





THESIS

P. 1

This is to certify that the

dissertation entitled

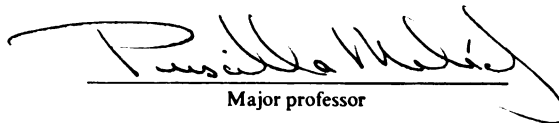
LA (CON)TEXTUALIZACION DE LA POESIA POSTMODERNA MEXICANA:
PEDRO SALVADOR ALE, DAVID HUERTA Y CORAL BRACHO

presented by

Ronald R. Haladyna

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in Spanish



Major professor

Date October 25, 1994

**LIBRARY
Michigan State
University**

**PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.**

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
FEB 05 1997	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

LA (CON)TEXTUALIZACION DE LA POESIA POSTMODERNA MEXICANA:
PEDRO SALVADOR ALE, DAVID HUERTA Y CORAL BRACHO

By

Ronald R. Haladyna

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1994

ABSTRACT

LA (CON)TEXTUALIZACION DE LA POESIA POSTMODERNA MEXICANA:
PEDRO SALVADOR ALE, DAVID HUERTA Y CORAL BRACHO

By

Ronald R. Haladyna

This essay seeks to address a critical void concerning postmodern poetry in contemporary Mexico by examining selected works of three young poets: Pedro Salvador Ale (1954), David Huerta (1949) and Coral Bracho (1951). Although critics have occasionally acknowledged the existence of a new conceptual perspective in Mexican (and more broadly in Spanish-American) contemporary poetry, none has attempted an in-depth study of the postmodern nature of this poetry.

Based on the observations of cultural and literary theorists, chapter one traces the historic and theoretical underpinnings of postmodernism in Western nations and defines the principle characteristics of the postmodern sensibility. Chapter two establishes a second context of postmodern literature by outlining early contributions of such Spanish-American authors as Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Nicanor Parra and Severo Sarduy to a growing awareness of a postmodern sensibility.

A close reading of Ale's Navegaciones (1991) in chapter three reveals a postmodern mentality intent on subverting linear development, ontological quests and re-presentation by means of dispersion, paratactic verses, indeterminacy and

the acknowledgement of the limitations of language. Chapter four is devoted principally to David Huerta's massive prose poem Incurable (1987) which displays an extraordinary concentration of postmodern characteristics: self-referentiality, intertextuality, neo-baroque interweaving of thematic texts, indeterminacy, demythification of the subjective self, as well as the simultaneous (and incongruous) questioning of Western Logos and construction of a fictional, self-contained world of words.

El ser que va a morir (1981) by Coral Bracho (1951) is the focus of chapter five. Feminist theories of Helène Cixous and Luce Irigaray provide an interpretive background for the ambiguous erotic jouissance in Bracho's dreamlike mindscapes, and Gerald Bruns's distinction between Orphic and hermetic representation helps reveal the complex interweaving of the two modes of discourse throughout Bracho's poems. In addition, Rhizome by Gilles Deleuze and Félix Guattari is used to explain the unpredictable proliferation of themes in El ser.... The conclusion shows that in spite of considerable differences in form, style, and content, all three Mexican poets display characteristics that closely coincide with contemporary postmodern theories and literary practices in Western nations.

Copyright by

RONALD R. HALADYNA

1994

A Sylvia, a Sergio y a Mónica,
por todo su apoyo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Ferris State University por la oportunidad de perseguir mis estudios doctorales y especialmente al Dr. John Alexander del Departamento de Lenguas y Literaturas, al Comité del Año Sabático, y a Richard Perrin y a Mary Gallagher del Departamento de Préstamos Interbibliotecarios. También mi sincera gratitud al comité de mi tesis --los profesores Aníbal González, Malcolm Compitello y Joseph Snow-- por sus valiosos comentarios y su amistad.

Sobre todo extiendo las más sentidas gracias a la profesora Priscilla Meléndez por su amistad, así como por la energía, el entusiasmo y el esmero profesional que ha demostrado como maestra y como asesora de esta tesis.

ÍNDICE

CAPITULO	PÁGINA
I. El postmodernismo: Fondo, teoría y práctica en la literatura contemporánea	1
II. ¿Nada nuevo bajo el sol? El contexto hispanoamericano del postmodernismo	40
III. Las navegaciones del lenguaje de Pedro Salvador Ale	96
IV. La proliferación de la indeterminación: <u>Incurable</u> de David Huerta	163
V. <u>Jouissance</u> , indeterminación y crecimiento rizomático en la poesía de Coral Bracho	248
VI. Conclusión	310
VII. Bibliografía	321

There seems little likelihood that a single figure like Eliot or Pound or Olson will arise again to call the main tune for a decade, let alone for an age. We appear to be stuck with Whitman's Open Road, which is only a road to the poet traveling his own way; to the onlooker it is a sprawling network of intermingling back streets.

--George Quasha, Open Poetry

Los poetas de la generación anterior usaron y abusaron de una propiedad mágica del lenguaje: la ambigüedad...ahora la palabra clave es la indeterminación. Textos en movimiento.

--Octavio Paz, Poesía en movimiento

Poems should echo and reecho against each other. They should create resonances. They cannot live alone any more than we can.

--Jack Spicer, The Collected Books of Jack Spicer

Es probablemente un pecado de incomprensión intentar definir la postmodernidad.

--Jorge Sábada, "La posmodernidad existe"

CAPITULO 1

EL POSTMODERNISMO: FONDO, TEORÍA Y PRÁCTICA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Con este estudio se pretende mostrar que la poesía postmoderna, no obstante la reticencia o la incertidumbre de la crítica literaria, es una realidad en México y que las obras de tres poetas mexicanos reflejan varios de los atributos usualmente asociados con el postmodernismo en la tradición occidental. En este capítulo se establecen el fondo histórico del postmodernismo, el contexto teórico, y las características culturales y literarias de las sociedades postindustriales, con el propósito de mostrar que las características postmodernas que encontramos en sus obras poéticas no son anomalías inexplicables, sino muestras de una sensibilidad postmoderna. En el segundo capítulo se consideran las primicias del postmodernismo en Hispanoamérica, tanto en la teoría como en la práctica, prestando atención especial a la obra de algunos poetas canónicos como José Lezama Lima, César Vallejo, Octavio Paz y Nicanor Parra y dos narradores claves, Jorge Luis Borges y Severo Sarduy. Estos escritores han demostrado importantes rasgos conceptuales y estilísticos 'postmodernos' mucho antes de que el término 'postmodernismo' empezara a conocerse en la cultura occidental durante las décadas de 1960 y 1970. Los siguientes tres capítulos están dedicados

respectivamente a la poesía de tres poetas mexicanos contemporáneos --Pedro Salvador Ale (1954), David Huerta (1949) y Coral Bracho (1951)-- cuyas obras manifiestan diversas respuestas a una intensificación de la sensibilidad postmoderna durante la década de 1980. La conclusión establecerá que los tres poetas muestran en sus obras un enfático uso de la metapoésia y de la intertextualidad; el cuestionamiento del logos como un espejo re-presentacional de un cosmos objetivo; el rechazo radical de totalizaciones, de visiones panópticas y de epifanías; la consideración de toda escritura como un proceso, y no como un producto terminado; la prioridad de la indeterminación como un rechazo de las dominantes certidumbres positivistas en la sociedad contemporánea.

Aunque las primeras manifestaciones de una nueva poesía en México (y en la América Latina) han sido percibidas y comentadas en los últimos treinta años por algunos de los críticos literarios más conocidos, la tendencia de éstos se ha limitado, por lo general, a describir las innovaciones formales y temáticas, y a comentar una evolución creativa. La mayoría de la crítica no se aventura fuera de un contexto estrictamente continental, y concluye --por una confesada falta de distancia histórica-- que los nuevos poetas o bien representan tendencias sui generis, o representan casos aislados y espontáneamente generados de una nueva y todavía indeterminada sensibilidad artística.¹ No se ha percibido la llamada nueva poesía como un reflejo directo o indirecto

de una gran diversidad internacional de ideas y de textos circulando dentro y fuera del medio artístico. A pesar de que varios críticos literarios han observado en la poesía hispanoamericana durante las últimas tres décadas conceptos novedosos --que desde nuestra perspectiva se incluirían bajo la rúbrica postmoderna-- no se ha establecido un vínculo significativo entre la literatura y esta perspectiva teórica. Más paradójico aún es que estos críticos citan ocasionalmente las primeras obras de Roland Barthes, particularmente sus contribuciones a la crítica estructuralista --Ensayos Críticos (1972) o S/Z (1974)-- pero no mencionan sus obras posteriores --El placer del texto (1975) o Nuevos ensayos críticos (1984).

Los críticos, en general, no ignoran los nuevos enfoques teóricos ('postestructuralistas') como son el rechazo del 'logocentrismo' (Sollers y Derrida), el feminismo (Kristeva), el rechazo de 'metanarrativas' (Lyotard), la 'desconstrucción' (Derrida). Pero se manifiesta poco interés entre ellos en relacionar la evolución poética sufrida en Hispanoamérica con la evolución teórica. Tampoco parecen haber tomado en cuenta la estrecha relación entre esta nueva tendencia poética y la narrativa del 'post boom' (Severo Sarduy, Manuel Puig, ciertas obras de Gabriel García Márquez y de Mario Vargas Llosa, para mencionar sólo algunos de los nombres más conocidos). El término 'postmoderno' no se desconoce en la crítica sobre la poesía contemporánea de Hispanoamérica, pero en las pocas

ocasiones que se emplea, es tratado con ironía, con desprecio, o con la tácita convicción de que la teoría crítica que confirma su existencia en las artes (y en otras disciplinas) en Europa y en Angloamérica tiene poco que ver con la poesía que se escribe en Hispanoamérica.²

Sólo en los últimos años ha empezado la crítica hispanoamericana a contextualizar lo que concebimos como poesía postmoderna dentro de un marco teórico, y parte de nuestra intención aquí es justificar esta contextualización. La crítica teórica ha establecido convincentemente que la intertextualidad parte de la idea de que todo texto escrito es resultado de una compleja y fluida transmutación de textos anteriores, lo que nulifica la ya anticuada idea de influencias únicas o limitadas, y desintegra cualquier reclamo de originalidad artística. Por lo tanto, el presente estudio se basa en el concepto de la intertextualidad para establecer el vínculo entre ciertas obras poéticas y la teoría crítica que explica el fenómeno postmoderno en la última mitad del siglo XX. No se sugiere con esto que las manifestaciones de la poesía postmoderna de México --salvo en el caso de Huerta-- surjan como una respuesta a las exigencias de un programa teórico extranjero, sino que representan la plasmación artística de una sensibilidad en desarrollo --tanto en Hispanoamérica como en las otras culturas occidentales-- desde los principios del siglo. Los textos poéticos de Ale, de Huerta y de Bracho son productos híbridos tanto en su contenido

como en su forma, y como ocurre en cualquier hibridez, sus cualidades o pautas no se conocerán a fondo sin su correspondiente contexto histórico y cultural.

Es importante insistir aquí que la poesía postmoderna no representa la tendencia (o el modo) predominante en el panorama poético hispanoamericano de la década de 1980, sino que refleja una deliberada incursión en un arte crítico y autocrítico, y forma parte integral de una conciencia internacional siempre en proceso y sin miras de llegar a metas preestablecidas. La selección de los tres poetas mexicanos responde a criterios personales y a conocimientos inevitablemente limitados, tomando en cuenta la proliferación de publicaciones de poetas en México en las dos últimas décadas. Pero la selección parecería resultar afortunada por una variedad de razones no exclusivamente literarias: a pesar de notables diferencias en estilo, las obras de Ale, Huerta y Bracho exhiben características plenamente postmodernas; manifiestan vínculos conceptuales con poetas y narradores identificados como postmodernos en otros países; son poetas que han llegado a la madurez artística con la publicación de varios libros de poesía durante la década de los ochenta; han ganado importantes premios literarios (demostrando aceptación crítica de esta 'nueva' sensibilidad artística); y siguen escribiendo poesía y participando de diversas maneras en el medio literario de México en la actualidad. La atención crítica que los tres han recibido es variable: Huerta es el nombre que más se

oye, Ale el que menos; pero al parecer no ha habido estudios profundos --desde perspectivas teóricas-- sobre la poesía de ninguno de los tres. En efecto, la crítica en torno a la perspectiva postmoderna ha sido relativamente escasa. En una reciente bibliografía de Jacobo Sefamí, Contemporary Spanish American Poets: A bibliography of Primary and Secondary Sources (1992), la escasez de estudios críticos sobre poetas mexicanos resulta obvia porque apenas contiene títulos de 21 libros y 40 ensayos entre los años 1955 a 1989, un promedio anual ínfimo considerando el caudal de poesía que se escribió en ese período. Se pretende, pues, presentar selectas obras de estos tres poetas mexicanos a un público más amplio, dar a conocer sus pautas conceptuales y artísticas dentro de la sensibilidad postmoderna y señalar cómo la intertextualidad ha revelado la poesía como "un inmenso y único texto, susceptible de ser traducido y modificado; pero sin que se pervierta" (Sucre 286).

Establecer criterios para separar poetas precursores del postmodernismo y poetas postmodernos no es un proyecto fácil, ni conclusivo, ni en última instancia, deseable. No menos problemático, como veremos, es definir la diferencia entre poetas modernos y postmodernos porque no se vislumbra una nítida línea divisoria, pero numerosos estudios teóricos esclarecen el panorama cultural y artístico y la base conceptual para la obra postmoderna de poetas como Ale, Huerta y Bracho. Cuando se habla de postmodernismo, como advierte Margaret Perloff ("Contemporary/Postmodern . . . ",

171), hay que tener en cuenta que se construye frecuentemente una falsa oposición entre 'antes' y 'ahora' o entre una cultura moderna y una postmoderna, como si los períodos literarios ocurriesen de acuerdo con designios de una suerte de un continuo espacio-temporal. Pero, para lograr una perspectiva más clara de la visión conceptual vigente en estos tres poetas (y en otros de habla española), se precisa el contexto histórico, cultural y teórico que subyace la perspectiva postmoderna de la poesía. Por lo tanto, consideraremos en este capítulo: 1) el fondo histórico-cultural y las características del 'modernism' que, en muchas instancias, establecen el paradigma contra el cual se opone el postmodernismo, a la vez que sirven de modelo de emulación y eventual trascendencia de la misma; 2) el fondo histórico-teórico y las características del postmodernismo, de acuerdo con el pensamiento teórico de años recientes; y finalmente, 3) un bosquejo del paradigma postmoderno de la poesía norteamericana, para sugerir puntos de convergencia con la hispanoamericana.

El 'modernism' se refiere a una variedad de tendencias en el arte, en la música y en la literatura que florecían en la primera mitad del siglo XX en el mundo occidental, pero que no se limitan a ese período.³ Representa un reflejo directo de varios factores políticos, económicos, sociales, científicos y filosóficos que habían de modificar significativamente la perspectiva racional que había dominado la civilización occidental y sus productos

artísticos desde hacía siglo y medio. A pesar de su supuesta muerte en la década de los cincuenta, el 'modernism' sigue ejerciendo una considerable influencia en todos los sectores de la vida cotidiana.⁴

Un extenso fondo histórico de la perspectiva moderna por Jack Hobbs y Robert L. Duncan (384-387) ayuda a apreciar hasta qué punto las características modernas han sido parodiadas y trascendidas por el postmodernismo. Según Hobbs y Duncan, en las primeras décadas del siglo XX se erosionaba la fe en los valores y en la moralidad debido en parte a influencias literarias (Baudelaire, Dostoyevsky, Conrad, Mann), científicas (Darwin), filosóficas (Marx, Nietzsche, Schopenhauer) e históricas (culminando en el apocalíptico conflicto de la Primera Guerra Mundial). Estos factores suscitaron en el medio intelectual considerable duda acerca de la supervivencia de la civilización occidental y de la utilidad de la historia. En esta época las teorías de Sigmund Freud también habrían de ejercer un impacto notable en los intelectuales y en los artistas. De acuerdo con una de sus teorías, el inconsciente, y no la razón, se impone como la fuerza motriz de la conducta humana, y el impacto de esta idea contribuyó mucho al rechazo por parte de los 'modernists' de la razón en las artes e inició una época de experimentación con la escritura y el dibujo automáticos, así como con el primitivismo y con el irracionalismo.

Varios descubrimientos científicos también

contribuyeron, en gran medida, a suscitar una desconfianza general en las leyes físicas que parecían confirmar la base de un cosmos teleológico. Como consecuencia de esta nueva percepción se cambió el papel tradicional del artista; en lugar de imponer un orden del aparente desorden cósmico en su obra artística, ahora empezaba a expresar la realidad como la percibía, es decir, como fragmentación y caos. Ya que los poetas modernos no confiaban en el espejismo de la realidad externa como fuente del conocimiento y de la comprensión, muchos la rechazaron como tema en su poesía --sobre todo, bajo la influencia simbolista del poeta francés, Stephane Mallarmé (1842-1898). Esta obsesión de los 'modernists' por la vida interior terminó rechazando la fe romántica en la trascendencia.⁵

El enfoque en la interiorización literaria condujo a otras dos consecuencias que se destacan como cualidades esenciales de los 'modernists': su enajenación de toda la sociedad burguesa con su materialismo y con los valores superficiales, su escepticismo, "un radical cuestionamiento del valor de la sociedad, de su moralidad, de la razón, de la religión, y, de la vida misma" (Hobbs y Duncan 386).⁶ En efecto, Hobbs y Duncan opinan que el nihilismo llegó a asumir la médula de la literatura moderna para muchos escritores, sobre todo durante los años inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. En conclusión, señalan que en cuanto a la literatura norteamericana, los 'modernists' se suscribían a la idea del 'arte por el arte',

librándose de cualquier responsabilidad didáctica y aislándose (en teoría) de las preocupaciones cotidianas de la cultura en su derredor.

El 'modernism' ha sido descrito como "un movimiento caracterizado por las percepciones interiores de un individuo, solipsismos, nihilismos, enajenación, existencialismo, empezando con los simbolistas franceses . . ." (Harper Handbook to Literature 284), pero esta definición apenas ayuda a discernir este movimiento del postmoderno. Riding y Graves reducen la visión general de la poesía moderna de los Estados Unidos hasta finales de los años sesenta en tres rasgos principales: 1) el papel de la otredad y del poder de la imagen para evocar sensaciones; 2) el uso de combinaciones de sonidos para dar un cuadro musical (la musicalidad proviene del verso francés, en el cual los sonidos de las palabras son tratados como si fueran notas musicales y en esto estriba su significado; 3) la brevedad de expresión, dando una sensación de que la forma y el contenido son estructuralmente idénticos (Riding y Graves 29,30,57).

Por otro lado, Roland Barthes contribuye perspectivas del 'modernism' que cumplen un papel importante en la eventual reformulación conceptual que había de ocurrir en el postmodernismo. Considera que la poesía moderna es:

una cualidad sui generis y sin antecedentes . . . es una sustancia, y por ende, bien puede renunciar los signos, ya que lleva su propia naturaleza adentro y no necesita señalar su propia naturaleza exteriormente. (Writing Degree Zero 42-43)

La idea de Barthes es significativa porque describe la artificialidad artística --impuesta por los mismos 'modernists'-- que privilegia un supuesto estado de originalidad, de autosuficiencia, de aspiración totalizadora; son atributos que los postmodernistas cuestionan y desconstruyen. El primer Barthes (estructuralista) también vuelve a tomar una idea de Ortega y Gasset --formulada por éste para caracterizar el arte vanguardista-- para aplicarla a la poesía moderna: la percepción de la Naturaleza como "un espacio fragmentado, hecha de objetos solitarios y terribles" y sin eslabones humanistas (Writing Degree Zero 50). Las relaciones entre los fragmentos sólo son potenciales.

Las imágenes de la poesía moderna, según Suzanne K. Langer, no corresponden a la realidad fenoménica, sin embargo constituyen una obra de arte porque representan una "apariencia pura, una mera imaginación; esencialmente un objeto virtual" (148). Estas apreciaciones de la autonomía (y de la validez) de la poesía moderna son ratificadas por Octavio Paz cuando dice que "la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y del hombre" (El arco y la lira 7). Guillermo Sucre piensa que la preferencia que expresan las obras modernas por los fragmentos o vestigios no impide su deseo fundamental de ser la Obra, aún sabiendo que no será posible (223).

Dichas apreciaciones caracterizan gran parte del 'modernism' hasta 1968, pero la poesía moderna ha experimentado una evolución de sensibilidad sin dejar de ser moderna, según nos hace ver Charles Altieri al caracterizar la poesía contemporánea de los Estados Unidos de la década de los ochenta (5). En Self and Sensibility in Contemporary American Poetry, Altieri sintetiza la crítica dominante de los Estados Unidos --cuyos valores él no comparte-- al subrayar que el empleo del lenguaje "en combinaciones emocionantes y novedosas" constituye uno de los rasgos más sobresalientes de una obra poética significativa (5). El dominio del lenguaje sirve para representar una experiencia imaginativamente en lugar de expresarla, de modo que se entronca menos con la expresión de ideas que con el poder del lenguaje para comunicar lo que se había pensado incommunicable.

La fe en el poder evocativo de la palabra es tal vez la clave de la poesía moderna: el logos occidental no cuestiona su propia validez transmisora de la realidad fenoménica, a pesar de la heterogeneidad de formas y de temas vigentes en la literatura moderna. Una vez establecida la primacía de la palabra, Altieri procede a indicar que la voz autorial de la poesía moderna rebosa de confianza, de sentido común y de autenticidad, tratando valores limitados y discutibles como si fueran universales, obvios y moralmente significativos. La cultura moderna moldea el discurso poético, ya que los poetas modernos son

agudamente sensibles a los valores poéticos ratificados por una cultura (Altieri 5). Es así que procuran conformarse con un estado ideal en el cual "los criterios miméticos" de la naturalidad y el valor ético de la humildad pueden ser integrados con momentos de autotrascendencia visionaria, y todo se sostiene por un esmero en el control autorial. Para Altieri, "[u]na estructura narrativa cuidadosamente construida que rinde momentos de repentinas iluminaciones, y el deseo de asociar la sinceridad con la autoconciencia" son dos de los valores básicos que integran la mayoría de la poesía contemporánea (moderna) de los Estados Unidos (5).

También para comprender mejor el impulso postmoderno de la literatura de la segunda mitad del siglo XX, Ihab Hassan considera que es imprescindible volver a los principios del siglo para apreciar la importancia de unos descubrimientos científicos que habían de anular unos de los preceptos más fundamentales de las ciencias y de las matemáticas (The Postmodern Turn 55,61).⁷ "La teoría especial de la relatividad" (1905) y "La teoría general de la relatividad" (1915) de Albert Einstein, voltearon las teorías de Galileo y de Newton que habían impuesto un orden racional en el universo y que se habían establecido como leyes inmutables de las ciencias desde hacía siglos. Así mismo, "El principio de la incertidumbre" de Werner Heisenberg y "El principio de la complementariedad" de Niels Böhr, ambos tratados científicos publicados en 1927, revolucionaron la mecánica cuántica. Fritjof Capra comenta al respecto que a

partir de estos descubrimientos ya no se puede percibir el universo como un conjunto de objetos físicos sino como una complicada red de relaciones y actividades entre las partes integrantes de una totalidad unificada (138). En las matemáticas, los teoremas de Kurt Gödel (1930) y de Alonzo Church (1936) señalaron que ciertas cuestiones básicas sobre la naturaleza de las matemáticas eran incontestables. Estos descubrimientos no fueron los únicos durante esta época, pero sí subrayaron una significativa desestabilización de la certeza racional. Entre los resultados inmediatos para la comunidad científica se destacan algunos que posteriormente iban a cobrar importancia en el ámbito social: la disolución de las líneas ontológicas del ser, ya que en lugar de entidades discretas se introdujeron en las ciencias las ideas de probabilidades y de tendencias; la caída en repudio de los venerados conceptos científicos de la causalidad, de la continuidad, de la objetividad, del mecanismo, del determinismo y del materialismo "frente al flujo de la conciencia" (The Postmodern Turn 58).

Transferida esta destrucción de certezas científicas a la perspectiva filosófica y cultural, se estableció la base de una incertidumbre epistemológica que había de crear duda sobre la posibilidad de descubrir verdades inmutables, soluciones totalizadoras y visiones unificadoras. Para Eduardo Subirats, el principio de una conciencia de la crisis en la modernidad tuvo expresión en filósofos como Scheler y Cassirer, o en sociólogos como Weber y Manheim, y

secundariamente incluye los nombres de Bergson, Husserl, Dilthey y Ortega y Gastad (107). Además, considera que la condición postmoderna tomó forma debido a que las tendencias izquierdistas de Occidente percibieron su impotencia crítica y social frente a la nueva sociedad tecnológica (postindustrial) (111).

Otra condición de la modernidad que condujo a su propia crisis fue la construcción de una fachada discursiva: la representación total en su búsqueda de la "recuperación nostálgica de símbolos tradicionalistas" (Subirats 111). Con el advenimiento de la informática, se desmintió la plasmación totalizante de la modernidad, sustituyéndola con una estructura más acorde con su propia perspectiva: "la capacidad de diversificación, de polimorfia, de conflictos y disconsensos centralizados" (111-114).

En su importante estudio Five Faces of Modernity Matei Calinescu contrasta el período de la modernidad --que contaba con el prestigio cultural de las ciencias para consolidar varios modelos monistas de pensamiento-- con el postmoderno, que suele rechazar enfáticamente las soluciones monistas o totalizadoras y la pasión por las reducciones cometidas rutinariamente por la ciencia positivista (156). La auto-exclusión del capitalismo monolítico que los "modernists" postulaban como meta sólo era, según McGowan, un auto-engaño (13, 19). Los postmodernistas, por el contrario, consideran que todo tiene que estar incluido y que no puede haber una verdadera autodeterminación de

autonomía o de distanciamiento de la sociedad porque, aún si estas acciones fueran posibles, no podrían funcionar sin la cultura que proporciona el instrumento de su expresión: el lenguaje. Buscan una totalidad 'más completa' que aquélla de los "modernists", quienes establecen diferenciaciones jerarquizadas --de acuerdo con el afán occidental por un ordenamiento racional-- excluyendo aquellas cosas que no se explican o que no se conforman a ese orden. El postmodernismo, según McGowan, insiste que todas representaciones son ficticias y que, por lo tanto, hay que tratarlos como cosas-en-sí y no como elementos diferenciales en un sistema de significaciones para relaciones sistemáticas de determinantes, en contraste con la tentativa del 'modernism' de librar el significado de todos sus determinantes (25). Así mismo, el postmodernismo rechaza la autonomía del lenguaje y prefiere "la representación a la abstracción, las explicaciones históricas y contextualizadas a las instancias de la naturaleza de una cosa" (McGowan 25).

El concepto del postmodernismo, para Frederic Jameson, no sólo corresponde a un estilo particular, sino también a un concepto de periodización, en el cual:

se correlacionan la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico --llamado eufemística y variamente modernización, la sociedad postindustrial o consumidora, la sociedad de los medios masivos de comunicación o del espectáculo, o el capitalismo multinacional. (112-113)

Jameson procede a enmarcar el período que empezó en los

Estados Unidos a finales de los 1940, en Francia a principios de la década de 1950 y se extendió a la década de 1960 en los países occidentales cuando se experimentaron varias transformaciones en el orden internacional (113). El tema principal de los sociólogos era la desaparición del sentido de la Historia. Se percibía que la sociedad contemporánea paulatinamente perdía la habilidad de retener su propio pasado y las tradiciones que normalmente se conservaban. En su lugar, se percibía que la sociedad empezaba a vivir dentro de un "perpetuo presente y en un perpetuo cambio que borran las tradiciones" (Jameson 124).

En 1976, Daniel Bell distinguió entre el arte moderno y el postmoderno en términos que habían de ser citados a menudo en la crítica posterior:

Modernist art . . . even though subversive of society still arranged itself on the side of order and implicitly, of a rationality of form, if not of content. Post-modernism overflows the vessels of art. It tears down the boundaries and insists that acting out, rather than making distinctions, is the way to gain knowledge. (52)

Sin embargo, Bell considera que otro aspecto del postmodernismo merece más atención: su tentativa para asediar los valores y los patrones de lo que la sociedad considera 'normales' o aceptados, para librarse de ellos con el erotismo y la libertad del impulso (52).

Otra faceta del desarrollo del postmodernismo se concentra en un cambio social en los 1960 que Hobbs y Duncan limitan a Angloamérica, pero que tiene relevancia para la mayoría de Europa occidental y las metrópolis de

Hispanoamérica:

la cultura de masas de Occidente-- particularmente como se la percibía en la sociedad de consumo y en la manía por las tarjetas de crédito que caracterizan el estilo de vida angloamericano-- ha enfatizado la búsqueda del placer y la autogratificación narcisista, incluyendo la promiscuidad sexual y el abuso de drogas. Cuando la realidad rebasa la potencia de escándalo del 'modernism' mismo --ya que no existe una razón de ser para un vanguardismo artístico, y el 'modernism' muere por su propio éxito-- el futuro está aquí. (Hobbs y Duncan 492)

Charles Jencks atribuye la postmodernidad o la 'nueva' postura crítica e irónica hacia cualquier ortodoxia cultural a la explosión informática, al acceso al conocimiento organizado, a la comunicación global y la cibernética, todo lo cual ha contribuido a una edad de incesantes opciones (7). El postmodernismo, en su contexto social, ha sufrido cambios de significación desde su inceptión en la década de 1960, cuando algunos teóricos y artistas 'pop' se rebelaron contra las limitaciones y el esoterismo del arte moderno y su entronización en los museos.

En la década de 1970, según Jencks, hubo un período de crecimiento en la influencia del postmodernismo y una evolución por una variedad de caminos que tendían a ser más conservadoras, racionales y académicas. No fue hasta la década de 1980 que el postmodernismo fue aceptado por varias profesiones, academias y por el sector intelectual de la sociedad, adquiriendo el mismo prestigio cultural que el 'modernism' tardío (Jencks 9). Jencks explica que lo que distingue el postmodernismo de un movimiento de simple

refundición es que sus intérpretes distinguen sus obras de las modernas por medio de cualquiera de varias tácticas o metas individuales -- ironía, parodia, eclecticismo-- para trascender su modelo 'modernist' (14). Esta negación de verdades unitarias o totalizadoras no conduce necesariamente a un relativismo universal, sino a una pluralidad de perspectivas, ya que, según Calinescu, "hay muchos principios irreducibles y, por tanto, muchos mundos" ("From the One to the Many" 156, 158).

Si la crítica ha soslayado el impacto postmoderno sobre la literatura hispanoamericana, como se ha sugerido antes, o no se ha acomodado con sus bases conceptuales, la crítica angloamericana --aún con el caudal de estudios sobre el tema en los últimos veinte años-- todavía no produce una definición unánimamente satisfactoria en sus bases teóricas ni en la pluralidad de enfoques. Calinescu, por ejemplo, articula una opinión que resurge en la crítica de varios teóricos y que muestra la paradójica problematización del término: "el concepto del postmodernismo en sí no está fijo y puede sufrir cualquier número de cambios . . . cada uso individual del término tendrá que crear su propia validez" (8).

Un ejemplo notable de la reticencia (¿la modestia?) frente a las definiciones del postmodernismo reside en un libro reciente, The Postmodern Turn (1987) de uno de sus teóricos más asiduos, Ihab Hassan.⁸ El mismo advierte desde el prólogo que el conjunto de ensayos del libro no pretende

consolidar una declaración totalizadora del postmodernismo, sino más bien abrir "nuevos horizontes, otro momento cultural" (Hassan xi). Y aún después del prólogo y de 166 páginas de discusión sobre el tema, Hassan se detiene para preguntarse: "¿Pero qué es el postmodernismo? Todavía no soy más capaz de proponer una definición rigurosa de éste que sería de definir el 'modernism' mismo" (The Postmodern Turn 167). En efecto, Hassan aplaza deliberadamente una respuesta final para mantener vigente la idea de apertura o de incompletez, un concepto tan fundamental en la experiencia postmoderna. Sin embargo, si consideramos otras tentativas para definir el postmodernismo, es con la idea de que se puede sintetizar una comprensión general de sus parámetros. Nos limitaremos a algunos de los teóricos más citados (y citables) para ilustrar la heterogeneidad de perspectivas no siempre complementarias entre sí.

El postmodernismo, para Charles Jencks, es "un dualismo paradójico o doble codificación, que su nombre híbrido sugiere: la continuación del 'modernism' y la trascendencia del mismo" (10). Jean François Lyotard considera lo postmoderno como "incredulidad hacia las metanarrativas" (xxiv) y describe la condición actual de la cultura de las sociedades más desarrolladas, a raíz de transformaciones en las ciencias, las artes y la literatura que han ocurrido desde finales del siglo XIX (xxiii). Lyotard propone una definición del postmodernismo más amplia.

Lo postmoderno es lo que, en lo moderno,

adelanta lo impresentable en la presentación misma; lo que se niega a sí mismo el consuelo de buenas formas, el consenso de un gusto que posibilitaría el compartir colectivamente la nostalgia por lo inalcanzable; lo que busca nuevas presentaciones, no para gozarlas, sino para impartir un sentido más fuerte de lo impresentable. Un artista o escritor postmoderno está en la posición de un filósofo: los textos que produce no son de principio gobernados por reglas preestablecidas, y no pueden ser juzgados de acuerdo con un juicio determinante al aplicarle al texto o a la obra categorías familiares. (81)

Esta observación de Lyotard nos presenta una base teórica para nuestra consideración de lo "innombrable" en las obras de Ale, de Huerta y de Bracho. También confirma una observación nuestra (ver capítulo 4) sobre el fenómeno en el cual se usan criterios más bien tradicionales para evaluar una poesía como aquélla de Huerta.

La perspectiva más reciente del postmodernismo de John McGowan lo considera como una crítica cultural que ha llegado a ser cada vez más conspicua desde 1975 y que consiste en cuatro variantes principales: el postestructuralismo, el marxismo contemporáneo, el neopragmatismo y el feminismo (ix). Considera que no es anti-fundacionalista, sino una respuesta a la falta de fundamentos que la modernidad siempre ha padecido (McGowan 24). Es por esto que McGowan define el concepto como:

una tentativa de legitimar las postulaciones de conocimiento y las bases morales y políticas para la acción, no basadas en verdades indubitables, sino en las prácticas humanas dentro de comunidades establecidas. (24)

Su énfasis en el aspecto epistemológico muestra que

el razonamiento 'modernist', su insistencia en verdades universales, así como sus estrategias para llegar a estas verdades, todos se vuelven inoperativos, cuando no contraproducentes (McGowan xi).

La médula del postmodernismo, según Ihab Hassan, es un nuevo orden epistemológico constituido de dos conceptos centrales: la 'indeterminación' y la 'inmanencia" (62). La primera es una palabra adaptada por Hassan para significar, en este contexto, un complejo término de remisión que prefiere definir con los siguientes conceptos: "la ambigüedad, la discontinuidad, la heterodoxia, el pluralismo, el azar, la rebelión, la perversión y la deformación" (92). Hassan enlista otros conceptos homólogos al concepto de la deformación:

la descreación, la desintegración, la
desconstrucción, la descentralización, la
diferencia, la discontinuidad, la disyunción, la
descomposición, la 'desdefinición', la
desmistificación, la destotalización y la
deslegitimización . . . (The Postmodern Turn 92)

Todas estas variantes de la deformación responden a una voluntad general para deshacer la fachada de la totalidad construida a base del logos occidental. Estos conceptos reflejan el ejemplo de la indeterminación en las ciencias, una postura crítica y autocrítica aplicada sin reserva a la cultura contemporánea, abriendo un nuevo camino epistemológico. La apropiación cultural de la indeterminación, de acuerdo con Hassan, tiene ramificaciones en otros aspectos de la vida contemporánea en los países

postindustriales. Por ejemplo, la fascinación con el tema del caos puede ser explicado por:

un mecanismo biológico cuyo propósito es oponerse al imperativo social de imponer orden y [una sensación de] conclusión en el proceso racional; la originalidad tiende a ser compleja y asimétrica; en los textos, el intérprete (lector) adquiere el papel adicional de innovador, invitando tantas lecturas individuales como haya lectores; la confusión y la mezcla de hechos y de ficción. (The Postmodern Turn 69-70)

Tal vez la corroboración más concreta de este planteamiento de Hassan se observa en la proliferación de libros dedicados al postmodernismo en años recientes, un fenómeno que ha tendido a problematizar el tema, a pesar del propósito de hacer todo lo contrario. El esquema histórico de Hassan es útil para enmarcar el fenómeno postmoderno en las artes y particularmente en la literatura. El crítico señala, por ejemplo, que las manifestaciones de la indeterminación en las artes se revelan en la forma de collages, de montajes, de música aleatoria, de poesía concreta, de modos absurdos, irreales y fantásticos y "de formas parciales, discontinuas, 'des-creativas', lúdicas o autorreflexivas" (The Postmodern Turn 73). Todas resultan en tendencias dominantes que veremos más adelante, con énfasis esporádico y desigual en la poesía hispanoamericana a través del siglo y notablemente en las obras de Ale, Huerta y Bracho:

una postergación constante de conclusión; una frustración de las expectativas del lector; una promoción de abstracciones; una pluralidad juguetona de perspectivas; un desplazamiento de las bases de los significados que tienden a

desconcertar al público lector.
(The Postmodern Turn 73)

El otro concepto principal de Hassan, la 'inmanencia', no debe entenderse con ningún sentido teológico, sino como "la capacidad imaginativa de generalizarse a sí misma en símbolos, intervenir cada vez más en la naturaleza, actuar sobre sí misma a través de sus propias abstracciones y convertirse . . . en su propio medio ambiente" (93). Se refiere, a fin de cuentas, al lenguaje, "con todas sus ambigüedades, sus enigmas epistémicos y sus distracciones políticas" (The Postmodern Turn 93). La inmanencia se manifiesta más contundentemente a través de muchos de los mismos conceptos delineados bajo la rúbrica de la indeterminación --la difusión, la diseminación, la interdependencia, etc.-- todos los cuales, a la vez, son constituidos por medio del lenguaje (The Postmodern Turn 93). Lo que resulta, entonces, es una dependencia mutua entre indeterminación e inmanencia que, para Hassan, establece las bases del arte, de la tecnología, de la política y, en fin, de toda la cultura postmoderna. Son bases que nos servirán en el análisis de los tres poetas mexicanos, ya que la indeterminación y la inmanencia tienen papeles importantes, como veremos, en los capítulos siguientes. Particularmente llamativo es el uso de las variantes de la deformación que se ejercen en las obras de Huerta y de Bracho.

Quizás uno de los mejores resúmenes de las

características postmodernas es el de Frederic Jameson (111-125). Entre las que nos interesan se incluyen: 1) la existencia de varias formas del postmodernismo que se oponen respectivamente a las varias formas del 'high modernism'; 2) la eliminación de la división tradicional entre la cultura 'alta' (artística) y la cultura 'baja' (o popular) y las formas comerciales de arte, entre los distintos géneros de literatura, la filosofía, las ciencias sociales, la historia, las ciencias políticas y la crítica literaria, formando el núcleo de lo que hoy se llama simplemente 'teoría'; 3) el uso de la parodia para burlarse o simplemente para reconocer los manierismos y las idiosincrasias de otros estilos sin que llegue necesariamente a la sátira, y del pastiche, con una función similar, pero sin un impulso humorístico.⁹ Además, Jameson destaca que 4) la muerte del sujeto o el fin del individualismo con que el 'modernism' contaba para generar una visión única del mundo. Los postmodernistas piensan que la idea de la originalidad ya es anticuada, puesto que todo lo que se tenía que expresar ya ha sido expresado. Esto conduce, de nuevo, al pastiche, la renovación mimética de estilos e ideas ya considerados como muertos; 5) La autorreflexividad del arte, con la sugerencia implícita o explícita del fracaso del arte mismo, de la estética, y de lo novedoso; todo lo que conduce de nuevo al plagio de formas anteriores (otra forma del pastiche); 6) la esquizofrenia, un desorden psicológico que Jacques Lacan

había atribuido a la incapacidad del individuo de vincular significantes aislados y discontinuos en una diacronía coherente. Aplicada esta experiencia al uso de palabras en el texto postmoderno conduce a "una atención más literalizante hacia las palabras", lo que enfoca la materialidad de las palabras, y no su significado. Así se establece la transformación lingüística de la imagen del significante que ha perdido su significado. En la literatura, por lo tanto, se crea una "fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos" (Jameson 125); 7) la desaparición de un sentido de la Historia es la consecuencia más notable del ciclo paródico que se ha ejercitado en la sociedad postindustrial. La incapacidad de retener el pasado coincide con la tendencia de vivir exclusivamente en el presente (Jameson 125).

Jameson paradójicamente observa que todos estos rasgos postmodernos no son nuevos porque han sido parte integral de lo que podremos nombrar la etapa más reciente del llamado 'modernism' ('high modernism'), una apreciación que confirmamos en el contexto hispanoamericano en el segundo capítulo. La diferencia radical, según Jameson, estriba en una de énfasis: lo que eran rasgos marginados del 'modernism' se han convertido en dominantes en el postmodernismo y los que antes dominaban, ahora quedan subordinados. Sugiere, por lo tanto, que la sociedad contemporánea está condenada irremisiblemente a la parodia y al pastiche de formas pasadas, porque persiste la impresión

de que --a pesar de las continuadas exigencias de originalidad-- todo se ha visto y experimentado con anterioridad (Jameson 126). Aunque estos rasgos se encuentran en mayor o menor escala en la poesía de Ale y de Huerta, el común denominador es la autorreflexividad, cuya presencia en sus textos es siempre llamativa.

Las abstracciones de Jameson se concretizan en lo formal, de acuerdo con otra observación de Hassan:

Como un fenómeno artístico, filosófico, erótico y social, el postmodernismo se dirige hacia formas abiertas, juguetonas, optativas, disyuntivas, desubicadas o indeterminadas, un discurso de fragmentos, una ideología de fractura, una voluntad de deshacer, una invocación de silencios --se dirige hacia todas estas cosas y todavía implica todo lo contrario, sus realidades antitéticas. ("The Question of Postmodernism" 125)

Si lo que describe Hassan aquí son formas típicamente asociadas con el postmodernismo, veremos en los capítulos 3, 4 y 5 que este comentario nos lleva a calificar las obras poéticas de los tres poetas estudiados --aun con marcadas diferencias temáticas y estilísticas la sensibilidad postmoderna. En los tres poetas se percibe una resistencia a una visión clara, cohesiva y conclusiva; una determinación de dejar los inicios de sus planteamientos a medias o abiertos.

Otro de los rasgos más importantes de la sensibilidad postmoderna desde un punto de vista literario y crítico es la intertextualidad. Pero es imprescindible establecer desde el principio que la intertextualidad consiste en mucho

más que una sola pieza en el rompecabezas postmoderno; se perfila como una clave teórica del postmodernismo y nos sirve de base metodológica de este estudio. Julia Kristeva fue instrumental en aclarar este concepto al definir el texto como:

una productividad, lo que quiere decir: 1) su relación con la lengua --en la que se sitúa-- es redistributiva (destruktiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; 2) constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos. (El texto de la novela 15)

La observación estructuralista es importante para definir una característica observada en varias obras postmodernas y justifica la contextualización postmoderna de este capítulo, así como la contextualización literaria del capítulo dos.

Como explica Charles Russell, a diferencia de la obra de arte moderna, la postmoderna no pretende forjar "una tentativa individualista para alterar el lenguaje del arte en la cultura, y la cultura misma" (188). La obra postmoderna, en su carácter autorreflexivo, se reconoce como producto de una cultura y de su discurso ya existente y procede a exhibirse como tal. Si el texto moderno es consciente de su enfrentamiento con una existencia sin sentido, el postmoderno percibe una plenitud de significado en la existencia y reconoce su innegable nexo con la misma (Russell 188). Russell considera que ésta es una de las mayores contribuciones del estructuralismo: el haber

mostrado que todo lo "percibido, conocido, descrito o presentado en el arte o en la experiencia está ya cargado con significado por los patrones conceptuales que gobiernan la orientación artística y el reconocimiento cultural" (Russell 189). Por lo tanto, considera que aun los textos más herméticamente autorreflexivos conducen a una visión más amplia de interrelaciones en la sociedad, de "inter-textualidad" o aún de "inter-contextualidad" (189). Las aportaciones de Kristeva y de Russell son importantes para establecer otro punto de convergencia entre Ale, Huerta y Bracho con el paradigma postmoderno. Las referencias intertextuales --explícitas o no-- en las obras de los poetas son numerosas y parecen lograr su propósito de mostrar toda escritura como un texto continuo. Pero en Incurable de Huerta, las referencias llegan a formar un virtual catálogo de figuras literarias internacionales, así como una "inter-contextualidad" de varios textos extraliterarios.

En cuanto al aspecto epistemológico del postmodernismo, Matei Calinescu postula que en esta época ya nadie cree en los 'grands récits' ofrecidos rutinariamente en la literatura desde la época romántica.¹⁰ El postmodernismo, por el contrario, guiado por el reconocimiento de la indeterminación del cosmos frente al hombre contemporáneo, el perspectivismo y el relativismo epistemológico de la segunda mitad del siglo XX dan "legitimidad al conocimiento sólo por medio de récits pequeños, locales, paradójicos y

paralógicos" (Five Face of Modernity 7,9). La importancia del postmodernismo, según Calinescu, está subrayada por el hecho de que

[a]ún sus más sofisticados proponentes tienden a concebir [el postmodernismo] como nada menos que un nuevo "epistémè" en el sentido de Foucault, un nuevo paradigma de Kuhn para una época radicalmente 'informacional'(7)

El postmodernismo no rechaza la postura monista con la cual el 'modernism' expresa el mundo fenoménico, sino que la admite como otra de muchas posibilidades de interpretación ontológica. En su afán de pluralismo o de perspectivismo, se logra una totalización más acorde con la heterogeneidad de récits limitados y paradójicos. Los postmodernistas se sienten obligados a establecer la existencia teórica del monolito social y capitalista --sea en forma de un patriarcado o de la metafísica occidental, u otra forma disciplinaria o dominante-- antes de que puedan desarrollar estrategias para transformarlo en una sociedad realmente pluralista (McGowan 15, 16). Al rechazar el monismo de la Historia logocéntrica, los postmodernistas, según Javier Sábada, ahora cuentan con la incorporación de la libido, con la esquizofrenia, con una pragmática "lógica de la ocasión", sin tentativas universales, con la plena conciencia de que siempre surgirán otros discursos míticos para sustituir los que han sido desconstruidos (167-169). Así mismo, propone que la función del filósofo postmoderno es proporcionar un contacto entre discursos disímiles en un proceso de constante redefinición de historias pasadas y potenciales

(Sábada 172).

La singularidad de representación es lo que ha servido a los "modernists" de autoridad para la 'auténtica' visión del mundo, según Craig Owens (58). Los postmodernistas consideran que tal autoridad no se justifica y pretenden subvertir cualquier pretensión de formas universales. Esta oposición activa constituye otra de las características fundamentales del arte postmoderno: la implícita o explícita desconstrucción de la visión moderna que postula "el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario y masculino" (Owens 58). El vínculo entre desconstrucción y pluralidad de perspectivas es establecido por Hal Foster, que no percibe esta estrategia como negativa, sino como una manera de abrir los sistemas cerrados (como el museo) a la heterogeneidad de textos, para volver a escribir sus técnicas universales en términos de contradicciones sintéticas, es decir, para desafiar sus metanarrativas con los discursos de otros (x-xi). Concorre con esta apreciación Mario Valdés cuando advierte que en el acto desconstrutivo, el propósito no es atacar el significado textual, sino cuestionar el significado fijado de acuerdo a las interpretaciones institucionalizadas (3). La crítica desconstrutiva no pretende sustituir al texto literario, sino funcionar en un papel suplementario. Son los lectores quienes crean el significado del texto y quienes responden a los imperativos textuales, y ya no es la misión del crítico servir de mediador entre el significado

'verdadero' del texto y el lector. Este interés postmoderno en la validez de una multitud de perspectivas en la lectura de los textos poéticos también une a los tres poetas de nuestro estudio. En varias maneras los poetas hacen referencias al multiperspectivismo dentro de sus poemas o en sus prólogos, dando a entender que no hay, ni puede haber, una manera 'correcta' de entender su poesía ya que cada lector trae su propio bagaje cultural y vivencial a su encuentro con textos ambiguos y multifacéticos.

Si este capítulo empieza con un comentario sobre la reticencia de los críticos ante la definición del postmodernismo, no sería disonante cerrarlo con una observación respecto a la continua postergación de su significado definitivo. Douwe Fokkema confiesa que se desconocen las motivaciones de los postmodernistas y sugiere que tal vez la atracción de su obra consiste precisamente en la esperanza de que el vacío o la página en blanco creada por la obra postmoderna siempre siga postergándose (236). La tensión creada ofrece una oportunidad para gozar la conciencia del proceso, así como el gusto por la curiosidad.

Se ha procurado presentar un bosquejo histórico, cultural y teórico de un término problemático --el postmodernismo-- cuyas tendencias se han desarrollado principalmente en países (post)industriales desde la década de 1950 y cuyas manifestaciones literarias se han comentado con crecido interés sólo en los últimos quince años. Si el

término ha suscitado controversia en Europa, en los Estados Unidos y en Canadá durante mucho tiempo, nos parece que lo mismo está ocurriendo en Hispanoamérica en los años más recientes. El propósito de este estudio no es insistir en dogmas irrefutables, sino contribuir al debate y tratar de vincular la perspectiva postmoderna con la poesía de Pedro Salvador Ale, de David Huerta y de Coral Bracho.

Como hemos señalado en varias ocasiones en este resumen histórico-cultural-literario del postmodernismo, muchos de los elementos postmodernos no son particularmente novedosos dentro o fuera de Hispanoamérica. La literatura de habla española, como Octavio Paz ha subrayado en El arco y la lira, cuenta con una larga, rica, novedosa e importante tradición que de ninguna manera relega sus obras a meras imitaciones de tendencias europeas o norteamericanas. Por lo tanto, exploraremos en el capítulo dos otro contexto imprescindible para las obras de Ale, Huerta y Bracho para señalar que la ya comentada intertextualidad tiene raíces culturales tanto como teóricas y que varias de las características 'postmodernas' se encuentran en obras poéticas y narrativas mucho antes de que circulara la idea del postmodernismo en la América Hispana.

NOTAS

¹ Esta apreciación se basa en varios ensayos de los siguientes críticos: Octavio Paz, en libros como El arco y la lira (1967) y Corriente alterna (1972); Guillermo Sucre en La máscara y la transparencia (1985); Eduardo Millán en Una cierta mirada (1989). Otra importante fuente de perspectivas acerca de la poesía contemporánea, que no se puede catalogar fácilmente, incluye las introducciones o los prólogos a varias antologías: Sandro Cohen en Palabra nueva: Dos décadas de poesía en México (1981); Juan Gustavo Cobo Borda en Antología de la poesía hispanoamericana (1985); Teodosio Fernández en La poesía hispanoamericana en el siglo XX (1987); Julio Ortega en Antología de la poesía hispanoamericana (1987); Manuel Ulacia, José María Espinasa y Víctor Mendiola en La sirena en el espejo: Antología de poesía, 1972-1989 (1990). Las reacciones específicas de éstos serán consideradas en los capítulos sucesivos de este estudio. Finalmente, se han publicado numerosos artículos --demasiados para enlistar aquí-- sobre el tema de la llamada poesía inclasificable.

²Tal vez la crítica de Guillermo Sucre es típica respecto a esta actitud ante el postmodernismo en el sentido de que no ignora sus teorías, pero sus intereses --en La máscara y la transparencia, por ejemplo-- consisten en otros enfoques de una naturaleza estética. Por ejemplo, propone ver "el movimiento interior de nuestra poesía: su poética, su conciencia crítica (autocrítica), sus problemas ante el

lenguaje, su rebeldía hace frente al hecho de ser poesía" (Cobo Borda, 50n). Por otro lado, Eduardo Milán, en Una cierta mirada, se queja de la nueva tendencia de los poetas de transformar a los lectores como co-partícipes en la escritura de poesía:

En la plena postmodernidad, con la consecuente recaída en la antigüedad clásica, es bueno recordar aquí que los educadores del pueblo, para los griegos, eran los poetas, no los críticos. Esta transferencia de trabajo del antologador al lector impide al cronista un análisis de la tarea crítica. Es una lástima. (90)

Milán también reprocha la experimentación postmoderna de poetas como Luis Antonio de Villena que peca de un 'narcicismo' al compararse a sí mismo con célebres poetas del pasado (211), sin aparentemente darse cuenta que Villena se autoparodia al sugerir su propia falta de originalidad.

³ Las fechas más frecuentemente citadas para el principio y el 'fin' del 'modernism' en los Estados Unidos son 1914-1965. (Northrup Frye, et al, The Harper Handbook to Literature 1985). Para evitar confusión terminológica, se emplearán las palabras 'modernism' (y la forma adjetival, "modernist" para referirnos a la literatura post-vanguardista de Angloamérica y que se inició en la década de los veinte con poetas como T.S. Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972) y Wallace Stevens (1879-1955) y que sigue, con toda su variedad de estilos y de propósitos, hasta el presente. En el ámbito hispanoamericano, la poesía (y la prosa) que llamaremos "modernismo" (y su forma adjetival "modernista") se aplica al movimiento literario que empezó,

aproximadamente, en 1882 y que culminó alrededor de 1920. La poesía vanguardista de Hispanoamérica sucedió al movimiento homólogo de Europa, con una duración aproximada de veinte años (1920-1940). Simultáneamente se inició otro enfoque estético y conceptual (que más adelante será caracterizada bajo los criterios de Octavio Paz y que será denominado como 'modernism' y que consideraremos homólogo a la literatura "modern" de Angloamérica y de Europa. Consideraremos con más detalle el 'modernism' y el vanguardismo hispanoamericanos en el capítulo 2.

⁴ McGowan considera que el "modernism" duró sólo de 1890 a 1945 (3) y Frederic Jameson piensa también que el fin del "modernism" coincidió con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el principio de la sociedad 'postindustrial'.

⁵ Esta fe se fundamenta en la idea de que se puede llegar a un conocimiento superior del cosmos por medio de la razón humana. Los "modernists" consideraban que esto era absurdo; persuadidos por los avances en la sicología freudiana, ellos consideraban que el inconsciente era la clave de la conducta humana, y no la razón. En la poesía hispanoamericana se nota, por ejemplo, las dos perspectivas opuestas en dos poetas contemporáneos: la etapa neorromanticista de Pablo Neruda (Veinte poemas de amor y una canción desesperada) y una subjetividad onírica de César Vallejo (Trilce).

⁶ Debido al gran número de citas tomadas de ensayos en inglés y en francés, consideramos apropiado rendirlas en

traducción al castellano --salvo en algunos casos donde la expresión del texto original sufriría-- para facilitar una mayor fluidez de la lectura.

⁷ El fondo de la palabra 'postmodernismo' es trazado por Ihab Hassan en The postmodern Turn (85-86) e ilustra la complejidad y la variedad de significados a través de tres décadas de evolución. Es evidente que los primeros usos del término por Federico de Onís en 1934 en la Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932), y por Dudley Fitts, en la Anthology of Contemporary Latin American Poetry (1942), contemplaron una reacción de menor cuantía contra el modernismo hispanoamericano que ya se manifestaba desde principios del siglo. Osorio aclara que Onís lo limita a un período de 1905-1914 y lo caracteriza como una reacción conservadora al modernismo, "casi sinónimo de literatura regionalista o criollista" (230). Con un contexto histórico-social, el término fue usado por Arnold Toynbee en A Study of History (1947) para indicar un nuevo ciclo histórico en la civilización occidental que empezaba alrededor de 1875. En los 1950 en los Estados Unidos, el poeta Charles Olson, el novelista Irving Howe y el crítico Harry Levin lo utilizaron para expresar su desilusión con el renombrado movimiento "modernist". En la década de 1960, el crítico Leslie Fielder lo usó para oponerse al elitismo de la tradición del 'modernism tardío', a nombre de la cultura popular. Hassan mismo lo empleó en su búsqueda literaria del impulso de la autodestrucción que forma parte de la

tradición literaria del silencio. Hobbs y Duncan, así mismo señalan que el término fue ampliamente usado durante los sesenta en los estudios de sociólogos y de historiadores culturales y que desde esa época se ha aplicado variamente en las artes, la teología, la filosofía y la política (492).

⁸ Hassan ha juntado en The Postmodern Turn una interesante serie de características modernas y postmodernas de varias disciplinas --la retórica, la lingüística, la teoría literaria, la filosofía, la antropología-- en las cuales se emplean estos términos (91-92). Su intención es oponer las unas a las otras, advirtiendo que los contrastes son tenues y sujetos a cambio. Pero aún con sus inevitables controversias o errores, pretende mostrar que las cualidades de las dos columnas no son antitéticas ni dialécticas, ni conducen a ninguna síntesis, sino que tienden a separarse en una sensibilidad moderna o postmoderna. He aquí una lista abreviada con aplicación literaria:

'MODERNISM'.....POSTMODERNISMO

Romanticismo/Simbolismo.....	Patafísica/Dadaísmo
Forma (conyuntiva, cerrada)....	Antiforma (disyuntiva, abierta)
Propósito.	Juego
Diseño.	Azar
Jerarquía.	Anarquía
Dominio/Logos.	Cansancio/Silencio
Objeto de arte/Obra terminada..	Proceso/representación
Distancia.	Participación
Creación / Totalización. . . .	Descreación/Desconstrucción
Síntesis.	Antítesis
Presencia.	Ausencia
El centrar.	La dispersión
Género/Linderos.	Texto/Intertexto
Semántica.	Retórica
Paradigma.	Sintagma

Hipotaxis.	Parataxis
Metáfora.Metonimia
Selección.	Combinación
Interpretación/Lectura. . .	Contra interpretación/Deslectura
Significado.	Significante
Leíble.Escribible
Narrativa/ <u>Grande histoire</u>Anti-Narrativa/ <u>Petite histoire</u>
Determinación.	Indeterminación

⁹ Linda Hutcheon insiste en la primordialidad de la parodia en la autorreflexividad postmoderna. La define como "una repetición con distancia crítica que permite un señalamiento de la diferencia en la médula de la similitud" (126)

¹⁰ Grands récits es un término que significa "grandes escenarios narrativos". Según Calinescu éstos incluyen visiones panópticas y totalizantes como la gran historia de la ilustración y la emancipación de la revolución francesa, la visión marxista de la revolución del proletariado y el establecimiento de una sociedad sin clases, y cosas por el estilo. (5)

El lenguaje del poeta es el de su comunidad, cualesquiera que ésta sea. Entre uno y otro se establece un juego recíproco de influencias, un sistema de vasos comunicantes.

--Octavio Paz, El arco y la lira

In every century, the way that artistic forms are structured reflects the way in which science or contemporary culture views reality.

--Umberto Eco, The Open Work

El mundo verbal creado por la poesía es, a la vez, muchos mundos contenidos en un solo poema. Todo aquello llamado extraliterario es precisamente lo que marca lo literario.

--Víctor Monjarás Ruiz, "Testar las islas.
Una revisión de la nueva poesía en México"

CAPITULO 2

¿NADA NUEVO BAJO EL SOL?

EL CONTEXTO HISPANOAMERICANO DEL POSTMODERNISMO

Ya desde la década de 1960 en Hispanoamérica se detectaba un viraje conceptual en la narrativa de autores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Severo Sarduy que desconcertaba al lector no familiarizado con sus influencias teóricas y objetivos artísticos. Presenciamos la incorporación en sus narrativas de elementos como la autorreferencialidad, la intertextualidad, la indeterminación motivacional, las perspectivas limitadas, la ausencia de un narrador fidedigno o de retoricismo para guiar al lector, los diálogos descontextualizados, la fragmentación temporal y espacial. Todos estos recursos sirven para llamar la atención al hecho de que estos textos son textos, que problematizan las tradicionales supuestas de su papel re-presentacional, de su originalidad y de su ostensible propósito. Ahora, con más de treinta años de perspectiva, reconocemos que se trataba de los principios de lo que había de conocerse mucho más tarde y ambiguamente en la crítica hispanoamericana como el postmodernismo. Este término ha sido objeto de considerable atención teórica y crítica en Europa y en Norteamérica, despertando polémicas, suscitando considerable duda y confusión sobre su significado conceptual, su influencia en las artes y, sobre

todo, su manifestación en varios aspectos sociales de la vida cotidiana.

En la literatura reciente de Hispanoamérica, la abrumadora mayoría de la atención crítica se ha ocupado de la obra de dichos narradores y de varios otros del 'Boom' (durante la década de los sesenta) y del 'Post-boom' (de los setenta en adelante), años en los cuales se lanzaron a la fama literaria internacional. Aunque la poesía postmoderna se ha desenvuelto paralelamente con la literatura narrativa --en los logros de su experimentación, si no en el éxito comercial-- su relación con ésta, sus bases teóricas y su manifestación artística no han sido claramente percibidas, ni estudiadas a fondo, dentro de una perspectiva postmoderna.

Aunque las primeras manifestaciones de una nueva poesía en México (y en la América Latina) han sido comentadas en los últimos veinte años por las más diversas perspectivas críticas, la tendencia de éstos se ha limitado, por lo general, a describir las innovaciones formales y temáticas y las evoluciones creativas a nivel individual.¹ Además, la mayoría de ellos no sale de un contexto generalmente hispanoamericano, y concluye --por falta de una suficiente distancia histórica-- que los nuevos poetas (postmodernos) o bien representan tendencias sui generis o casos aislados de una nueva y todavía indeterminada sensibilidad artística. Entre estos críticos hay ocasionales referencias (despectivas, en su mayoría) al postmodernismo, pero no se

ha percibido esta poesía como un reflejo directo o indirecto de un contagio de una gran diversidad de ideas y de textos circulando internacionalmente en el medio cultural. Aún menos se han estudiado los posibles vínculos con la teoría crítica postmoderna y con escritores de otras generaciones o de otras lenguas. Pero en los años más recientes ha habido una nueva perspectiva crítica que empieza a evaluar la poesía dentro del paradigma postmoderno.² En este capítulo, por lo tanto, se pretende primero tomar un paso crítico hacia un campo relativamente virgen que abarca la contextualización histórica y teórica de la obra poética de tres poetas mexicanos postmodernistas: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho. En los capítulos siguientes se pretende analizar obras específicas de estos tres poetas para considerar cómo coinciden con las bases teóricas del postmodernismo, su relación intertextual con obras de determinados poetas de generaciones anteriores (como Jorge Luis Borges, José Lezama Lima y Nicanor Parra) y de contemporáneos que manifiestan muchas de las mismas características que la crítica ha atribuido a la literatura postmoderna de América Latina, de Europa y de los Estados Unidos. Lejos de rechazar las apreciaciones de los críticos sobre la poesía hispanoamericana, se precisa empezar con ellas como un punto referencial para esquematizar la evolución intertextual de las tendencias que caracterizarían la poesía postmoderna.

Pedro Salvador Ale (1954), David Huerta (1949) y Coral

Bracho (1951), representan sólo tres de las diversas tendencias de la sensibilidad postmoderna, pero han mostrado en sus obras una corriente experimental que coincide con una significativa evolución filosófica, social y artística que todavía impregna el ámbito intelectual de Occidente en las últimas décadas. Los tres son autores de varios libros de versos; son ganadores de premios literarios nacionales e internacionales; y siguen escribiendo poesía en la actualidad. Sin embargo, no son universalmente conocidos en México, ni mucho menos en el extranjero, debido a razones que de ninguna manera restan mérito a sus obras, ni disminuyen su papel exploratorio en el crecimiento de la poesía postmoderna en la América Hispana. Entre ellos no hay pretensiones de originalidad; no representan ninguna escuela ni dogma en sus obras; ni siquiera se observan puntos de convergencia estilística o temática entre sí. Pero si la poesía generalmente refleja su visión de mundo, las obras de estos tres poetas también iluminan la herencia literaria del estado actual del pensamiento contemporáneo, así como un posible futuro de las letras hispanoamericanas.

El impulso postmoderno está íntimamente ligado con la literatura moderna, no sólo de México sino también de otros países de habla española, de Norteamérica y de Europa. Por tanto, resulta imprescindible bosquejar un breve contexto histórico, literario y social para entender mejor la práctica de los tres poetas postmodernistas de parodiar la obra poética de generaciones anteriores y las bases

conceptuales que motivan tal parodia. La experimentación en la poesía, como en las otras artes y en las ciencias naturales y sociales, siempre ha sido una constante; a veces se limita a simples variantes de un paradigma universalmente aceptado (como ocurrió en el Modernismo hispanoamericano, vis-a-vis el Romanticismo), a veces se rompe radicalmente con una tradición establecida (como en el caso del impulso vanguardista frente al Modernismo). Pero la constante más concreta de una disciplina artística es la búsqueda, por parte de cada artista, de una expresión propia e individual que refleje la visión subjetiva de la realidad en su contorno. El artista está consciente de su propia realidad interna --sus sentimientos, memorias, sueños, percepciones, pensamientos y visiones-- así como de su realidad vivencial, y todo se plasma en el impulso para expresar y compartir su limitada visión cosmológica. Pero hay otro factor insoslayable que determina la dirección estilística y temática de cada artista --o en esta instancia, de cada poeta-- en su búsqueda artística: el conocimiento activo o latente de la tradición poética que el poeta asimila previo a su propio inicio artístico. Aunque se destacan influencias inmediatamente percibibles --Jorge Luis Borges en el caso de Ale, José Lezama Lima en el de Huerta, y muchos autores en el de Bracho-- resultaría reduccionista insistir en influencias unívocas, de acuerdo con una suerte de determinismo literario, sobre todo cuando se toma en cuenta la gran diversidad de experiencia literaria de cada

poeta y el acceso que hoy en día tienen los escritores no sólo a la poesía universal sino también a todos los medios masivos de comunicación. Sin embargo, considerando que la intertextualidad se destaca como uno de los elementos medulares de la literatura postmoderna,³ es preciso identificar algunas tendencias poéticas del siglo XX --dentro y fuera de México-- que servirán de contexto histórico y de base imprescindible para el impulso de la inspiración paródica.⁴

Si los poetas que examinaremos a continuación han anticipado varios rasgos estilísticos que posteriormente cobran una importancia axial en la obra postmoderna --sin que se les considere como postmodernistas-- también representan, en mayor o menor escala, los que sirven de tema involuntario en los homenajes (o parodias) explícitos o implícitos de los poetas postmodernistas. No se pretende historiar la poesía hispanoamericana del siglo XX, sino limitarnos a aquellas instancias en las cuales se evidencian vínculos estilísticos, temáticos o conceptuales entre selectas generaciones del siglo XX y la generación postmoderna a la cual pertenecen los poetas de este estudio. Cada generación o movimiento proporciona innovaciones conceptuales o artísticas que repercuten directa o indirectamente en las generaciones sucesivas. El bosquejo servirá aquí para subrayar aquellas características de la poesía 'moderna' de Hispanoamérica que han precedido la conciencia postmoderna y que, en conjunto, han sido

consideradas como elementos esenciales de lo que ha llegado a conocerse como lo 'postmoderno'. En efecto, el bosquejo apoya tácitamente el concepto postmoderno que desmitifica la idea de la originalidad artística que ha predominado en las artes de la tradición occidental desde la época romántica.

EL INICIO DE UNA REVOLUCIÓN Y DE UNA TRADICIÓN:

EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

El modernismo hispanoamericano reinó durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX como uno de los movimientos más importantes en la historia literaria hispánica. El "modernismo" designaba un 'espíritu nuevo' o revolución literaria entre un grupo de escritores y poetas que aún ahora siguen ejerciendo influencia sobre los escritores contemporáneos en Hispanoamérica (Henríquez Ureña 11, 34, 159). Respecto a la idea del 'pastiche' que se discutió en el primer capítulo para mostrar que en el contexto postmoderno se concibe el texto como una aglomeración de varios otros textos, José Olivio Jiménez comenta sobre el 'modernismo' hispanoamericano:

lo más significativamente nuevo, lo más original y caracterizador fue su incorporación libre a la lengua castellana de las técnicas que se habían abierto paso, de modo más señalado en Francia pero también . . . en las demás literaturas de Occidente, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. (20)

Aún con la diversidad de expresiones entre los integrantes del modernismo, de acuerdo con Jiménez este movimiento "puede contemplarse como la suma heteróclita de

estilos a través de cuya integración se manifiesta el espíritu vario, confuso, y aun contradictorio de toda una época: la del fin del siglo" (19). Parte de esa contradicción estriba en un enfrentamiento entre dos polos conceptuales que había de predominar a lo largo del siglo XX: el simultáneo rechazo e imitación de las pautas poéticas anteriores. Tanto Julio Herrera y Reissig (Uruguay, 1875-1910), como Enrique González Martínez (México, 1871-1952), ambos modernistas, usaron las mismas bases del modernismo para romper con él en su tentativa de trascenderlo (Milán 173).

El modernismo fundía varias tendencias literarias como el parnasismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y aún aspectos del romanticismo, para forjar una literatura y una perspectiva conceptual nuevas. Así mismo preparó a través de la crítica "el rasgo último de la modernidad--la reacción y trascendencia de sí mismo" (Jiménez 41). Al enumerar una serie de elementos del modernismo hispanoamericano en 1943, Luis Monguió ya había comentado algo muy parecido de los modernistas que había de caracterizar muchos de los movimientos literarios del siglo XX: adoptan determinados elementos del canon a la vez que rechazan aquéllos que consideran gastados por el tiempo o el uso exagerado, y siempre con miras de abrir nuevos caminos (76). De ahí señala un amor por lo cosmopolita y por el exotismo, el culto de la individualidad y la originalidad, la renovación de las formas métricas y rítmicas, así como la

imitación de los modelos franceses románticos, parnasianos y simbolistas (Monguió 76). Este carácter mimético y trascendental del modernismo hispanoamericano anticipa también lo que Charles Jencks afirma sobre el postmodernismo que él percibía como un fenómeno vigente en Europa y en Norteamérica: un "dualismo paradójico, o doble codificación", cuya hibridez implicaba la continuación del "modernism" y la trascendencia del mismo en la década de 1950 (10). En esencia, se establece una revolución de asimilación y trascendencia en la literatura unos setenta años antes de que se formulara esta observación del fenómeno postmoderno.

OTRO PASO HACIA UNA POESÍA (R)EVOLUCIONARIA:

EL VANGUARDISMO

Hoy en día todavía se suscita controversia en la crítica literaria acerca de los términos "vanguardismo" y "postmodernismo", que para algunos son palabras equivalentes, puesto que los vanguardistas se opusieron filosófica y estéticamente a los modernistas hispanoamericanos y cronológicamente los siguieron. Hay otros que consideran que el vanguardismo literario en Hispanoamérica todavía vive hoy y que el postmodernismo contemporáneo es sólo otra manifestación del vanguardismo. Pero el período vanguardista en Hispanoamérica duró propiamente de 1920 a 1935 ó 1940 --con su apogeo a mediados de la década de los veinte-- y dejó como herencia algunas de

imitación de los modelos franceses románticos, parnasianos y simbolistas (Monguió 76). Este carácter mimético y trascendental del modernismo hispanoamericano anticipa también lo que Charles Jencks afirma sobre el postmodernismo que él percibía como un fenómeno vigente en Europa y en Norteamérica: un "dualismo paradójico, o doble codificación", cuya hibridez implicaba la continuación del "modernism" y la trascendencia del mismo en la década de 1950 (10). En esencia, se establece una revolución de asimilación y trascendencia en la literatura unos setenta años antes de que se formulara esta observación del fenómeno postmoderno.

OTRO PASO HACIA UNA POESÍA (R)EVOLUCIONARIA:
EL VANGUARDISMO

Hoy en día todavía se suscita controversia en la crítica literaria acerca de los términos "vanguardismo" y "postmodernismo", que para algunos son palabras equivalentes, puesto que los vanguardistas se opusieron filosófica y estéticamente a los modernistas hispanoamericanos y cronológicamente los siguieron. Hay otros que consideran que el vanguardismo literario en Hispanoamérica todavía vive hoy y que el postmodernismo contemporáneo es sólo otra manifestación del vanguardismo.

El período vanguardista en Hispanoamérica duró de la década de los veinte-- y dejó como herencia algunas de

las innovaciones más imaginativas y duraderas en la literatura del siglo.⁵ Por la gran variedad de tendencias, de dogmas estéticos y filosóficos y de variaciones regionales de los mismos en toda Hispanoamérica, Forster y Jackson consideran que es imposible resumir pautas generales en una frase coherente, pero señalan como un común denominador la impaciencia con el paradigma establecido (3). Jiménez concuerda: "Era un no rotundo a todo lo sospechoso de convivencia con la tradicional estética realista y racional" (14). Además, reinaba entre los vanguardistas un sentido de enajenación de los valores sociales y literarios en boga, una búsqueda profunda y revolucionaria por la 'novedad' y la 'modernidad' artísticas en un mundo de un acelerado desarrollo tecnológico (Poggioli 226). Esa inquietud en Hispanoamérica reflejó la fórmula central del vanguardismo europeo y trascendía consideraciones artísticas y filosóficas. Renato Poggioli también comenta que el movimiento vanguardista estribaba en una condición psicológica, un fenómeno social y un hecho ideológico que desbordaron en consecuencias estilísticas, históricas y éticas (Poggioli 4). Forster y Jackson muestran que muchos vanguardistas se suscribieron al axioma de Vicente Huidobro --"[e]l poeta es un pequeño Dios"-- como una manera de interiorizar su poesía. En lugar de tratar de re-presentar un mundo reconocible, los vanguardistas producían "visiones abstractas y fragmentadas" (Forster y Jackson 9). Las dos obras axiales de este movimiento que según Jiménez son

Trilce (1922) de César Vallejo (Perú, 1892-1938) y Altazor (1931) de Huidobro (Chile, 1893-1948) proveen algunos de los mecanismos más provocativos e influyentes del siglo: "el irracionalismo y la desrealización" (Jiménez 12).

En Trilce, Vallejo hace un asalto frontal al lenguaje ejerciendo una violencia sobre las palabras y la sintaxis; creando imágenes abruptas, ilógicas e inconexas, creando continuas elipsis en apoyo de símbolos oscuros (Sucre 116). Todos son rasgos que habían de ejercer una profunda influencia sobre la poesía de América Hispana durante las últimas siete décadas, pero Sucre considera que lo más radical de Vallejo ha sido "un lenguaje que empieza por ser el desarraigo mismo del lenguaje" (116). Por lo tanto considera que la clave de Trilce es la tentativa de Vallejo por alcanzar otra realidad a través de una constante virtualidad del lenguaje (123). Para Vallejo, la crisis del lenguaje reflejaba su percepción del deterioro de la civilización occidental y de sus valores, pero aún así buscaba la manera de recuperar su unidad primordial al "volver a encontrar la original intensidad de la palabra" (Sucre 134, 232). Con esta base, Vallejo se identifica plenamente dentro de las primicias de la poesía moderna de habla española. Cabe señalar que el "postmodernismo", como movimiento vanguardista que sucedió al modernismo hispanoamericano, aunque ha dejado incontrovertidas huellas en una gran parte de la poesía de este siglo, no debe confundirse con el postmodernismo que usaremos

exclusivamente en este estudio para referirnos (como ya hicimos en el primer capítulo) a la literatura que empezaba a manifestarse en la década de 1950 en Europa y en Angloamérica, y posteriormente en América Hispana, como una reacción a ciertos aspectos de la poesía 'moderna' y que nos servirá de fondo teórico para los tres poetas de este estudio.

Otra contribución indiscutible a la poesía hispanoamericana proviene del chileno Pablo Neruda (seudónimo de Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, 1904-1973). La originalidad de Neruda reside, como hace ver Brotherston en la oscuridad de su expresión personal: la creación de una serie de impresiones y de asociaciones de ambientes que no recaen tanto en el mundo fenoménico como en sí mismas (115) . Es tal vez Neruda, con Residencia en la tierra (1933), quien introduce en América Hispana la percepción de un mundo en desintegración y refuerza dicho tema abandonando la lógica y la sintáxis. Es una visión que repercutiría en muchos poetas modernos y postmodernos del siglo. Aún con la singularidad de su expresión poética, sigue describiendo la realidad directamente --como señala Sucre-- porque busca "la equivalencia del mundo y cree en ella" (171). En esto, precisamente, estriba su neorromanticismo, la razón por la cual su influencia no ha igualado a la de Vallejo en el desenvolvimiento posterior del lenguaje como signo virtual en la poesía hispanoamericana. Vemos con estos ejemplos que tanto el modernismo como las vanguardias hispanoamericanas

ejercían una asimilación de características literarias que se estimaban como deseables a la vez que procuraban establecer su carácter de oposición o de originalidad. Este juego entre la asimilación y la alteridad que siempre ha caracterizado los principales movimientos literarios adquiere especial importancia, como veremos en la poesía postmoderna de Hispanoamérica.

UNA INFLUENCIA LEJANA: LA GENERACIÓN DEL '27

Durante la época vanguardista en América Hispana, algunos poetas españoles de la llamada Generación del '27 empezaban a cobrar renombre literario. Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda son los principales integrantes de esta generación que tanto impacto ha ejercido en Hispanoamérica. Dámaso Alonso opina que los integrantes de esta generación no se oponían a nada, que no tenían dogmas ni escuela, sino, al contrario, buscaban inspiración en los poetas del Siglo de Oro (citado en Guillén, 203). Se les acusaba de abstractos, herméticos y fríos --términos que rechaza Jorge Guillén-- quien afirma que para expresar las profundidades de su vida recurrían a la ambigüedad de las imágenes, lo que involucraba una confusión de lenguaje (205-206). Para Guillén, el término americano "imagists" tiene relevancia para el cultivo de imágenes que caracterizó a los poetas de esta generación, y que repercutiría en los poetas modernos y contemporáneos de Hispanoamérica:

the extremists reduced poetry to a sequence of images from which all transitions of normal discourse had been removed. Only separate phrases remained: the ultimate condensation of literary activity. Logical or grammatical connections of any sort were suspected of poetic inertia. Nor did the images themselves submit to recognized relationships. Reality, surviving in spite of everything, was not duplicated by mere copying but was recreated in the freest manner possible. This freedom expressed the inner world of man --'the subconscious,' it was frequently called-- rather than the external realities known through reason. (207)

Bajo la influencia de figuras como Huidobro, Vallejo, Neruda y los poetas de la Generación del '27, la poesía hispanoamericana de las generaciones posteriores paulatinamente experimentaban una evolución conceptual que terminaba reconociendo el papel del lector en el proceso creativo. La lógica consciente, que antes compartían el poeta y el lector, luego fue sustituida en la década de 1920 por una ilógica del inconsciente que exigía al lector una nueva manera de leer y de comprender el proceso poético. Al tratar de volver a encontrar la original intensidad de la palabra, la representación de la realidad exterior es subyugada al interés de explorar la realidad interior de la palabra. El deseo de distanciarse de los valores burgueses y de explorar un subconsciente tan despojado de lógica condujo a un lenguaje igualmente ilógico y onírico, que se convierte en el objeto mismo de la poesía. La apocalíptica Primera Guerra Mundial socavó también en Hispanoamérica las bases de la fe humana en una racionalidad occidental que se prestaba para justificar tanto barbarismo bélico. Hubo, así

mismo, un rechazo paralelo del logos que apoyaba la racionalidad de instituciones deshumanizadas. De esta manera se construyó un puente conceptual entre la poesía moderna angloamericana y la vanguardista hispanoamericana.

En resumen, la palabra empieza a desvincularse de su tradicional propósito sígnico; los significantes se libran de su papel representacional para formar nuevas realidades subjetivas y verbales. Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho son herederos de este fenómeno poético (entre muchos otros) pero a diferencia de las generaciones anteriores, reconocen en sus mismos poemas la incorporación de los textos de sus antecedentes literarios.

ENTRE LOS VANGUARDISTAS Y LOS POSTMODERNISTAS:

UNA GENERACIÓN INFLUIDA E INFLUYENTE

En el prólogo de la Antología de la poesía hispanoamericana actual, Julio Ortega sintetiza la producción lírica de varios poetas nacidos desde los principios del siglo hasta las décadas de 1940 y 1950, revelando una importante característica que todos comparten: la participación en un constante juego de influencias, de oposiciones, de desviaciones y de síntesis ejercidas de la manera más insospechada a lo largo del siglo. Lo que más relevancia tiene para la poesía postmoderna es que varias de las mismas características de todas las generaciones han sido apropiadas y parodiadas por los poetas postmodernos. No existe rechazo contra la generación precedente, como

ocurre frecuentemente en los movimientos artísticos, sino una deliberada e irónica incorporación de muchas de las mismas preocupaciones y soluciones estéticas de todo el siglo en Hispanoamérica. En el ensayo de Ortega, de los poetas nacidos en torno de la primera década del siglo XX, los que nos interesan son Octavio Paz, José Lezama Lima y Nicanor Parra. Ortega globaliza esta generación de la siguiente manera:

es notoria la noción de la poesía como la palabra de la tribu: palabra crítica y celebratoria cuyo poder de conocimiento se da independientemente de los discursos socializados institucionales. El lenguaje tribal va del mito del origen (fundación) al mito del fin (disolución); y las transiciones confieren al poema su dramaticidad, sus furias y agonías. (4)

A pesar de los obvios riesgos de esta generalización que junta poéticas tan diversas como las de Paz, de Lezama y de Parra, nos sirve de base para examinar tres de las voces más influyentes en el desarrollo de la poesía moderna a través de varias décadas y, más importante, apreciar cómo algunos de los rasgos comúnmente asociados con el paradigma postmoderno --como son la parodia y el coloquialismo (de Parra) y el neobarroquismo (de Lezama Lima)-- se conocían mucho antes de que hubiera conciencia del postmodernismo.

Desde hace años varios críticos han caracterizado la antipoesía de Nicanor Parra (Chile, 1914) como sui generis, inclasificable, o de difícil definición. Cuando Parra publicó Poemas y antipoemas en 1954, según Teodosio Fernández, incluyó poemas escritos desde 1937, los cuales

ofrecían indicios tempranos de un proceso evolucionario que lo conduciría a la antipoesía (103). Fernández destaca las siguientes características en los antipoemas de Parra: el uso de la parodia, el olvido del 'yo' subjetivo, cierta exageración caricaturesca, la abundancia de motivos prosaicos, la negación de un propósito artístico, el rechazo de las convenciones literarias o culturales, matices surrealistas, una fragmentación de los (anti)poemas en referencias sueltas y de orden ilógico, referencias literarias, un lenguaje prosaico, enunciados incoherentes, imágenes extrañas, un extraordinario laconismo expresivo y experimentos ideográficos (103-111). Este gatuperio de características es típicamente moderno y aún postmoderno en una época cuando todavía no se sospechaba del término, cuanto menos de una base teórica. Fernández agrega otra observación --importante para los propósitos de este estudio-- sobre la obra del antipoeta:

Es sobre todo una rebelión anárquica contra ideales o delirios de grandeza que se encuentran ridículos . . . la desmitificación de las cualidades excepcionales atribuidas al poeta por una larga tradición La aspiración a recuperar la armonía primordial carece de sentido, pues tal armonía es una mera ficción imaginada para evitar las soluciones desesperadas a la experiencia de lo absurdo El antipoema surge de la revisión de las convenciones "literarias" vigentes, que se destruyen desde dentro, apelando al humor, a la sátira, a la burla. Eso no entraña un desprecio de la actividad poética en sí misma, sino todo lo contrario: la poesía es un artículo de primera necesidad, está en la propia vida, forma parte de las cosas y de la experiencia cotidiana . . . (109-110)

Los atributos de la antipoesía enumerados por Fernández coinciden con varios y significativos elementos de la literatura postmoderna. Sin embargo, en ningún momento Fernández relaciona estos atributos con el vocabulario ni con las tesis fundamentales de la teoría crítica que sostienen que el postmodernismo se equipa del deconstruccionismo para desenterrar las contradicciones innatas de la lógica discursiva. Muy cerca queda la función desmitificadora de la parodia, que también requiere de la poesía moderna para posibilitar su parodia --y eventual trascendencia-- de ella.

Otro rasgo identificado por Fernández en la poesía de Parra que cobra importancia en la literatura postmoderna es un proyecto para apelar a las clases populares, sin dejar de interesar a los lectores más sofisticados. Con este fin, se abre la posibilidad de múltiples lecturas y para facilitarlas Parra recurre a la popularización del lenguaje con una abundancia de coloquialismos, vulgaridades, fórmulas estereotipadas, "requisadas a los medios de comunicación, a los políticos y a la burocracia . . ." (110).⁶ Al mismo tiempo, su prosaísmo, empleado como alternativa al paradigma de poesía romántica o moderna, está reforzado por "la utilización paródica de frases, motivos, imágenes y referencias consagradas por la tradición literaria . . ." (111).

Parra anticipa la tendencia desm(s)tificadora que forma la columna vertebral de la poesía paródica que experimentó

un auge en la década de los sesenta pero en última instancia lo que lo distingue de los postmodernistas es que el blanco de su parodia son las convenciones de una sociedad burguesa, y el hecho de que no cuestiona el logocentrismo reinante en el discurso burgués. A pesar de que reconoce la poesía como un artificio verbal y cuestiona la arbitrariedad del lenguaje, la parodia de Parra no funciona desde fuera del logos que sostiene a la sociedad burguesa.

José Lezama Lima (Cuba, 1910-1976), como una de las figuras capitales de la poesía hispanoamericana, es otro que transgredió una de las reglas tácitas de la poesía tradicional: la concisión expresiva. Sucre explica que la meta de Lezama es "encontrar el logos de la imaginación" (161), una insistencia en presentar lo imaginario como tal y no tanto la realidad de los seres y las cosas. Esta autonomía del lenguaje poético, con verbosidad y todo, se incorporará luego en la poesía de muchos poetas posteriores, o bien por imitación por parte de los modernos, o como parodia por parte de los postmodernistas. La obra de Lezama propiamente también tendría que situarse entre la poesía moderna ya que busca una armonía totalizadora, aunque sea inventada. Más adelante veremos que su presencia está particularmente notable en la obra postmoderna de David Huerta. En cuanto a Octavio Paz, se le considerará más adelante como contribuidor a la evolución moderna y postmoderna de la poesía en México.

Para los poetas nacidos en la década de los veinte,

Julio Ortega incluye nombres como Rubén Bonifaz Nuño (México, 1923), Roberto Juarroz (Argentina, 1925), Carlos Germán Belli (Perú, 1927) y Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925). Del último, a pesar de su uso de un lenguaje digno de cronista moderno, de sus denuncias anti-norteamericanas, (Bellini 436, 437) y de su interés en el mundo del kitsch -- características que asumirían importancia en el Zeitgeist postmoderno-- su poesía busca bases escatológicas que afirman una felicidad al final que coincide con una mentalidad más bien moderna (Sucre 282). Aunque su poesía de protesta social no constituye en sí un atributo fundamental, Cardenal sí reconoció la primacía del valor re-presentacional de un lenguaje al uso del establishment y lo desconstruyó al denunciar y parodiar la propaganda comercial, el cine, los anuncios deslumbrantes de los productos-- que representaba otra inautenticidad institucionalizada del discurso autoritario (Bellini 437). Ortega caracteriza a esta generación de poetas en términos que semejan a las preocupaciones postmodernas por el habla coloquial, la desmistificación autorial y la marginalidad artística:

la comunicación ya no parte del modelo retórico sino de lo indicado en detrimento, desde el cambiante escenario en que el canto es reemplazado por un diálogo más civil, por las formas de una conversación tentativa. El poeta ya no es el sacerdote asido a su palabra reveladora, sino el marginal habitante de un habla común en la que deberá actuar a nombre del esclarecimiento. (5)

En cuanto a Roberto Juarroz, éste abre un camino

insólito en la poesía que Sucre identifica como "una sucesión de acertijos" (206); "una secuencia virtualmente infinita de relaciones y de motivaciones" (207); y "una suma de fragmentos o una sucesión de aforismos enigmáticos" (207). En cierto sentido, Juarroz comparte el espíritu borgiano, ya que en su universo poético "no hay uno sino múltiples centros: cada ser y cada objeto en el mundo lo es, o podría serlo" (Sucre 211).

También de esta generación nos interesa Carlos Germán Belli, que combina en su poesía, por un lado, un lenguaje digno de la poesía neoclásica --"estilo noble, cuidado por la sintáxis, la lógica y la mitología"-- y por otro, un estilo oral moderno: prosaico, refranes, chistes populares y una sintaxis que se adecúa a la cualidad fragmentaria (Sucre 269). La alternación de lenguajes literario y popular problematiza a la vez que llama la atención al discurso mismo más que al sujeto.

De los poetas nacidos en la década de los treinta, Ortega perfila a Enrique Lihn (Chile, 1929-1988) como representativo de una generación asediada en su madurez por las torrentes de información y que, curiosamente, no puede valerse de ella para remediar los males psíquicos, comunicativos y sociales:

[el] habla oblicua que ya no cree en su poder esclarecedor, que se oye como una cita repetida, que está hecha de retazos de otras voces, y que encubre una y otra vez su propio malestar, el de representar a un sujeto de registros maniáticos y disgregados. El fragmentarismo se va, así, apoderando del discurso de Lihn, que se mueve como

una nebulosa psíquica, sin seguridades ni convicciones definitivas, anotando la variación de su química refractaria de un mundo desquiciado y repetido. (8)

Con estos rasgos estilísticos, Lihn anticipa otro aspecto importante en la obra de David Huerta, tanto como en la de Pedro Salvador Ale, ya que éstos no pretenden dar ninguna respuesta a las preguntas ontológicas y epistemológicas tradicionales, puesto que viven en un mundo heraclitiano. Para Lihn los poetas no pueden reclamar una visión privilegiada de los secretos del mundo fenoménico en su derredor. De modo que cuando parodia los mitos de la poesía moderna, así como su perspectiva y su aspiración al poema absoluto, también se parodia a sí mismo, con el entendimiento de que la palabra que usa es ya una palabra de un repertorio de signos literarios, hechos y usados con anterioridad (Sucre 281). Por lo tanto, Lihn se aproxima mucho a la idea de Jacques Derrida quien pretende 'desconstruir' el logos imperante de autoridad: un enfático rechazo de significantes aceptados en la modernidad sin un autocuestionamiento de orígenes y de fines.

Con respecto a los poetas que nacieron entre 1940 y 1959 --la época de los tres poetas que estudiamos-- Ortega aprecia una tendencia en sus obras que se acerca mucho a las preocupaciones teóricas, estilísticas y temáticas del postmodernismo, pero en ningún momento el crítico peruano establece posibles vínculos entre esta poesía y la perspectiva conceptual que la genera:

Después de las exploraciones comunicantes, los más jóvenes ensayan en el espacio impugnador del texto rehacer el mundo desde la escritura, desde su precipitado sígnico no dependiente de sus códigos sino, más bien, liberado por el placer del grafema y el espacio gestual ocupado. Esta partitura es otra, un nuevo desnudamiento del signo, libre del logos comunicante, en busca de su lector cifrado con lo cual se subraya, por lo demás, el hecho de que las varias lecturas no suponen una archilector sino varios lectores, librados a su suerte y hechos en su particular abecedario. Que estos marcos del leer se amplíen demuestra no sólo que la lectura no es un fenómeno natural sino que ella se desplaza por la letra como su noción más libre: trama y destrama, funda y desfonda, arma y desarma de acuerdo con sus nuevos márgenes, en movimiento circulatorio y respiratorio, incorporador y proliferante, siempre distinta en su ocurrencia y siempre resonante en su escenario de lo visto y oído. (9-10)

Citamos largamente a Ortega para llamar la atención a un lenguaje impregnado de terminología procedente del léxico teórico moderno y postmoderno --"sígnico", "códigos", "grafema", "signo", "logos", "cifrado", "archilector"-- así como unos conceptos que han recaudado mucha importancia en la crítica literaria en los últimos treinta años, como la construcción de un mundo completamente verbal, el reconocimiento del logocentrismo implícito en la literatura moderna, la validez de la heterogeneidad de lecturas a través de las teorías de la lectura, la artificialidad de la escritura, la desconstrucción y la 'deslectura' como vías legítimas para agregar nuevas dimensiones al descubrimiento artístico. Todas éstas apreciaciones son perspicaces; sólo agregaríamos un raciocinio para su propósito. A nuestro parecer, no se trata de características incorporadas al

azar, ni del uso gratuito del léxico lingüístico, sino más bien de síntomas de una sensibilidad occidental que ha reaccionado a las vigentes condiciones sociales, económicas, políticas, y culturales y al logos que sostiene sus instituciones y sus ilusiones. Estas características enumeradas por Ortega, en mayor o menor grado, se aplican a los tres poetas postmodernistas de este estudio, también nacidos en la época considerada por el crítico peruano.

Los 'precursores', dentro de esta misma generación, son José Emilio Pacheco (México, 1939), Raúl Zurita (Chile, 1951) y Antonio Cisneros (Perú, 1942). Son poetas unidos en su afán de captar el coloquio popular, descartando un lenguaje tradicionalmente 'poético'. Cabe señalar que se considerará a Pacheco posteriormente dentro del panorama poético de México de este estudio. En cuanto a Zurita, Eduardo Milán sugiere que reina una neutralidad del 'yo' poético en su poesía que permite que otras voces y otros textos se impongan por encima de cualquier subjetividad (158), una característica que comparte el pensamiento postmoderno que elimina el 'yo' subjetivo de la poesía.

Del resumen se puede apreciar que la poesía hispanoamericana del siglo XX presenta un vasto y complejo intertexto derivado, en parte, de todas las generaciones del siglo, y de varios países de habla española. Pero se pecaría de miopía histórica y nacionalista al no tomar en cuenta los textos de los barrocos del Siglo de Oro, del romanticismo, del simbolismo y del vanguardismo europeos,

del modernismo angloamericano del siglo XX, o de virtualmente cualquier texto --poético o no-- de cualquier idioma. En realidad, la heteroglossia encontrada en las obras postmodernas da pauta a considerar los múltiples discursos posibles que contribuyen al pastiche poético, lo que problematiza una nítida conceptualización de causas específicas y de efectos lógicos en la historia literaria reciente. Uno de los rasgos primordiales de los poetas postmodernos consiste en reflexionar dentro de los poemas mismos sobre esta relación entre los textos de otros y los propios. En la perspectiva postmoderna hay un solo texto continuo, siempre en evolución y sin miras de llegar a conclusiones ontológicas y epistemológicas. Reconocen su papel como meros cronistas de un mundo que también está en continua evolución y procuran rechazar cualquier sugerencia de originalidad o de un papel visionario.

Junto con la esporádica aparición de rasgos postmodernos en la poesía hispanoamericana a lo largo de la primera mitad del siglo XX, existió un fenómeno paralelo en la literatura narrativa. Pero aquí nos interesan sólo dos rasgos para esclarecer la importancia de este paralelismo genérico para los inicios de una conciencia postmoderna entrada la segunda mitad del siglo. Postulamos que la obra narrativa del cuentista y del poeta argentino, Jorge Luis Borges (1899-1986) y posteriormente las novelas de Severo Sarduy representan dos factores insoslayables en el desarrollo de una práctica crítica y literaria en la poesía

tanto como en la narrativa de Hispanoamérica. Aunque muy disímiles en edad, en la época en que publicaron sus obras y en la visión conceptual de sus obras, los dos representan una abertura de la sensibilidad postmoderna en Hispanoamérica.

La prosa de Jorge Luis Borges más que su poesía ha tenido un papel importante en los inicios de la perspectiva postmoderna dentro y fuera de Hispanoamérica. Borges es generalmente considerado como el eslabón entre la vanguardia y la literatura postmoderna o como el iniciador de la literatura postmoderna. Es indiscutible que muchas de las características que comúnmente se adscriben al postmodernismo se encuentran en su obra literaria y crítica mucho antes de que se teorizara del concepto del postmodernismo. Mark Frisch considera que Borges abrió el camino postmoderno con su revaluación de la indeterminación y de lo aleatorio y lo imprevisible del universo con el colapso de la línea divisoria entre la realidad y la ficción, y con el cuestionamiento del texto literario (2). Además Frisch señala que Borges destruye la idea de un 'yo' unitario y fácilmente definible (6), establece un paralelo entre el 'yo' con el universo: un laberinto indescifrable, independiente de motivación, causa y efecto y consistencia en el desarrollo de las acciones (10, 11).

Por otro lado, el elemento lúdico en la ficción de Borges, según Floyd Merrell, se basa en su propósito de mostrar que todos los dogmas y las doctrinas metafísicas son

falaces y que aún el razonamiento más profundo y exacto es incapaz de aclarar la inherente ambigüedad e incertidumbre de la realidad en que vivimos (57). Borges también fue uno de los primeros en insistir en la inclusión de una intertextualidad en sus obras que a la fuerza tiene que permanecer inconclusa, fragmentaria, y asimétrica para los lectores finitos (67).

Por su parte, Sucre considera otros elementos claves en la poesía de Borges que llamaríamos postmodernos: la patente negación de la originalidad (146); la literatura como un palimpsesto, o recurrencia, o plagio, o redescubrimiento de textos anteriores (146-147); la no-identidad del yo en un universo de constante expansión (142); la continua presencia en sus obras de la literatura como novedad, es decir, el mise-en-abîme de la literatura autorreferencial (147). Al examinar la poesía de Borges, Sucre considera además la falta de un centro, o la multiplicidad de centros, y de un final en una obra representada como un tejido de relaciones textuales (148); la búsqueda de lo marginal (151); la fragilidad de la memoria --"un quimérico museo de formas cambiantes" (154). Y finalmente Sucre nos hace ver que Borges ejerce una desconstrucción de las deficiencias e inconsistencias del mismo lenguaje que el escritor argentino emplea, es decir, un rechazo del lenguaje axiomático que pretende establecer certezas o sabiduría, así como del lenguaje expresivo que presupone "la coherencia de un mundo ya dado y el poder,

también previo, de traducirlo en palabras . . . " y de su afán de relativizar cualquier aparente afirmación de verdad (248).

Jaime Alazraki agrega otro aspecto de Borges que considera olvidado por la crítica: la peculiar marginación de sus ensayos que, según él, deberían ser incluidos en su obra creativa. En efecto, como ocurre con otros poetas notables de este siglo --Octavio Paz, Lezama Lima, José Emilio Pacheco y Guillermo Sucre-- esta percepción del ensayo como poesía constituiría una transgresión genérica que también forma parte del paradigma postmoderno(47). Por ejemplo, los ensayos de Paz se caracterizan por un notable liricismo y la poesía de David Huerta se caracteriza por la incorporación de un discursivismo ensayístico. Son sólo dos ejemplos de una tendencia de ignorar los parámetros genéricos y las concomitantes restricciones en el uso del lenguaje.

El ya conocido interés que Borges tiene en los espejos y en el uso de los mismos, tanto en sus poemas como en sus cuentos, parece desmitificar la percepción de la literatura como un reflejo fiel de una realidad ya ficticia. La función del espejo en Borges cobrará especial importancia al considerar la obra poética del expatriado argentino, Pedro Salvador Ale, en el capítulo siguiente.

Al mostrar la irrealidad de la realidad, Borges cuestiona la capacidad de la palabra para re-crear el mundo fenoménico. Al hacer hincapié en la reflexividad de la

literatura --historias dentro de historias, frecuentes referencias reales y ficticias a textos y a escritores, epígrafes y notas al pie de la página-- Borges subordina el mundo referencial al mundo textual. Octavio Paz ha notado que:

Borges muestra el revés del significado; si el sentido desaparece o cambia de orientación (tiempo es eternidad, sueño es vigilia, Borges no es Borges, sino Borges), las palabras también vuelven a salvarse. (Poesía en movimiento 12)

En su cuestionamiento de los supuestos ontológicos y epistemológicos de Occidente durante la década de 1940, Borges llamó la atención al escritor francés Roger Callois quien escribió unos artículos sobre el argentino y con Néstor Ibarra tradujeron Ficciones de Borges al francés.⁷ A principios de los 1960, Callois fundó la revista teórico-literaria Tel Quel, que reuniría artículos de intelectuales que posteriormente se asociarían con las teorías del estructuralismo y del post-estructuralismo: Philippe Sollers, Gaston Bachelard, Francis Ponge, Roland Barthes, Gilles Deleuze y Jacques Derrida. Según Merrell, ciertos elementos de los cuentos de Borges --los pliegues conceptuales tan oblicuos e inesperados, su rechazo de las interpretaciones indefinitivas-- se ligaban estrechamente con las ideas del grupo Tel Quel, que tanta influencia ejerció en la eventual formulación de varias teorías que luego fueron denominadas postmodernas (xiii). El ideal axial del grupo a finales de 1960 y los principios de 1970 --como indica Linda Hutcheon-- quizá consistía en un ataque

colectivo contra "la insistencia modernista en un 'sujeto fundador' --o la idea humanista del autor-- como la fuente original y originaria de un significado fijo y fetichizado en el texto" (126). Hutcheon hace ver que esto rechaza la autonomía de los parámetros culturales con un significado inmanente. Es así que la ficción de Borges, como la de Samuel Beckett y la de Vladimir Nabakov, sirvieron los propósitos críticos de Tel Quel que buscaban disolver la autoridad autorial. Por lo anterior no se pretende postular aquí que Borges fuera el padre del postmodernismo, pero sí representa una importante influencia en el pensamiento teórico del postmodernismo de Francia, y su papel literario en Hispanoamérica no desmerece un reconocimiento paralelo.

Si desde Argentina los cuentos de Borges anticiparían los ensayos de un postmodernismo embriónico del grupo Tel Quel, otro escritor hispanoamericano enviaría desde París algunas de las primeras novelas postmodernas. A mediados de los 1960, Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993), becado para estudiar en París, estuvo en contacto con varios escritores que construían las bases de lo que hoy se conoce como el post-estructuralismo o el postmodernismo. Rodeado por figuras como François Wahl, Roland Barthes, Roger Bastide, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss, Sarduy asimiló de primera mano muchas de las ideas teóricas que habían de influir radicalmente un cambio conceptual en su narrativa (González Echevarría, 45-51).

Roberto González Echevarría enumera una serie de características que encuentra en la novelística de Sarduy que coinciden no sólo con las de otras novelas postmodernas, sino también con mucha de la poesía que hemos considerado: la falta de un discurso regidor y de un lenguaje que sugiera un ordenamiento significativo; la presencia autorial en la obra es como la de cualquier personaje ficticio, sin una visión panóptica; un rechazo de cualquier búsqueda de identidad cultural o nacionalista; una deliberada superficialidad en el lenguaje oponiéndose a la pirotecnia gramatical y a la primacía de la narración del modernismo; una intensificación de la narrativa autorreflexiva de las obras modernas con el propósito de mostrar que esto también sólo es narración, sin mayores pretensiones ontológicas o epistemológicas (247-253). Otras características que encuentra González Echevarría y que tienen particular interés para la poesía postmoderna son: el nulo interés en la representación del tiempo; el multiculturalismo; la parodia de obras anteriores; la repetición obsesiva; una suerte de teología negativa (el postestructuralismo) en la que se fetichiza el texto; la negación de una interpretación totalizante, idealista y metatextual; y la falta de permanencia de los signos (132, 203).

Una característica que merece más escrutinio para los propósitos de nuestra contextualización teórica de la poesía postmoderna es la negación de una interpretación totalizante. González Echevarría resume este concepto de

Lyotard, quien:

insiste en la pre-eminencia de los relatos, de la narrativa, como matrices locales de conocimiento, que no se conectan a matrices superiores que los o las explican. Los procesos de la narrativa puede que no sean toda la vida real, pero sí son parte de ella y lo que la narrativa postmoderna hace es abolir la nostalgia de totalización. (249)

La idea es importante porque forma una base conceptual que desenreda y explica muchas, si no todas, las otras características que se atribuyen a la literatura postmoderna practicada en Occidente.

Aunque el impacto de las novelas de Sarduy no fue inmediatamente percibido por el público lector, no se les escapó a sus propios maestros (José Lezama Lima y Alejo Carpentier) ni a varios de los novelistas más célebres del llamado 'Boom' como Carlos Fuentes, José Donoso y Mario Vargas Llosa, así como al español Juan Goytisolo. Estos narradores posteriormente empezaron a manifestar en sus novelas una nueva sensibilidad que ahora se podría denominar 'postmoderna' (González Echevarría 9-10). Sin embargo, como novelista Sarduy tiene vínculos estrechos con poetas como Paz y Lezama, así como una identificación con filósofos como Nietzsche, Heidegger, Bataille y Derrida, ya que éstos:

cuestionan radicalmente la capacidad mediadora del lenguaje, la enfrentan a la heterogeneidad y dispersión del mundo presente, y rehúsan suponer que el lenguaje sea una vía de acceso directo que nos remita a una fuente impoluta de significado. (González Echevarría 7-8)

La cita es importante por cuatro razones: establece un vínculo conceptual entre Sarduy y Lezama Lima; ayuda a

confirmar un vínculo entre el postmodernismo teórico y el literario, practicado en Hispanoamérica; muestra que la problematización del poder referencial del lenguaje atañe a la poesía tanto como (o más que) a la narrativa; y finalmente, en vista de lo dicho sobre Borges, nos revela una cadena de influencias que se inicia con el escritor argentino y, como veremos, tiene resonancia en la poesía de David Huerta. La novela de Sarduy representa un momento de transición en la literatura hispanoamericana porque, como hemos mostrado, a pesar de que se notaban varios elementos de una nueva sensibilidad en la literatura desde hacía varias décadas, no fue hasta Sarduy que se juntaron estos elementos en una epistémè que diera bases conceptuales dentro de un marco cultural y filosófico.

En un breve estudio sobre la novela del 'Post-boom' hispanoamericano, Donald Shaw percibe dos tendencias principales entre algunos de los escritores que reaccionaron contra la experimentación estructural de los novelistas del 'Boom'. La que nos interesa es una 'escritura pura' que pretende llevar a las últimas consecuencias la postura de experimentación y el rechazo mimético (Shaw 94). Resumiendo las características de estas novelas observadas por varios críticos, la lista de Shaw revela un estrecho parecido con las que se delínean en el primer capítulo de este estudio: la exhuberancia por la vida, la espontaneidad, la cotidianeidad, la fantasía, el coloquialismo, la intrascendencia, lo pragmáticamente anti-cultural, "la

parodia de los géneros literarios y los códigos oficiales del lenguaje", el 'pop', los elementos más importantes de la cultura de la juventud, la abolición de la nostalgia de la totalización, el regreso a lo céntrico del argumento, y la pérdida de autoridad por parte del narrador (91-92). No se sugiere con esto que los novelistas sigan a ciegas un paradigma postmoderno para estar de moda en el medio artístico, sino que han sentido la necesidad de una sensibilidad artística más acorde con un Weltanschauung contemporáneo y de rechazar el modelo panóptico y logocéntrico que ha dominado el discurso social y literario desde la Ilustración.

EL CONTEXTO LOCAL: ANTECEDENTES POSTMODERNOS EN MÉXICO

En lo que respecta al panorama poético del siglo XX en México, se percibe la misma dinámica vigente en las modificaciones que se llevaron a cabo entre las diversas generaciones de Hispanoamérica. Manuel Ulacia, José María Espinasa y Víctor Manuel Mendiola confirman en el prólogo de La sirena en el espejo: Antología de Poesía (1972-1989) que la poesía mexicana, con toda su valor y gran variedad, ha demostrado en el siglo XX una tendencia de continuidad (a través de la parodia) con la tradición anterior, al igual que una urgencia de modificación (iv-v). Señalan además que uno de los primeros en romper el monopolio literario de los modernistas, Ramón López Velarde (1888-1921), inauguró la poesía moderna en México: "Hay una inversión de los signos.

La distorsión de los tropos modernistas engendra una nueva forma de creación" (Ulacia, et. al. v). A su vez, el Estridentismo, compuesto de poetas como Manuel Maples Arce (1898-1981), Germán List Arzubide, (1899-1993) y Arqueles Vela (1899-1977) procuraba fundir el futurismo, el cubismo, el expresionismo y el dadaísmo de los años veinte para crear el único movimiento vanguardista en México (Ulacia, et.al. v). Según Bellini escribían una poesía documental, polémicamente antiburguesa y fríamente mecanicista (453). En su aspiración de estar en contra de . . . , su lenguaje documental rompió radicalmente con el tono lírico que había predominado en Hispanoamérica. Los antólogos luego señalan que los 'Contemporáneos', que se lanzaron a la celebridad literaria en las décadas de 1920 y de 1930, representan la generación poética más importante en México en lo que corre del siglo. Entre los más célebres de la generación, figuran José Gorostiza (1901-1973), Xavier Villarrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974) y Carlos Pellicer (1897-1977). Los antólogos confirman que los 'Contemporáneos' coincidían mucho con la 'Generación del 27' española, ya que compartían los mismos gustos estéticos y lecturas, así como las mismas influencias literarias: el simbolismo francés, el purismo, los poetas neo-populares, Juan Ramón Jiménez, las vanguardias, los siglos de oro (Ulacia, et.al. vi). Su importancia para nuestros propósitos reside en que "ambos grupos [los 'Contemporáneos' y la 'Generación del '27'] intentaron conciliar la tradición con la vanguardia y ambos

[intentaron] hacer de la vanguardia una tradición" (Ulacia, et.al. vi). Las contradicciones de esta observación subrayan la dificultad de un acuerdo universal respecto a la relación entre los términos 'moderno' y 'vanguardia' en Hispanoamérica. Pero nos sirve de nuevo para apreciar la tradición paródica que no desea --y no puede-- rechazar del todo la tradición literaria, a pesar del no menos importante deseo de buscar novedad expresiva en la recombinação de formas y conceptos anteriores. Esta contradicción también nos ilustra la igualmente paradójica idea de que dentro de la conciencia moderna hay un imperativo de trascender las formas del pasado en nombre del progreso, a pesar de las claras indicaciones de que las posibilidades combinatorias de la literatura ya no podían continuar indefinidamente.

El grupo 'Taller' sucedió a los 'Contemporáneos' como el más renombrado de la poesía mexicana y contaba, entre otros, con figuras como Octavio Paz (1914), Efraín Huerta (1914-1982, el padre de David Huerta) y Rafael Solana (1915). Se destaca esta generación precisamente porque no rechazaron los valores de la Generación del 27 y de los 'Contemporáneos'. Estos poetas expresaron admiración por ellos en su revista Taller (1938-1941), donde se reafirmó el carácter universal y cosmopolita de los Contemporáneos" (Ulacia, et.al. vi). Los antólogos de La sirena en el espejo opinan que la obra de Paz es la que más impacto ha tenido en todas las generaciones sucesivas de poetas desde los 1940, sobre todo por "su enérgica luminosidad reflexiva"

(vii) y por "la pluralidad de diálogos que su obra ha establecido": la tradición hispánica, la inglesa, la francesa y las asiáticas (Ulacia, et.al. vii).

La gran mayoría de la crítica sobre Paz concuerda en la importancia de su contribución no sólo a la diversidad de sus caminos experimentales durante su larga trayectoria en este siglo, sino también a su obra ensayística sobre la poesía hispanoamericana y la mundial. Este doble papel --- --poeta experimental y crítico perspicaz-- constituiría una de las primeras y más significativas observaciones sobre el valor y la variedad de la poesía hispanoamericana, así como sobre la heterogeneidad de influencias internacionales que se ejercían entre los países de Occidente y de Oriente. Así mismo, como ya mencionamos de paso, Paz demostró una de las primeras instancias de transgresión genérica al franquear la línea divisoria entre poesía y ensayo. Pero tal vez la mayor contribución de Paz, para nuestros propósitos, es haber mostrado la interdependencia cultural y artística en Occidente, y particularmente las influencias ejercidas por la poesía angloamericana y la francesa del siglo XX. En Los hijos del limo (1974), por ejemplo, el escritor mexicano postula las bases de vinculación entre la poesía moderna en castellano y la inglesa (198-227); el vaivén entre el cosmopolitismo y el americanismo (199); las influencias recíprocas en el ámbito poético entre Europa y América (200); los paralelos estéticos y de influencias del modernismo angloamericano y el vanguardismo hispanoamericano

(Apollinaire, Huidobro y E.E. Cummings) (201-202); la conjunción del nativismo y el americanismo (Borges, William Carlos Williams) (203); la explosión surrealista y parasurrealista (André Bretón, César Moro, Frank O'Hara) (205-206); y el realismo socialista y los vanguardistas 'arrepentidos' (207-208).

Paz también percibió --paralelamente con otros críticos culturales y literarios estadounidenses-- que a partir de mediados de la década de los cuarenta había una nueva sensibilidad poética entre poetas hispanoamericanos como José Lezama Lima, Nicanor Parra, Roberto Juarroz y el mismo Paz, que coincidió con un fenómeno similar que se detectaba en los Estados Unidos y que incluía figuras como Robert Lowell, Charles Olson y Alan Ginsberg, entre otros. Según Paz, la sensibilidad constituía una nueva vanguardia, "crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia" en el caso de Hispanoamérica y en el modernismo en el caso de Angloamérica (Los hijos del limo 208-209). La oposición a la modernidad que empezó en las Américas se ejercía dentro de la misma modernidad, ya que la crítica se identificaba con el cambio, y estos dos con el progreso (Los hijos del limo 210). Es aquí donde la apreciación de Paz anticipa la observación de tantos críticos sobre la naturaleza de la perspectiva postmoderna: negación y afirmación de la modernidad (Los hijos del limo 210-211). Es también aquí donde Paz se sitúa dentro de la perspectiva moderna al

señalar que el proceso crítico de la modernidad, después de tantos años de negación, ha dejado de ser creador. Anticipó que se culminaba --por desgaste natural-- el modernismo cuando observa que "[l]a negación ha dejado de ser creadora . . . , vivimos el fin de la idea de arte moderno" (Los hijos del limo 211).⁸

En Corriente alterna (1967), Paz comenta la falta de un centro, la pérdida de coherencia que antiguamente tenía el tiempo y la virtualidad del ahora (23-24). Destaca, por ejemplo, una visión sincrónica superpuesta a la diacrónica (24); la intertextualidad practicada por poetas modernos como Pound y Eliot (24); los efectos saludables del pop art que regresa a la visión instantánea de la realidad (35); la influencia beneficiosa de "la tradición de la ruptura" en la literatura que permite "una relación de contradicción entre sus protagonistas" (37); su apoyo del poema abierto que cuenta con el lector para completarlo (72); y su oposición a la postura visionaria de la poesía moderna que, a fin de cuentas, consiste en visiones sacadas del poeta mismo (81). Todas estas apreciaciones coinciden con varios de los conceptos más fundamentales de la sensibilidad postmoderna, descritos en el capítulo uno.

De ser acertado el resumen que Sucre ofrece sobre la poesía de Paz --"concibe una unidad original: la armonía del hombre y el universo a la cual corresponde un lenguaje total y pleno" (258)-- el poeta mexicano se situaría plenamente dentro de la tradición moderna hispanoamericana.

El mismo Paz confirma esto cuando expresa la cualidad esencial de la poesía: "el valor de una obra reside en su novedad: invención de formas o combinación de las antiguas de una manera insólita, descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas en los conocidos" (Corriente Alternativa 19). Sin embargo, hay rasgos señalados por Sucre que nos persuaden a reconocer una apertura postmoderna en su obra: la fragmentación del mundo y del lenguaje (258); su desinterés en buscar absolutos o eternidades (378); su convicción de que el mundo corrompe el lenguaje y éste, a la vez, corrompe el mundo (260). Frank Dauster observa que Paz ha sido luminoso para las nuevas generaciones de poetas por la riqueza y la variedad de las imágenes densamente entretejidas que establecen una realidad separada, por su uso dialéctico de conceptos opuestos, por su cuestionamiento de la realidad del mundo, y por su apertura a lecturas múltiples o parciales de poemas individuales o colecciones compuestas (The Double Strand 25).

El prestigio internacional que ha disfrutado Paz como poeta, filósofo y crítico ha servido mucho para crear un ambiente propicio para el desarrollo de una conciencia (auto)crítica en las últimas generaciones de poetas en Hispanoamérica. En El arco y la lira y en Los hijos del limo, Paz contextualiza la poesía moderna dentro de un marco histórico, conceptual y estético, sugiriendo que los postmodernistas se sitúan entre los que más se han

aprovechado de sus apreciaciones, precisamente por la importancia del papel del contexto histórico en sus propias obras.⁹

De la generación que nació en los años veinte y empezó a publicar poesía en los cuarenta, se incluyen nombres como Rubén Bonifaz Nuño (1923), Jaime Sabines (1925), Juan José Arreola (1918), Tomás Segovia (1927) y Ramón Xirau (1927). Como rasgo global de esta generación, Ulacia, Espinasa y Mendiola señalan que "todos ellos intentan llevar la vida a su obra y todos ellos reafirman los poderes poéticos del lenguaje y de la imaginación" (vii). En consonancia con el tema del contagio que existe entre las diferentes generaciones, los antólogos señalan influencias de los poetas clásicos, de los barrocos y en los románticos, como se manifestaba en la poesía de César Vallejo. Particularmente sugestiva es su descripción de la poesía de Sabines como "un proceso de desorganización del lenguaje" (Ulacia, et.al. viii) que indudablemente encuentra eco en los postmodernistas, al intentar problematizar la expresión lógica de un mundo esencialmente ilógico. Rogelio Carvajal observa que Jaime Sabines y Efraín Huerta llegaron a destacarse en el ambiente poético a principios de los años sesenta por su promoción de un "retorno a lo popular como conciencia heterodoxa" (46-47).

Rubén Bonifaz Nuño (México, 1923) es el que se destaca por una característica típica de la poesía moderna que luego serviría de marco fundamental para la poesía postmoderna:

"huellas de un mundo que ha perdido la lógica de sus asociaciones" (Ortega 6). A pesar de que a primera vista Tomás Segovia (1927) parece ser neorromántico por su postura de marginalidad, o moderno por su exposición de algo que no está constituido "'culturalmente', sino que [sic] que tampoco corresponde a una realidad, ni siquiera a una experiencia socialmente existente", lo que llama la atención es la naturaleza fragmentaria de su escritura: "notas, reflexiones, diario espiritual, menos y también más que un ensayo . . . recuerda muchos de los escritos de Heidegger" (Sucre 368). Con esto Segovia anticipa el pastiche que Hassan define como un rasgo típico del texto postmoderno, así como la naturaleza fragmentaria y disgregada y el énfasis en la textualidad de la poesía por encima de la referencialidad del mundo externo. Por su parte, Sucre encuentra en la poesía de Segovia la búsqueda de una marginalidad, de "otro centro" desde el cual puede "cuestionar las ortodoxias, los fanatismos y, sobre todo, las buenas conciencias" (367), lo cual coincide con uno de los puntos cruciales de la deconstrucción de Heidegger.

Ulacia, Espinasa y Mendiola concluyen su síntesis de la poesía mexicana del siglo XX con los poetas que empezaron a escribir en la década de los sesenta, recalcando la importancia de la lectura de "distintas tradiciones poéticas" en la obra de casi todos los poetas citados (Ulacia, et.al. viii). Entre Ulalume González de León (Uruguay, 1932), José Emilio Pacheco (1939) y Gerardo Deniz

(1934), se evidencian vínculos con el modernismo: "una poesía hermética que indaga las posibilidades de la sintaxis" (Ulacia, et.al. ix), pero por la incorporación de otros elementos, se acercan más a una visión postmoderna. En la obra de González de León, por ejemplo, se encuentra que "el collage y la metaliteratura funcionan como un mecanismo novedoso" (viii). También observa Ramón Xirau que ella incorpora deliberadamente en su obra poética el plagio, como si fuera para ilustrar que todo lo que se tiene que decir ya se ha dicho (136). Entre los 'plagios' figuran rimas disparatadas de adivinanzas, seguidas de variantes de las mismas, 'inventadas' por ella. Xirau discrepa con la poeta, haciendo ver que "el plagio es siempre un no-plagio; una verdadera 'invención' . . . una palabra que está presente en toda la obra de Ulalume" (136), pero el crítico parece ignorar la premisa fundamental de una poesía que aspira a renovar la idea moderna de originalidad en el mismo acto simultáneo de mimesis textual y un juego combinatorio de palabras, y ya no de imágenes.

Entre todos los poetas de esta generación --que también incluye a los mexicanos Marco Antonio Montes de Oca (1930), a Gabriel Zaíd (1937), a Eduardo Lizalde (1929) y a Homero Aridjis (1940)-- un común denominador se encuentra en el uso del lenguaje coloquial, que los antólogos consideran como herencia de Octavio Paz y de los poetas norteamericanos (Ulacia, et.al. ix). De este grupo, Deniz y Pacheco son los que particularmente han despertado el interés crítico. En

cuanto a Pacheco, los antólogos observan que su obra está:

distintivamente hecha desde la lectura: lee el mundo y lee los textos como una misma escritura descifrada, y en esa actividad la poesía está hecha de muchas otras lecturas, como un objeto resonante y colectivo que se debe a la temporalidad de la lengua y la inteligencia en que nos comunicamos. (Ulacia, et.al. 9)

De acuerdo con el énfasis intertextual en su obra, Pacheco manifiesta familiaridad con importantes conceptos literarios generados por teóricos franceses como Julia Kristeva, Roland Barthes y Jacques Derrida.¹⁰ Basta señalar aquí que Pacheco contribuyó a una nueva concepción del papel de los textos y de los poetas, poniendo en una perspectiva más lúcida cualquier pretensión que haya de originalidad artística y problematizando la lectura de los mismos. Al observar que las palabras que emplea en Irás y no volverás (1973) no pretenden ser "terminantes, omnípodas, posesivas", ya que percibe una realidad frágil, fugaz y cambiante (285),¹¹ no sería audaz considerar a Pacheco como uno de los primeros poetas postmodernistas --si no el primero-- de México.¹²

Varios críticos han clasificado la poesía de Gerardo Deniz (seudónimo de Juan Almela) como insólita, problemática e inclasificable. Tal vez la síntesis que hace José María Espinasa del poemario Adrede (1970) es la que mejor caracteriza el espíritu de una gran parte de la obra de Deniz: poesía compuesta de fragmentos de otros textos, sin una visión o una misión englobalizadora, ya que se reconoce que ninguna unidad es posible, aunque la misma imposibilidad

de la unidad es esencial (46). En esta obra, así mismo, Sucre encuentra "una demolición sistemática de la literatura a partir de la literatura misma: un gran y a veces suntuoso juego verbal que aun se vuelve desafiante" (264). Espinasa observa en "Picos pardos de Gerardo Deniz" que un poema suyo no pretende ser transparente, sino opaco: "un obstáculo hecho de palabras . . . es siempre una glosa", "una máquina verbal [que] encuentra su combustible: el juego, el juego" (46-48).¹³ Su poesía representa no tanto un rechazo de la poesía moderna como un estiramiento de sus límites expresivos y conceptuales. Su radicalidad, según Espinasa, estriba en su aparente falta de objetivo, una autorreferencialidad que sólo conduce a la confusión, un sentido de que "no hay nada necesario, que es el proceso lo que crea necesidades" (Espinasa 50). Por su parte, Eduardo Milán dice que Picos pardos (1987) representa una parodia de los poemas extensos de algunos de los poetas mexicanos canonizados del siglo XX (65-66). Espinasa detecta en otro libro de Deniz, Mansalva (1987), que hay una notable autoparodia y una parodia de su propia dicción, a sabiendas de que emplea un lenguaje previamente hecho (50). Si bien la poesía de Pacheco coincide con varios de los rasgos que hemos identificado como postmodernos, todavía falta un estudio más conclusivo para determinar las pautas conceptuales de Deniz.

UNA NUEVA PERSPECTIVA CRITICA PARA UNA NUEVA POESÍA

Una parte considerable de la poesía contemporánea de Hispanoamérica, aún con tanta diversidad de pautas estéticas y de propósitos conceptuales, según Teodosio Fernández "se configura como . . . una suma de experiencias . . . diversas que trata de acceder a otra dimensión, más allá de la supuesta realidad" (64). Fernández agrega que a pesar de un ostensible inicio en la búsqueda de un lenguaje autónomo o de uno que capte la esencia de lo poético, se conduce frecuentemente a un rechazo del presente histórico y de la alusión descriptiva del mundo referencial. Esta postura ante el cosmos fenoménico, agrega Fernández, resulta a menudo en solipsismos, a veces en la búsqueda de una coherencia unificadora de un mundo contradictorio o entrópico. Es importante notar que la meta final, según Fernández, ha sido saciar la sed ontológica, armónica o trascendental, la "salvación del hombre fragmentado", a través del misticismo, inquietudes metafísicas y existenciales (Fernández 64-65). Si fuera acertada esta conclusión, parecería desmentir muchas de sus observaciones anteriores. En efecto, este ensayo (publicado en 1987) nos muestra que Fernández ha sido perspicaz en aislar rasgos que para nosotros claramente acusan una nueva perspectiva conceptual en la poesía contemporánea de Hispanoamérica. Son rasgos que, en conjunto, coinciden con las teorías axiales delineadas en el primer capítulo, pero que los críticos no los han contextualizado dentro del paradigma

postmoderno. Al contrario, no se reconcilian observaciones y conclusiones en sus comentarios críticos precisamente porque emplean expectativas y criterios del paradigma moderno para encajar tendencias (postmodernas) que empiezan a problematizar los mismos.

Otros críticos, sin embargo, parecen estar acercándose más a una percepción de las bases conceptuales de una nueva sensibilidad poética, poniendo en práctica una nueva perspectiva derivada de conocimientos de la teoría crítica. Gustavo Cobo Borda se percata de una 'nueva poesía' que aparecía en los 1970, destacando rasgos generales entre una proliferación de direcciones individuales: ambigüedad, elipsis, neutralidad autorial, modestia ontológica frente a la complejidad del universo, es decir, una postura anti-totalizadora (40, 51, 52). Otra observación que hace Cobo Borda sobre la poesía de la década de 1970 es acerca de "la lengua, hablando a través del poeta" (50) lo que nos hace pensar en la inmanencia del lenguaje a que se refiere Hassan en The Postmodern Turn (93-94) como uno de los rasgos principales de la sensibilidad postmoderna.

El hecho de que Cobo Borda no haya usado el término 'postmoderno' para caracterizar esta poesía de ninguna manera devalúa la perspicacia de sus observaciones. Al contrario, éstas reafirman la contigüidad de la poesía postmoderna hispanoamericana con la angloamericana y con la teoría crítica. En sus comentarios críticos Cobo Borda no alude a un contexto más amplio que el hispanoamericano, pero

nos resulta obvio que la sensibilidad que describe es postmoderna.

A pesar de que Pedro Lastra opta por palabras como 'moderna' o 'actual' en lugar de 'postmoderno', su caracterización de varios poetas contemporáneos (1985), así como sus referencias a Julia Kristeva y a Philippe Sollers, acusa una contextualización teórica de la poesía postmoderna de Hispanoamérica ("Notas sobre la poesía hispanoamericana" 131-138). Lastra asevera que la antipoesía de Nicanor Parra en los 1950 y la obra de Enrique Lihn tuvieron mucho impacto en las generaciones sucesivas de poetas, y enumera características que coinciden estrechamente con las postmodernas delineadas tantas veces en estos dos capítulos.

En La salvación y la ira: Nueva poesía mexicana, Oscar Wong resume inteligentemente los sucesos sociales, políticos, económicos y culturales de la primera mitad de la década de los ochenta en México para contextualizar la poesía mexicana del mismo período, pero se limita a tratar unas promociones --los infrarrealistas (73), el 'aquismo', la literatura 'artesanal' (80) y la literatura de 'liberación' (86)-- todas las cuales tienen una agenda básicamente moderna. Destaca a poetas que en su mayoría no se difieren apreciablemente de las generaciones anteriores, y aunque nota un cambio conceptual en esta nueva generación, no segrega las características modernas de las postmodernas (Wong 68). Sin embargo, si es acertada su caracterización de la poesía contemporánea de México durante los ochenta, se

confirma nuestra sospecha que el paradigma postmoderno es minoritario.

Ulacia, Espinasa y Mendiola respaldan nuestra impresión --derivada de tantos otros resúmenes de poesía hispanoamericana-- de que en cada poeta hay una gran diversidad de planteamientos, en los cuales "la palabra en algunos casos nombra al mundo, en otros es puente entre las cosas y, a veces, es autorreferente" (Ulacia, et.al. xi). Aunque se refieren a ciertos rasgos que identificaríamos como postmodernos y que confirman que la poesía mexicana "forma parte de un movimiento internacional aparecido en los últimos años en todos los países de habla española en ambos lados del Atlántico" (Ulacia, et.al. xii), no hay mención de un vínculo conceptual y cultural con la sensibilidad postmoderna.

Sandro Cohen es uno de los pocos críticos (que hemos leído) que perciben una influencia de la poesía norteamericana en México. Señala que poetas de varias generaciones y de las más diversas tendencias estaban 'de moda' en México y que se publicaban traducciones de sus obras durante la década de los ochenta. Los últimos nombres en su lista incluyen a Mark Strand, a Gary Snyder y a John Ashbery, sin aludir al hecho de que éstos se consideran entre los poetas postmodernos más representativos de los Estados Unidos (220). En el prólogo de Palabra Nueva: Dos décadas de poesía en México (1981), sin embargo, Cohen ofrece un resumen esquemático de los cincuenta y cuatro

poetas que figuran en su antología y que nacieron en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta --incluyendo a David Huerta-- sin mencionar ninguna característica que podría considerarse como postmoderna (9-30).

Hasta aquí, se ha tratado de mostrar que todas estas generaciones poéticas han participado en un constante cuestionamiento, en un proceso simultáneo de mimesis y de crítica de las generaciones inmediatamente anteriores. La tensión creada, como tantas veces ha señalado Octavio Paz, de conservar y, a la vez, de romper con la tradición literaria en boga ha creado un ambiente propicio para nuevas percepciones de los papeles de la poesía en un mundo en continuo flujo cultural.

Así mismo, se ha procurado mostrar que han existido antecedentes postmodernos en la poesía de habla española desde el principio del siglo. De acuerdo con lo que hemos observado en el resumen de varios críticos sobre la tradición de conservar y romper con el pasado literario, agregaríamos sólo que en los poetas postmodernistas la misma idea está vigente. Pero en este sentido, la mayor diferencia entre la generación postmoderna y las generaciones anteriores es que éstas no reconocían abiertamente que su propia obra poética no aspiraba a ser más que una continuación de textos anteriores. Los postmodernistas, al contrario, se enfrentan a una deuda con sus antecedentes literarios u otros con más candor, hasta el punto de citar, plagiar o de reconocer explícitamente las

fuentes de sus propios textos. ¿Falta de originalidad? Sí, pero ellos cuentan con sus conocimientos de causa: no hay realmente nada tan dramáticamente nuevo bajo el sol literario.

En los próximos tres capítulos consideraremos la obra poética de Pedro Salvador Ale, de David Huerta y de Coral Bracho, todos representantes de una generación que llamamos postmoderna. Veremos en cada uno la convergencia de la sensibilidad postmoderna, que describimos en el primer capítulo, y de determinadas influencias hispanoamericanas tratadas en el segundo. Los antecedentes literarios no han sido mayoritarios en este siglo; han aparecido esporádica y marginalmente, pero sí se han asociado con figuras canónicas de la poesía de la América Hispana. La poesía de esta nueva generación postmoderna ha revelado la necesidad de una actualización del enfoque crítico para adecuarlo a una nueva sensibilidad cultural reflejada en esta poesía. La práctica de asimilación y de otredad cobra importancia especial en una generación cuyos componentes se identifican como los herederos y los continuadores de textos ya comenzados y siempre en proceso.

NOTAS

¹ Las reacciones ante las obras poéticas con marcadas tendencias postmodernas varían mucho en carácter, desde lo visionario --Octavio Paz en El arco y la lira (1956)-- en el cual se detecta un inminente fin de la poesía 'moderna', hasta lo reaccionario --Eduardo Milán en Una cierta mirada (1989)-- donde reina el escepticismo de que exista la poesía postmoderna en países de habla española, como si el postmodernismo fuera algún desprestigio para la literatura que se practica hoy en día en Hispanoamérica. La mayoría de los críticos, como Guillermo Sucre en La máscara y la transparencia (1985) sí percibe rasgos postmodernos, pero no parece orientar sus criterios críticos de tal manera para establecer una relación conceptual de las obras postmodernas con una base teórica.

² En años recientes la percepción crítica de la sensibilidad postmoderna ha aumentado con excelentes estudios como los de Pedro Lastra, "Poesía hispanoamericana actual"; Thorpe Running, "Incurable de David Huerta: Una solución para la poesía de la postmodernidad"; y Lilvia Soto, "Realidad de papel: Máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco".

³ La palabra "intertextualidad", desde la perspectiva de este trabajo, es el fenómeno en el cual hay un tácito o implícito reconocimiento de que parte del mismo texto es una deliberada mimesis de textos anteriores --sean literarios o

no-- y por tanto, una abierta desmitificación de la originalidad artística. Sobre este tema señala Julia Kristeva:

El texto es una productividad . . . constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos".
(El texto de la novela 15)

Por su parte, Lilvia Soto describe la intertextualidad como "la superposición y metamorfosis de textos y contextos" (169n).

⁴ De acuerdo con Linda Hutcheon, la parodia es una repetición (de otro texto), incorporando una distancia crítica, lo que permite una irónica señalamiento de diferencia en la misma médula de la similitud (A Poetics of Postmodernism 26).

⁵ Ver Merlin H. Forster y K. David Jackson, Vanguardism in Latin American Literature: An Annotated Bibliographical Guide, (Nueva York: Greenwood, 1990).

⁶ Como ocurre con tantos otros elementos enfatizados en el postmodernismo, el tono conversacional y coloquial no es novedoso. Pedro Lastra advierte que la poesía conversacional de Parra se encontraba mucho antes en José Asunción Silva. Ver "Notas sobre la poesía hispanoamericana" (134). Por su parte, Cobo Borda establece que Pablo Antonio Cuadra (1912) era uno de los primeros exponentes del habla popular y mestiza (Antología ... 35).

⁷ Ver Roger Callois, "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges", Sur 91 (1942): 71-72, así como "Soldats de la

Liberté!", Opera (París) 30 enero 1952. También colaboró con Néstor Ibarra para traducir Ficciones de Borges: Fictions, (París: Gallimard, 1951).

⁸ Este mismo tema aparece con mucha anterioridad en otras obras de Paz: El arco y la lira (1956) y más recientemente en Sombras de obras (1983), donde aclara que los parámetros temporales del modernismo se extienden desde los inicios del romanticismo del siglo XVIII hasta un 'hoy' que Paz aplazaba desde hacía veintisiete años (29).

⁹ La reacción crítica sobre las contribuciones de Paz no es unánime. Rogelio Carvajal Dávila, "Poetas mexicanos recientes: ¿Los jóvenes, los mejores?" Plural 89 (1979): 43-49, considera que Paz y sus seguidores de la revista Vuelta han tratado de acaparar la interpretación 'oficial' de la identidad mexicana, dejando la impresión que ellos son los únicos que constituyen la cultura en México, olvidándose de la "heterogeneidad de puntos de vista". Aunque estas perspectivas estén marginadas o ignoradas por los medios de comunicación masiva, Carvajal considera que no dejan de ser representativos también de la realidad nacional (45-46). Esta apreciación señala una nueva conciencia crítica que desmitifica la unidad cultural de México al insistir en la pluralidad de enfoques y criterios de una sociedad diversa.

¹⁰ Lilvia Soto, en "Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco", examina a fondo el enfático uso de la intertextualidad en la poesía de Pacheco y postula convincentemente la presencia de una

lejos
la Zolotaya Orda);
meter Tamar parir
(esto ilumina brutal y telefráficamente la
historia de Georgia--
¿amó Rusthaveli, temió y tuvo por eso que partir
Silban las pedradas. Es tarde.
Ramón Llull se despide. (105)

El sueño existe sólo en esta tierra
y siempre el mar es ámbito prohibido.

--Vicente Quirarte, Vencer a la blancura

Let him who knows not how to pray
go to sea
Where there are no walls
there are no laws, forms, sound, odors
to grab hold of.

--Charles Olson, "La Torre"

Chaos no longer evokes the terrifying disruption
...The concept returns to its pre-Socratic value
as the absence of a determining order.

--Joseph M. Conte, Unending Design

La barca morena de un pescador,
cansada de bogar,
sobre la playa se puso a rezar:
¡Hazme, Señor,
un puerto en las orillas de este mar!

--José Gorostiza "Oración"

Oh voz, voz única: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura...

--Gonzalo Rojas

CAPITULO 3

LAS NAVEGACIONES DEL LENGUAJE DE PEDRO SALVADOR ALE

Soñar no es dormir. Es vida sin perder,
juego en el camino: duendes, ángeles
o soldados.
Nadie comete errores, se pierde la huella.
No muere el odio, por eso se ama.
Y pensar que el amor no miente es equívoco:
Cuenta y descuenta en la suma de las
estrellas,
de los labios a las tumbas, de las tumbas
al vino.
Todo cambia: vive en el aire lo amado.

--Pedro Salvador Ale, "Soñar"

Como varios poetas jóvenes de Hispanoamérica de su generación, Pedro Salvador Ale (1954) exhibe en su poesía una sensibilidad postmoderna, caracterizada por una fragmentación temática, un rechazo de visiones totalizantes, una preferencia por versos paratácticos, frecuentes comentarios autorreferenciales e intertextuales y un sutil cuestionamiento del logos como instrumento de la re-presentación. Aunque la gran mayoría de los poetas que publicaron obras en México durante las décadas de los setenta y de los ochenta continúan hoy la tradición romántica, o la moderna --que comenzó con las vanguardias de Hispanoamérica y que se ha modificado paulatina y diversamente durante los últimos setenta años-- Ale sigue una tradición de contracorriente a aquéllas que se han considerado dominantes.

El propósito de este capítulo es demostrar que la obra más reciente de Ale, Navegaciones (1991), está emparentada no sólo con la perspectiva postmoderna --descrita por teóricos y ejercida por poetas en varios países del llamado 'primer mundo'-- sino que también está vinculada con una tradición de contracorriente (descrita en el segundo capítulo) que existía en Hispanoamérica mucho antes de que se acuñara el término 'postmoderno'.¹ Tras unos comentarios bio-bibliográficos, la consideración del fondo de la intertextualidad reconocida en su obra y unas apreciaciones de su arte poética, se estudiará cómo los aspectos formales de Navegaciones no sólo apoyan una temática de dispersión, sino que mimetizan y cuestionan lo que parece ser una tradicional búsqueda poética de respuestas a los eternos planteamientos ontológicos de la poesía occidental. Se examinará, a través de una lectura detenida de poemas típicos de Ale, la condición 'ex-céntrica' del cosmos que imposibilita la certeza ontológica, pero que estimula la autorreferencialidad al privilegiar la fascinación del proceso de su propio lenguaje sobre algún desarrollo temático. Posteriormente, se comentará la interrelación entre la desintegración temática (de la naturaleza) y la fragmentación textual (como recurso estilístico) en su libro Navegaciones. Ale ejerce una ingeniosa inversión de la fenomenología tradicional (como vemos, por ejemplo, en la poesía del mexicano Enrique González Martínez) a la vez que rechaza los imperativos del logos occidental, en consonancia

con la poesía del norteamericano Charles Olson. Se concluye el capítulo con la consideración del tema de los espejos en los poemas de Ale, su vínculo conceptual con Jorge Luis Borges, y su papel en la perspectiva postmoderna.

VIDA, OBRA Y POETICA

Pedro Salvador Ale nació en 1954 en San Salvador de Jujuy, Argentina. En 1976, tras años de tensiones políticas en el país, decidió exilarse, no como perseguido político, sino como un artista que "no encontró un ámbito en el que pudiera desarrollarse" (Cardona 19). Argentina había atravesado años sometida a un reino de terror: muertos, desaparecidos, constantes represalias políticas y la vida de todos los jóvenes argentinos peligraba. Ale logró cruzar subrepticamente los Andes, pasó seis meses con una comunidad de otros exilados argentinos en Santiago y después en Lima, y partió en avión para México, con el plan de reunirse con conocidos en la capital. Al llegar a México, eligió establecerse en Toluca porque la provincia mexicana ofrecía un ambiente más propicio para el desarrollo de su obra poética, que había iniciado en Argentina. Ha declarado que se siente totalmente integrado a la cultura mexicana, sin significar con esto que escribe con modismos, regionalismos o vocabulario típicamente mexicanos. Una de sus metas artísticas ha sido romper con cualquier nacionalismo, sea argentino o mexicano, y "volver universal", con una preferencia por un español más bien

internacional. (Pedro Salvador Ale, Entrevista personal, 8 agosto, 1983).

Se justifica su inclusión como escritor mexicano porque ahora lleva más de diecisiete años de residencia en Toluca, ha establecido vínculos matrimoniales, culturales, sentimentales y profesionales y porque "casi todo su crecimiento poético y vivencial se ha desarrollado en México" (Rosales y Zamora 2). Es más, El diccionario bio-bibliográfico de escritores contemporáneos de México (1988) incluye a Ale como escritor mexicano porque se considera que su obra pertenece a México (38).

Ale es autor de trece libros y de éstos, sólo dos, Conclusión (cuentos y poemas, 1973) y Sobre las cicatrices del tiempo (poesía, 1984) se publicaron en Argentina. Los demás libros de Ale se han limitado a la poesía y se han publicado en México.² Entre los premios literarios que le han otorgado figuran el primer lugar en el Premio Nacional de Poesía Joven de México Elías Nandino, de 1985, el primer lugar en el Premio Nacional de Poesía Clemente López Trujillo de 1986, y el primer lugar en el Premio Carlos Pellicer de 1991.

Debido a un fenómeno común en Hispanoamérica --el escaso tiraje y el rápido agotamiento de los libros de poesía-- el acceso a las primeras obras de Ale es difícil. Por lo tanto, conviene contar con unas observaciones de Waldemar Verdugo Fuentes para caracterizar una gran parte de la producción poética de Ale anterior a Navegaciones. Según

Verdugo, Ale siempre ha procurado experimentar en la poesía, a veces empleando la métrica cuantitativa basada en la cantidad silábica, emulando el sistema de versificación que utilizaron los romanos al tomar como modelos a los grandes poetas griegos, algunos géneros provenzales extraídos del culto caballeresco a la mujer, estilo barroco con interés en la belleza sensorial, tendencias románticas, simbolistas: "nunca pierde la condición esencial del arte: armonía y ritmo" (Verdugo 8). Sus temas constantes han sido tradicionales: el pan, el vino, la ternura del amor a una mujer, la amistad y los pájaros. Tal vez lo más "original" de sus obras anteriores han sido imágenes y construcciones "poco usuales", como la alteración del orden lógico de las voces (Verdugo 8).

En los libros más recientes antes de la publicación de Navegaciones, Ale manifestaba ya tendencias postmodernas. Se apropió de varios 'subterfugios' --el narrador indigno de confianza, la autorreferencialidad que se encuentra en la novela moderna para incorporarlos en De biografías, monstruos y pájaros migratorios (1988), como explica a continuación:

el personaje conductor de todos los poemas es un monstruo que crea a Horacio Quiroga. Al final, ese monstruo se enfrenta a su creador: el monstruo es un escritor y Quiroga un hombre muerto hace mucho. (Mondragón 2)

El año siguiente, Ale publicó El alucinante viaje del afilador de cuchillos. En este libro se exponen algunos de los intereses ontológicos y epistemológicos que habían de

dominar el ambiente de Navegaciones: la expresión de maravilla al enfrentar la realidad (Yáñez 85), al descubrir verdades parciales e intrascendentes y al concluir --por medio del lenguaje tanto como por la temática-- que sin puntos de apoyo fijos en un universo de expansión no se puede llegar a una clave de un entendimiento totalizador, ni mucho menos expresarla, dadas las limitaciones del lenguaje. El mundo fenoménico es tratado como un texto a descifrar, pero es un texto confuso, contradictorio, descentrado, cuya lectura sólo se presta para confirmar la indeterminación de sus indagaciones epistemológicas. Otros elementos que anticipan a Navegaciones son la falta de un tema unitario en los poemas individuales y la fragmentación de temas recurrentes a lo largo de varios poemas, la inmanencia del lenguaje, las imágenes insólitas, la conjunción de recuerdos, espejos, sueños y percepciones, todo reflejando el deterioro y la disipación de lo material y lo ideal. El viaje (sin principio, ni destino determinados) del afilador de cuchillos paralela las navegaciones del navegante-poeta; son viajes exploratorios por los mares del lenguaje. Tanto en El alucinante viaje del afilador de cuchillos como en Navegaciones también se destacan preocupaciones ecológicas, cierto erotismo, autorreferencialidad, y la creación de expectativas al crear un ambiente en el cual el lector espera una epifanía, sólo para ver la postergación y eventual disipación de una resolución definitiva.

Las noches del fuego (1988) incluye poemas inéditos con

selecciones de obras anteriores. Yáñez describe su mundo poético como "lleno de sensaciones, impulsos y sentimientos renovados" y observa en su estilo "claridad y sencillez estructural" (85). Por otro lado, José Luis Cardona compara su poesía con la del colombiano Alvaro Mutis y se vislumbran muestras de lo que aparecería en Navegaciones: "una sabiduría que empieza a mostrarse, pero todavía no se alcanza, y el poeta mismo lo sabe" ("'Cuando se escribe se sueña'" 15).

Entre los poetas que más han ejercido una influencia en su poesía, Ale reconoce a César Vallejo, a Pablo Neruda y especialmente a Jorge Luis Borges. Otros que admira y que indudablemente han dejado huellas en la conciencia poética de Ale son Francisco de Quevedo, T.S. Eliot, los poetas de la Generación del 27, Walt Whitman, Enrique González Martínez y Octavio Paz. Además, confiesa que el hinduismo y el taoísmo le han influido en varias ideas (Pedro S. Ale, Entrevista personal, Toluca, México, 8 agosto 1993). Aunque Ale disminuye la importancia del impacto de Paz en su obra, comparte con éste un agudo interés en el tema metafísico y, al igual que Paz, busca en la poesía lo que Bellini califica como un refugio en el cual el hombre puede acceder al conocimiento de sí mismo (459).

La prensa mexicana ha encontrado varios accesos interpretativos a la ambigua poesía de Ale que se presta precisamente para diversas interpretaciones. Silvia Yáñez por ejemplo, destaca en Navegaciones su lenguaje claro,

situaciones que van de la realidad al ensueño, un universo lleno de metáforas, "una melancolía extrema", una poesía que nos lleva al silencio, a la otra orilla del decir poético" (85). Por otro lado, una reseña percibe en Navegaciones una especie de Bildungsroman poético, en el cual el navegante describe sus vicisitudes en siete puertos (representados por los siete capítulos) que abarcan la niñez del navegante las distintas edades del ser humano, tocando temas tradicionales como el amor, el tiempo y la muerte, así como "un diálogo entre el poeta y el mar sobre los distintos matices de la existencia" (Anónimo, "Premio Pellicer a Salvador Ale" 27).

De acuerdo con la perspectiva de Martínez Rentería, "son poemas de corte cotidiano en donde el mar es el que habla, el mar como voz del poeta" (1) y las navegaciones simulan aquéllas que se llevaron a cabo después del descubrimiento de América. Destaca el escepticismo y la desesperación en esta poesía ante la destrucción ecológica y encuentra un lamento de la época antihumanista que habitamos desde las dos Guerras Mundiales (Martínez Rentería 4). En una serie de entrevistas periodísticas Ale revela varios criterios artísticos vigentes a mediados de la década de 1980 que echan luz sobre su obra posterior. En 1985, por ejemplo, opina que los lectores necesitan evolucionar junto con los poetas y tomar un papel más activo en la obra (Rosales 2). Ale rechaza la idea de que la política interviene en su obra, y aunque México está inserto en

varios poemas, insiste en que su objetivo poético es representar el Zeitgeist hispanoamericano contemporáneo. Así mismo, considera que la poesía debe "remitirnos a los orígenes del hombre. Es la búsqueda del hombre por el hombre" (Asenjo 14).

En una entrevista con Cardona, Ale expresa una intención ética y renovadora del humanismo frente al exceso en la valorización del consumo, la deshumanización que ha conducido a la pérdida del sentido de la moralidad, la degradación espiritual que coincide con la proliferación urbana y por la cual está implícita una nostalgia por un pasado que ya no existe, un paraíso perdido que sólo se puede evocar con la imaginación ("Entrevista con Pedro Salvador Ale" 19). Pero no supone que la poesía pueda causar una revolución o la caída de un gobierno: "El poeta tiene que salvarse a sí mismo, escribe para salvarse" (Ronquillo 1).

Ale también reconoció que estaba en proceso de desarrollar un lenguaje acorde con las últimas tendencias en la literatura hispanoamericana, aunque seguía tratando los temas universales del hombre: el tiempo, el sueño, la muerte, el amor (Montes de Oca 6), los que, lejos de aislarse en un mundo abstracto, "son estrechamente vinculados a lo cotidiano, una respuesta poética a nuestra realidad" (Mondragón 1). Ale consideró que su poesía --como la de muchos otros durante los años ochenta-- se debía a su tentativa artística ante la destrucción de la naturaleza,

así como ante el derrumbe sociopolítico que se experimentaba en muchas partes de Hispanoamérica: "Como una especie de respuesta a una realidad destructiva, surge la creación" (Montes de Oca 6).

En "Nostalgia por los nuevos asombros" (introducción a su poemario Las noches del fuego), Ale concretiza una especie de arte poética cuyas características se vislumbran sólo ocasional y oblicuamente a lo largo de su cuerpo poético publicado hasta la fecha. El poeta señala que el impulso básico --de este libro, por lo menos-- es la nostalgia de su niñez: "...me recuerdo escribiendo en desorden, en la niñez, en ese paraíso del que trato de rescatar su paisaje a través de la memoria del sueño" ("Nostalgia . . ." 7). Es un impulso que varía en intensidad a lo largo de sus obras poéticas, pero del cual siempre se detectan vestigios del paraíso perdido e irrecuperable de su niñez.

Aunque se podría leer todas sus obras a la luz de esta apreciación personal, más adelante Ale abre otra perspectiva sugerente al caracterizar el poema como "un sueño materializado a través de un accidente estético, es decir, de lenguaje" ("Nostalgia" 8). La representación del sueño se manifiesta, sobre todo, en El alucinante viaje del afilador de cuchillos y en Navegaciones, como un componente integrado a la descripción de la realidad fenoménica y que contribuye a una sensación onírica e irreal, una realidad compleja, compuesta simultáneamente de elementos órficos y

herméticos. Reconoce aquí que el lenguaje es un instrumento estético y que su función no necesariamente se limita a la re-presentación de un mundo objetivo y re-presentable. En efecto, Ale abre la puerta a una re-presentación de lo no re-presentable, los sueños, las memorias y los omnipresentes e inmensurables escenarios: el mar, el cielo, el desierto. Los horizontes a que alude con frecuencia parecen tan ficticios como los sueños, y tanto los horizontes como los sueños perpetúan lo indefinible y lo inimaginable. Sin embargo, el poeta expresa que Las noches del fuego es "un intento por ordenar el caos que todo individuo arrastra desde que nace. . . " ("Nostalgia . . . 9)". El anhelo del poeta es ambicioso; pretende buscar el centro de una realidad ahistórica, casi informe, y de imponer sentido en un mundo fenoménico en constante flujo. Pero el poeta es el primero en reconocer sus propias limitaciones para llevarlo a cabo: "No hay respuestas para esos interrogantes, sino las que se puedan atisbar en el trabajo poético al correr de los libros" ("Nostalgia" 7). Es primordial la participación del lector en el descubrimiento y la interpretación de la obra poética de Ale porque el poeta en ningún momento se reserva el derecho de ironizar desde una perspectiva privilegiada de omnisciencia.³ Reconoce, al contrario, que el perspectivismo vigente afecta tanto al lector como al poeta: "el poema tiene una unidad secreta, y por eso es un juego cuyo triunfo o verdad parcial existe en la interpretación" ("Nostalgia" 8, el énfasis es nuestro). Con

este señalamiento Ale hace eco de otro postmodernista mexicano, José Emilio Pacheco, quien pronunció: "Poesía no es signos negros en la página blanca. Llamo poesía a ese lugar del encuentro con la experiencia ajena. El lector, la lectora, harán o no, el poema que tan sólo he esbozado" (Los trabajos del mar).

Esta exploración lingüística y ontológica ofrece al lector tanto como al poeta mismo la oportunidad de descubrir verdades parciales --nunca una visión totalizadora-- y en esto estriba, tal vez, la mayor ironía de su poesía: este largo recorrido poético por la naturaleza en busca de las respuestas a las eternas preguntas sobre la existencia humana no puede rendir más que esperanzas o incertidumbre. El poeta se pregunta sobre las esencias de las cosas y expresa asombro cuando estas esencias se manifiestan y se entregan a su percepción. El asombro que esto crea en el poeta es auténtico dentro de un ambiente que casi siempre parece ocultar o diferir los significados. Ale expone que "siempre hay secretos que arrancarle al aire, al sueño, a lo inmediato que intentamos devolver con el asombro...porque existe en el poeta una nostalgia permanente por los nuevos asombros" ("Introducción" 8-9). Aún ante las victorias a medias y la fugacidad del asombro, Ale prevé la incertidumbre de las 'verdades' mientras que celebra la potencia emancipatoria de la poesía: "...toda obra poética estará cimentada por la duda sin que sea una elucubración filosófica, sino más bien poética, ya no es la razón, sino

el ser el que se manifiesta..."("Introducción" 9).

Ale afirma que su afán poético responde a una necesidad de supervivencia psicológica; la poesía es para él "un torrente que debía fluir en páginas para que no enloqueciera" ("Introducción" 7). La selección de esta metáfora es significativa porque ese fluir líquido caracteriza no sólo su estilo sino también varios temas y motivos. Hay una constante interacción en Navegaciones entre el movimiento del agua --sea el oleaje del mar, el fluir de los ríos o la caída de la lluvia--; el pasaje del tiempo, cuya fluidez no define orígenes históricos ni potencialidad del futuro; y el movimiento del sujeto, sin procedencia ni destino. Adopta un estilo que se adecúa a estos motivos: fluido, escurridizo, mudable, discontinuo y ex-céntrico. Veremos en Navegaciones la materialización de su deseo de participar al lector; éste no puede quedarse pasivo ante la fluidez del léxico, el caudal de imágenes que se van acumulándose en un mar de significados posibles.

EL ESPEJISMO FORMAL DE NAVEGACIONES

La caracterización de Navegaciones como un libro de poemas es literalmente acertada, pero no abarca su complejidad de estructura, su volubilidad de formas y de significados, ni sus casi infinitas permutaciones temáticas. Por su meticuloso ordenamiento de los 146 poemas el autor considera Navegaciones como un libro de poemas y no como poemario, colección, ni antología, distinción que

aclararemos a continuación. Navegaciones consiste en siete secciones, cada una de las cuales comprende un número desigual de poemas. La primera sección, titulada "Puerto Claro", consiste en veinte poemas, seis de los cuales no llevan título, pero están identificados en el índice con el primer verso de cada poema. Estos poemas sin título alternan con un número variable de poemas titulados, de modo que se establece un ritmo irregular de alternancia que se podría señalar gráficamente de la siguiente manera:

S = sin título T = título

S, 4T, S, 3T, S, 2T, S, 2T, S, 2T, S, T

Esta aparente meticulosidad por el orden está vigente también en las otras seis secciones del libro, aunque hay variación en el número de poemas que integran cada sección. El índice indica una división del libro entre siete secciones tituladas, cada una de las cuales con un número variable de poemas: I "Puerto Claro" (20 poemas); II "La playa donde sueñan los ángeles" (24 poemas); III "Oro de piel en las profundidades" (19 poemas); "Islas del origen" (21 poemas); V "Los mapas constelados" (18 poemas); VI "El canto de la sirena" (21 poemas); y VII "Puerto Argentia" (23 poemas). Todos estos títulos tienen algo que ver con el mar y con el título del libro, pero no es conclusiva la relación entre ellos. Aún cuando la primera sección se titula "Puerto Claro" y la última "Puerto Argentia" y el título Navegaciones sugiere una travesía del mar de un puerto a otro, los temas del conjunto de poemas de estas dos

secciones no manifiestan ni la salida de un puerto, ni la llegada al otro. Aunque los títulos de las secciones se refieren --con excepción de "El canto de la sirena"-- a determinadas características geográficas o a la representación de ellas, no hay evidencia de que correspondan a las temáticas de los poemas incluidos en sus respectivas secciones.⁴

Ale ha comentado que se empeña mucho en organizar sus poemas, no en antologías, en poemarios ni en colecciones, sino en libros de poesía. La distinción es crucial porque el poeta nos da a entender que el ordenamiento es algo más que un simple arreglo estético y que el orden establecido está, de alguna manera, vinculado para rendir una determinada coherencia global, una totalidad que no se puede ver en una sola parte (poema) constituyente de la obra: "Yo no creo en las improvisaciones, por eso es que en cada libro, en sus inicios, es una planificación que consta de una estructura, que le dará unidad temática y estética (Mondragón 2).

Por la heterogeneidad temática y estilística de Navegaciones, las transiciones abruptas, la indeterminación de causas y efectos, la inconclusividad de expectativas, sería difícil verbalizar "la unidad temática y estética" del conjunto de fragmentos. Se destaca la recurrencia de una multitud de temas fragmentados, lo que sugiere que esto mismo es lo que constituye su "unidad". Ale describe Navegaciones como un "poema-relato", una serie de poemas que

se convierten en un solo poema y que relatan situaciones. No reclama ninguna novedad para esta forma, señalando que se la conoce desde Homero (Cardona "'Cuando se escribe se sueña'" 15).

Como ocurre con los títulos que encabezan las secciones, la ambigüedad se extiende a los títulos de los poemas individuales: de los 146 del libro, 80 llevan título. La gran mayoría de éstos no siempre reflejan el tema principal de los poemas que encabezan, porque para la mayoría no hay un tema principal, sino varios temas que se desarrollan simultáneamente (e.g. "Verbo", 41). En muchas instancias, estos títulos reflejan una sola imagen o un solo tema de varios que se explayan en cada poema. En otras ocasiones, los títulos ayudan a revelar un tema que el mismo texto no aclara, de modo que el título sirve como un suplemento causal que esclarece la ambigüedad del texto (véase "Madre" 47).⁵ Hay todavía otros títulos cuyo tema se revela en el primer verso (véase "Soñar", el epígrafe de este estudio). Se deduce de estos ejemplos que no hay un patrón ni correspondencia constante entre título y texto y que --como muchos otros recursos formales de Navegaciones-- no se puede anticipar lo que sigue, ni dar por sentado lo que haya precedido.

Los otros sesenta y tres poemas del libro se destacan de los poemas titulados de cinco maneras: 1) no llevan títulos; 2) generalmente son más breves que los poemas titulados --algunos llegan a ser epigráficos por lo concisos

y sentenciosos; 3) están impresos en letra cursiva; 4) por lo general tienen algo que ver con las multifacéticas características del mar o cosas estrechamente asociadas con el mar; 5) van alternando en un ritmo irregular con los poemas titulados. Hay instancias donde los poemas sin título anticipan un tema que se va a tratar en un poema que sí lleva título (véanse 52-53); hay otras en las cuales dos o más poemas sin título se vinculan temáticamente (93, 98, 104); y hay otras en las cuales un poema está aislado entre dos poemas titulados sin un observable nexo temático entre ellos (124). A pesar de esta variedad de funciones de los poemas sin título, la gran mayoría simula un oleaje verbal que aparece y desaparece arrítmicamente. Como se ha señalado antes, por lo general estos poemas sin título tratan temas del mar; son más fluidos en la facilidad de lectura; proyectan imágenes más accesibles; tienden a ser más cerradas que los titulados, en el sentido de que terminan conclusivamente, en ascendencia, con una enfática observación o una breve imagen impactante.

La disposición formal de los poemas sin título revela un metódico propósito de ordenamiento arrítmico y asimétrico. Funciona como un recurso metonímico que refleja la misma arritmia y la asimetría que existen entre los versos sucesivos (que más adelante se estudiará). En el plano simbólico, esta disposición parece re-presentar una realidad sin previsibilidad, sin lógica, sin esquemas y sin una visión teleológica. La arritmia entre los poemas sin

título y los titulados también se vincula al mar como el tema central del libro. Por lo tanto, la forma funciona metafóricamente; aunque el oleaje del mar es una constante, no se puede anticipar las características individuales de cada ola en términos de volumen, de velocidad, de sonido y de intervalo. La naturaleza aleatoria del oleaje oceánico (y de la vida) está replicada en esta alternancia poética. Ale confiesa que le llevó tres años ininterrumpidos para concluir el libro porque cada vez le era más difícil encontrar la unidad temática y estética (Cardona, "'Cuando se escribe se sueña'" 15). Hasta aquí las diferentes categorías mencionadas del libro --las secciones, los poemas titulados y los no titulados-- todos aparentemente tienen una definible unidad de características dentro de sus respectivas agrupaciones, pero como hemos de ver, hay una gran diversidad de tendencias temáticas y estructurales que parecen desmentir la artificialidad de las divisiones. En efecto, se ejerce un espejismo de orden, de jerarquía, de transición fluida de nexos temporales y causales sobre una acumulación de versos que resisten agrupamientos sistemáticos, que se destacan por su diversidad de función y de significado, y que a veces forman una parte integral de una unidad cohesiva y comprensible (un poema). Pero las más veces los versos se impulsan hacia afuera, quedando inconclusos, aún cuando enriquecen las posibilidades estéticas. Navegaciones aparenta tener un orden consistente, formal, comprensible y superficial a la más

diversa combinación de ideas y de imágenes, cuya génesis se basa en una entretrejida y proteica confluencia de sueños, recuerdos, misterios, esperanzas, pronósticos y observaciones del mundo fenoménico en su derredor.

Cualquier poema del libro puede ser cambiado de sección sin que se altere el significado unitario o del conjunto. Ale asevera en la introducción de Las noches del fuego que sus poemas van a suscitar en el lector más preguntas que conclusiones (7). A lo largo de Navegaciones aún cuando se expresa certidumbre o confianza en algo aprendido o percibido en su experiencia vivida, las expresiones parecen ser verdades condicionales, parciales, contradictorias, efímeras o provisionales. Si la infraestructura del conjunto de poemas descrita hasta aquí presupone una visión irónica de un autor-dios, omnipresente y omnipotente, pronto se disipa el espejismo. La sucesión de secciones, de poemas titulados y los no titulados, aparentan una estructura arreglada temática y antitéticamente cuando, en realidad, pueden funcionar como piezas intercambiables, transmutables o hasta prescindibles. Este fenómeno se revela sólo al examinar el carácter aleatorio de los mismos versos de los poemas titulados de Navegaciones.

La disposición de los versos de dichos poemas también es un recurso formal que, a primera vista, no se diferencia significativamente del verso libre escrito en los últimos sesenta o setenta años en Hispanoamérica. La gran mayoría de poemas titulados del libro consiste en poemas breves, de

media página a tres páginas, con un promedio de una página. Algunos corren de principio a fin sin división de estrofas (e.g. el poema que sirve de epígrafe a este estudio, "Soñar"); otros se conforman a divisiones estróficas sin número regulado de versos (como "Agua vital", 194-195) y todavía otros consisten en una alternancia de versos largos y breves (ver, por ejemplo, "Agua sin reflejo", 126-127). Como en tantos otros aspectos formales del libro, los versos se destacan por su heterogeneidad, por su resistencia a un ritmo regular, predecible y regular. Es otra arritmia formal dentro de unas aparentes normas formales de unidades, de clasificaciones y de expectativas rítmicas.

En cuanto a la disposición física de los versos, uno de los rasgos constantes es el de la irregularidad: versos libres, pies quebrados, alternancia irregular de silabificación, versos truncados y alargados, versos en forma de prosa, número irregular de versos juntados (por no decir estrofas). La otra constante es una estricta observación de las normas gramaticales: mayúsculas para el inicio de cada enunciado, la debida puntuación y ortografía ortodoxa. La única peculiaridad de la puntuación ocurre en el frecuente uso de los dos puntos, en lugar del más tradicional 'punto y aparte'. Tal vez este fenómeno de puntuación sirve para indicar una equivalencia de términos en serie pero, de forma más sugestiva, para resistir una conclusión definitiva de una unidad gramatical dentro de los poemas que buscan expresarse con una fluidez en proceso. Al

brincar de una unidad temática a otra, los cambios abruptos reflejan la naturaleza aleatoria de la psiquis humana, que siempre está buscando, expandiendo, asociando y repitiendo.

VERSOS ALEATORIOS Y LA 'FORMA DE SERIE'

Al concluir la lectura de todos los poemas del libro, se impone la impresión de que efectivamente se ha creado un telos, una unidad compuesta de varios temas vinculables o independientes; un universo de redes formales y temáticas que no se puede vislumbrar en la lectura de cualquier poema individual. La fragmentación --o más bien la dispersión-- temática a lo largo de Navegaciones se presta para una interpretación unificadora o, al contrario, para una conclusión indeterminada o postergada. Abunda evidencia para apoyar los dos polos de lectura, ya que el significado del conjunto parece tan escurridizo como el de la gran mayoría de los poemas individuales.

La cualidad escurridiza de un significado unificado se debe a muchos factores, entre ellos se destacan el constante desplazamiento de perspectivas; la naturaleza enigmática, paradójica e inesperada de las imágenes; la inconsistencia metafórica, metonímica y simbólica; y, tal vez lo más importante, la sucesión de versos aleatorios. El aparente ordenamiento aleatorio de los versos en muchos poemas es de las técnicas formales más características y más desconcertantes de Navegaciones. Ya que no hay secuencia orgánica, ni principio ni fin en los poemas individuales, ni

en la totalidad del libro, el ordenamiento aleatorio de los versos o de las imágenes se justifica como el recurso formal que mejor se presta para reflejar la ausencia de referencias. Aún en los poemas breves hay una sucesión de los versos más variados que pasan de un tema a otro sin transiciones y sin aparente cohesión entre sí. Representan ideas sueltas, aforismos, pronósticos y, más frecuentemente, imágenes basadas en sueños, en fantasía o en vivencias. Todo conduce a una impresión general de pastiche verbal, un mundo ilógico, caleidoscópico, disgregado y onírico que problematiza un resumen temático o una visión unificada en varios poemas individuales.

El ordenamiento aparentemente aleatorio coincide con "la forma de serie" que Joseph M. Conte describe en Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry (1991). Aunque Conte se limita a considerar poetas estadounidenses, su estudio de formas postmodernas constituye un contexto teórico para un aspecto importante de la poesía de Ale. Según Conte, "la serie está determinada por la manera discontinua y muchas veces aleatoria en que una cosa sigue a otra" (3). A diferencia de la secuencia neorromántica, que se basa en la teoría orgánica de continuidad y desarrollo, la serie se basa en la discontinuidad y en la calidad de incompleto (Conte 15): "Cada elemento de la serie es un módulo que asevera su posición en combinación con otros elementos, su lugar no es determinado por ningún esquema externo . . . [y, por tanto] . . . es una forma abierta"

(Conte 21). Como una estructura paratáctica (es decir, arreglada lado a lado), los elementos pueden ser omitidos, agregados, cambiados de posición, sin perjudicar el efecto que se desea generar en el poema (Conte 22). Según Conte, esta forma es típicamente postmoderna y se deriva de influencias sociales en la época postindustrial: la confusión de una edad asediada por la instantaneidad de las telecomunicaciones, por el exceso de información, por la velocidad y la diversidad del trajín rutinario de la vida, los continuos desplazamientos contextuales, y la inseguridad del conocimiento de nuestra realidad ante las limitaciones y contradicciones de las ciencias exactas (3, 19). Frederic Jameson también considera que "la inmensa fragmentación y privatización de la literatura moderna presagia tendencias más profundas y generales de la totalidad de la sociedad" (114).

Aunque la estructura paratáctica es reflejada en los poemas individuales de Ale, no se toma en cuenta la intratextualidad de las unidades temáticas que recurren irregularmente en muchos poemas de Navegaciones y que paulatinamente van formando cuadros de su realidad, simultáneos e independientes, aunque todavía incompletos. El poeta percibe la actividad humana no como el ejercicio del libre albedrío, ni como efectos sujetos a un orden causal, ni como algo explicable por la razón, sino como una caprichosa manipulación por las coincidencias, la suerte o el azar. El dominó, las cartas, el ajedrez, los dados, el

juego recurren como imágenes lúdicas que acondicionan al poeta a no anticipar certezas, ni resultados concretos en la realidad que lo circunda: "la muerte juega al dominó con los besos" (78); "Nada conduce todo desgasta / y olvida: el camino es una brecha sobre el azar" (112); "El río no es un reflejo lunar, sino su destino, sale / de las constelaciones, reparte naipes que nadie mira pero que / cumplen designios . . ." (190); "Aquel naipe de oros, aquella que no cedió a la música y / a aquel adiós que no fue: son cartas en manos / del tiempo, / son hojas a desprenderse de un árbol o posible / inmortalidad . . ." (144); "La noche es más oscura, las galaxias cambian / el juego de esta historia, apuntan a la frente, / envían hojas filosas frías, desencuentros / para la coincidencia" (73).

Como un libro de poemas cuidadosamente ordenados, Navegaciones propone un plan global, a pesar de la aparente escasez de nexos entre los poemas constituyentes. Marjorie Perloff observa que:

esta secuencia aparentemente ordenada de versos paralelos . . . no es más que una forma de etiqueta, como si se dijera que una vez que estos códigos se establezcan, el texto está libre para desplazarse en una variedad de direcciones. ("New Nouns for Old . . ." 103)

Si el texto de la mayoría de estos poemas rechaza una integración lógica y unitaria, no ocurre lo mismo en el texto completo del libro. Si las partes individuales de un poema, como las piezas de un rompecabezas, resisten los esfuerzos del lector de juntarlas en una totalidad

panóptica, se tiene que suspender o aplazar el juicio cognitivo y estético sobre cada poema. Como aclaran Bruce Andrews y Charles Bernstein, "la fragmentación no aniquila las referencias encarnadas en las palabras individuales; éstas simplemente no están en una serie, en la gramática, en una fila, en un estante" (34). A medida que el lector avanza a través de los poemas horizontal o intratextualmente se percibe una constante recurrencia y acumulación de piezas temáticas cuya afinidad va desarrollándose discontinua y anacrónicamente.

Si Navegaciones fuera una novela, tendría en común una estructura algo parecida a varios textos narrativos hispanoamericanas de los años sesenta como La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes, Rayuela (1963) de Julio Cortázar, y La casa verde (1965) y Conversación en la Catedral (1969) de Mario Vargas Llosa. Estas obras cuestionan la linealidad narrativa de las novelas 'tradicionales' para establecer múltiples perspectivas disgregadas y problemáticas: técnicas narrativas más acordes con los contornos multifacéticos y proteicos de la sociedad contemporánea latinoamericana. Con una lectura perspicaz de las novelas de Fuentes y de Vargas Llosa se puede adueñar de las claves interpretativas de los enigmas estilísticos y temáticos, dejándose entrever un cuadro totalizador de un telos que sólo se ha revelado fragmentariamente en las novelas. Tal vez Rayuela es la novela que más se presta para una equivalencia narrativa a

Navegaciones por los capítulos intercambiables, el rechazo de un panorama totalizador y la irresolución de los cabos sueltos de los temas.

En cuanto a la poesía, la descripción que hace Roland Barthes de Mobile (1962), del novelista francés Michel Butor (1926), nos abre la posibilidad de un parentesco formal con Navegaciones:

en Mobile no hay variación, sólo variedad, y esta variedad es puramente combinatoria . . . Estas unidades son --y deben serlo-- seres tan perfectamente móviles que al desplazarlos a través de su poema, el autor engendra una especie de cuerpo enorme y animado, cuyo movimiento es una de perpetua transmisión y no de crecimiento interno. (Critical Essays 1972, 181).

Barthes dice que debido a la escrupulosa estructura combinatoria de Mobile, a pesar de las aparentes arritmias, los callejones verbales sin salida y de las abruptas transiciones aún dentro de los versos más breves, se percibe una continuidad a través de una recurrencia de imágenes, pero siempre con una combinación diferente de lo que se repite.

La acumulación de imágenes que percibimos en Navegaciones se presta para imaginar una visión más comprensiva --aunque de ninguna manera completa-- de los conceptos tratados a medias en las imágenes individuales. Esta visión, es necesario recordar, no corresponde a un orden suprahumano y a priori. Como advierte Charles Altieri, cualquier orden aparente en el cosmos es debido a una proyección de la imaginación humana: "Nuestro sentido

de la inefabilidad del universo es más fuerte ahora que hace un siglo porque estamos más inclinados a descreer las ficciones de su coherencia" (17). Muchos versos quedan sueltos, irresolutos --en la indeterminación del espíritu postmoderno que describe Hassan-- ya que no parecen integrarse coherentemente en ninguna acumulación, sugiriendo un recurso formal que representa la desintegración y la irrecuperabilidad del mundo fenomenal. El resultado global de la obra, entonces, confirma paradójicamente una continuidad horizontal de significado --a través de versos intratextuales-- a la vez que admite una inconclusividad derivada de una lectura vertical.

LO 'EX-CENTRICO'

En A Poetics of Postmodernism Linda Hutcheon se limita a la consideración de la novela postmoderna de Norteamérica para mostrar que ésta comparte con la teoría crítica contemporánea un cuestionamiento de una serie de conceptos que han llegado a asociarse con el humanismo liberal. Pero Hutcheon observa que la poesía es otro género que se dedica a cuestionar:

la autonomía, la trascendencia, la certeza, la autoridad, la unidad, la totalización, el sistema, la universalización, el centro, la continuidad, la teleología, el cierre, la jerarquía, la homogeneidad, la originalidad y el origen. (57)

Al haber dicho esto, Hutcheon procede a advertir que el propósito de la sensibilidad postmoderna no es negar la

existencia o el valor de estos conceptos, "sólo interrogar su relación a la experiencia" (57). Ella caracteriza como "ex-céntrico" a un modo de parodia "de los que están marginados por una ideología dominante" (35) y todo "lo que está fuera del centro: ineluctablemente identificado con el centro que desea" (60). Entre los componentes de lo ex-céntrico que Hutcheon enlista para caracterizar la perspectiva postmoderna y que tienen pertinencia para la poesía de Ale se incluyen el cuestionamiento de las bases mismas de la certeza . . . y de cualesquiera criterios de evaluación (57) y el uso de 'la retórica de la ruptura' en la cual la continuidad narrativa está usada y subvertida (59). Hutcheon también identifica como componentes ex-céntricos la dependencia de los centros a los cuales se opone --para constituir su misma definición-- lo que involucra formas verbales, adjetivales y metafóricas que reflejan una visión "híbrida, heterogénea, discontinua, anti-totalizante e insegura" (59). Además, la crítica señala la retención de diferencias en oposición del concepto modernista de una otredad singular y enajenada; las 'diferencias' se manifiestan como "multiplicidad, heterogeneidad, pluralidad" (61). Así mismo, según Clarke, hay un deseo de hacer y deshacer los significados, "efectuar simultáneamente un impulso creativo y una voluntad destructiva" (206).

Veremos a continuación varias de estas tendencias postmodernas delineadas por Hassan, Hutcheon y Clarke en la

obra de Ale y de modos muy distintos en las obras de Huerta y de Bracho. Los tres poetas mexicanos comparten una sensibilidad 'modesta' en el sentido de que, como poetas excéntricos, en ningún momento salen de la indeterminación que les rodea, no tienen el poder de establecer orden del caos y por ello son los primeros en reconocer los límites de la poesía.

Como un poema representativo de Navegaciones y de otros libros de Ale, "Oculto ángel" expresa la condición excéntrica de la experiencia humana, la sensación de que algo esencial está ya ausente u oculto en la comprensión del mundo fenoménico. Ese algo siempre está más allá de la percepción del poeta y de su capacidad de imaginar su esencia y de expresarla.

OCULTO ANGEL

Vivir no es una palabra, sino el mar.
Es lamento lo que muere sin semillas,
amor será en otras horas, no memoria,
quizá sueño, con el sueño, otra cosa.

Todo espejo es un río, los labios
al besar fluyen y en vientos distantes
el recuerdo vano.

Hoy el mundo latiendo en las venas.
Nadie ha visto su
propio rostro, de pensar o vivir se
trata, no hay
testimonio sin misterio.

El ángel está oculto,
su luz enceguece la carne, se conoce
poco.

Es único lo múltiple, la ciudad que a
manotazos regresa al abismo.

El hombre un reflejo
en infinitas arenas. (19)

Desde el primer verso, se establece una brecha infranqueable

entre significado y significante que sugiere una perspectiva interpretativa: "Vivir no es una palabra, sino el mar" (19). Si se entiende literalmente la metafórica equivalencia entre "vivir" y "mar", el verso cae en una contradicción que desmiente la propuesta insuficiencia del significante. Pero esta paradójica brecha se aísla sólo en esta instancia, ya que "vivir" y "mar" son temáticamente los términos más insondeables y menos comprensibles a lo largo del libro. Más bien, la metáfora, en concordancia con el uso de los mismos vocablos a través del libro, sugiere elusividad de definición, puesto que la vida y el mar consisten en cualidades volubles, escurridizas y efímeras. La metáfora, por tanto, sugiere la ruptura entre el significado y sus significantes.

Los versos siguientes ilustran la incertidumbre ontológica, una frustrada búsqueda de certezas concretas en la vida para poderlas expresar. Pero se estropea la búsqueda en la misma sucesión de conceptos desvinculados: "Es lamento lo que muere sin semillas,/ amor será en otras horas, no memoria,/ quizá sueño, con el sueño, otra cosa" (19). Los versos resultan representacionalmente irresumibles; la transición de "amor" a "memoria" a "sueño" sin que se asegure si se refieren a "lamento", a "lo que" o si son ideas paralelas o independientes del verso que comienza con "Es lamento. . . ." Se prestan los tres versos para varias interpretaciones plausibles, sobre todo, cuando no se establece una relación viable entre "Vivir no es una

palabra, sino el mar" y el segundo verso "Es lamento lo que muere sin semillas". Se desvanece cualquier posibilidad de vinculación entre los primeros dos versos una vez que en los versos siguientes se expresa la indeterminación del amor y del sueño, la negación de la memoria y la indefinibilidad de "otra cosa". Las certezas casi axiomáticas ceden a incertidumbres, potencialidades o negaciones sin referentes concretos, ni ejemplos ilustrativos. Es un ciclo que se renueva en los versos siguientes: "Todo espejo es un río, los labios / al besar fluyen y en vientos distantes / el recuerdo vano" (19). La yuxtaposición de estas tres imágenes físicas --el espejo, los labios y el recuerdo-- a primera vista son aleatorias ya que parecen reforzar una idea tripartita: lo transitorio de la experiencia humana, su percepción y el pronto olvido de lo experimentado. La fundición de las tres imágenes es un recurso formal para una idea recurrente en Navegaciones: la imposibilidad de que el lenguaje re-presente un "vivir" fijo, inmutable, comprensible y céntrico. Puesto que la experiencia humana está en constante flujo y la percepción de la misma sólo puede ser oblicua (a través de un espejo), efímera (como el agua del río), y frustrante ("el recuerdo vano").

Los próximos versos de "Oculto ángel" dan una perspectiva temporal y metapoética: "Hoy el mundo latiendo en las venas. / Nadie ha visto su / propio rostro, de pensar o vivir se / trata, no hay / testimonio sin misterio" (19). Como se ha insistido tantas veces en la poesía de Ale, sólo

en el presente ("hoy"), se tiene la certeza de presenciar palpablemente el mundo fenoménico. Si "nadie ha visto su propio rostro" es porque es literalmente cierto; el uso de un espejo -- aquí ausente-- en cualquiera de sus formas, recae en la idea de la oblicuidad perceptiva. En un registro figurado, se descarta la posibilidad de conocer la propia identidad del "yo". El "yo" también no puede ser más que ex-céntrico, una ausencia impercibible e indecible. La percepción del aquí y del ahora y el testimonio de los mismos están irremediabilmente separados por una brecha temporal que separa el significante del significado. El testimonio no puede más que ser un misterio, una simple aproximación a las esencias de la percepción humana. Los versos siguientes resumen esta misma idea:

El angel está oculto,
su luz enceguece la carne, se conoce
poco. (19)

La ausencia del angel, es decir, de las esencias del mundo fenoménico, no se presenta tanto como un lamento sino como un hecho seco e indiscutible. Es una certeza de la expresión poética ante la incertidumbre de significados del mundo-sujeto.

Los versos finales no llegan a resumir el tema anterior, ni a ofrecer conclusión alguna:

Es único lo múltiple, la ciudad que a
manotazos regresa al abismo.
El hombre un reflejo
en infinitas arenas. (19)

Aunque estos versos postulan aquí la idea de que la unicidad

--lo céntrico-- está compuesta de elementos diversos, de súbito se desestabiliza la imagen de una ciudad que regresa al abismo. La desintegración apocalíptica es sugerida tanto por el destino de la ciudad (el abismo) como por el destino del hombre (una fragmentación de su imagen). Es así que una lectura literal parece ironizar el concepto de unicidad y de totalización, puesto que todo ya está disperso o sujeto a fragmentación. Se impide el establecimiento de una identidad unificada.

En "Oculto angel" se impone una constante desestabilización y destrucción de lo que en el logos occidental tradicionalmente se ha presentado como estable, evidente, céntrico e inmutable. Se percibe aquí un proceso por el cual se alternan fragmentarias afirmaciones rebosantes de un logos aparentemente irreprochable con fragmentarias contradicciones, paradojas e incertidumbre que ponen en entredicho ese mismo logos. Con la destrucción de la seguridad cartesiana de la identidad humana, se presagia el inminente cataclismo del cosmos racional en su derredor.

Estos recursos estilísticos que hemos observado --las elipsis, el acoplamiento de ideas disonantes en un solo verso, las "agramaticalidades", las imágenes insólitas, la discontinuidad temática y la sucesión aleatoria de los versos-- todos se libran de su ostensible función de apoyo al desarrollo representacional y se presentan como finalidades en sí. El lenguaje aquí cuestiona no sólo la centricidad tradicional del cosmos, sino también cualquier

suposición acerca del uso del logos para la representación artística del mismo. El lenguaje, dicho de otra manera, llama la atención a sí misma como una realidad palpable, libre de las tradicionales expectativas representacionales.

Varias piezas sueltas a lo largo de los poemas de Navegaciones van formando paulatinamente un hilo temático, o mejor, una imagen incompleta --por decirlo así-- de silencio, de ausencia y de vacío. Estas cualidades no pueden definirse sin referencia directa a sus opuestos: el sonido, la presencia y el cosmos material, y en muchos poemas se impone un ambiguo, y a veces contradictorio, contraste entre lo que no hay y lo que hay en la percepción del poeta. La ambigüedad expresada respecto a la ausencia de ninguna manera refleja nostalgia, no se propone una falta de presencias, ya que éstas no constituyen un juicio valorativo, ni una pérdida emocional. Lo que sí se afirma es que hay una interacción entre presencias y ausencias que no conduce a ninguna concretación ontológica, ni a ningún desarrollo temático. En efecto, esta interacción --el proceso mismo de pintar un cuadro grande y, a la fuerza, incompleto, de un cosmos artístico sin centro-- constituye una de las finalidades más enfáticas de Navegaciones. No se descubre ninguna conclusión totalizadora, no se describe ningún telos. Las paradojas, las contradicciones, el continuo juego entre sueños, recuerdos, percepciones y fantasía, la volubilidad de fenómenos y de lenguaje, las imágenes insólitas e inconexas; todo contribuye a la

indefinición, a un enfoque opaco de los temas más importantes de Navegaciones. A fin de cuentas, la opacidad del lenguaje en su proceso evolucionario resulta tanto en el fin temático como en el medio expresivo de esta poesía.

Sería pertinente seguir la trayectoria del cuadro de la condición ex-céntrica de Navegaciones con el propósito de llegar a unas apreciaciones críticas sobre las características postmodernas que se revelan en estos poemas. Por la abundancia de ejemplos a lo largo de la obra, se limitará la discusión a una selección representativa. "Anzuelos y labios" (82) es un poema prototípicamente postmoderno, pero basta citar unas instancias de su naturaleza ex-céntrica como un punto de partida del panorama general del libro. Comienza el poema con "El vacío puede llenarse con estrellas, / en el corazón las abrigas . . . ", versos que sugieren la potencialidad de cambio en el vacío, pero no su fruición. A lo largo de Navegaciones, las reiteradas referencias al "vacío" cumplen con varios propósitos --existenciales, geográficos, lingüísticos-- pero siempre se destaca como el sustantivo ex-céntrico por excelencia porque admite un papel para algo que no figura dentro de una visión totalizadora. Se vuelve a tomar el tema cerca del final del poema: "El mundo siempre es un vacío, un latido, un impulso". La metáfora establece una paradójica equivalencia entre "mundo" y tres sustantivos disimilares, entre los cuales se destaca "un vacío", ya que recoge la imagen que da inicio al poema. Pero este vacío

terrestre no corresponde al vacío galáctico, a pesar de que ambos sugieren la potencialidad de un impulso generativo. Como ocurre con frecuencia en el libro, se demuestra una abstracción axiomática sin bases empíricas --y casi sin referentes inteligibles-- que frustra un conocimiento basado en una narrativa más tradicionalmente 'lógica'.

Otra imagen del tema sugiere una ausencia que no se puede recuperar: "Los ojos se hunden [en el mar, en la vida]. Son anzuelos / para ciertos labios, / reales por no soñados, amados por no poseídos" (18). Lejos de sentirse defraudado por esta distancia amorosa, por el aparente amor no correspondido, la voz poética se reconcilia con la presencia del ser querido y la ausencia del amor que debería traerle una existencia más centrada y cumplida. Aún cuando los labios están poseídos, como en "Secreta ciencia" (86), en "Anzuelos y labios" se disipa el amor y desaparece: "Se palpa el amor, es una cadera o muslos: / se hace polvo beso a beso, / se rueda al aire o al infierno. No hay final" (86). Es así que la consumación amorosa no sólo se disipa sino que se posterga eternamente.

Si la experiencia ex-céntrica se sitúa en el espacio, también se le da una dimensión temporal, según se encuentra en "Elaboran las noches" (95): "Se pacta un vivir, todos los caminos conducen / al tiempo". La imagen es particularmente importante en el desarrollo intratextual de la temática porque afirma un centro y lo desmiente simultáneamente. Al conducir todos los caminos del vivir a

un punto común y aseverar que el punto común es nada menos que el tiempo mismo, en realidad se dispersan los caminos en una dimensión infinita. La voz poética vuelve a tomar brevemente la idea unos versos más abajo: "Ni animal ni ángel modela el tiempo en los cuerpos" finalizando la nota irónica sobre la insustanciabilidad del tiempo, la falta de pertinencia del tiempo a la vida material o ideal.

En la sección titulada "Las islas del origen", varios de los poemas titulados giran alrededor de una búsqueda de los orígenes de la identidad, que no se encuentran en el pasado: "distancia que une lo ignorado" ("Es el río" 94); ni en la sabiduría: "El infortunio persiste a pesar de lo sabio" ("Elaboran las noches" 95); ni en los sueños: "Persigues la luz fugaz que has visto en sueños, / la encuentras en las alas de las moscas / o en una mujer dormida: / no sobrevivirán / con la esperanza" ("Luz de sueño" 97), ni en la percepción: "Entra la vida por los ojos y es un río / que lleva lo que fue; lo que apenas / se cristaliza desaparece como espejismo" ("Apenas cristal" 99); ni tampoco se encuentran los orígenes en la muerte: "La muerte está en las esquinas, el saberlo/ no basta, sino dejar señales que piense / falsas" ("La trampa" 100-101); ni siquiera en el futuro: "Vendrán otros a contemplar los orígenes, / el transcurso fabril de los días maduros:/ hallarán otras claves que ignoramos / y con ellas dirán lo mismo" ("Capítulo" 103).

En estos poemas se van descartando todas las

posibilidades perceptivas y temporales de conocer el centro de los misterios que tradicionalmente han sido el objeto de la poesía metafísica. Se manifiesta una enfática duda de que se pueda captar la realidad fenoménica lo suficientemente para examinarla y formular una síntesis totalizante que lo explique adecuada y convincentemente. Calinescu califica el arte postmoderno como uno de extrema abstracción en la cual los mensajes específicos son secundarios al proceso empleado para crear los mensajes. Hay poco interés en re-presentar la realidad, de modo que la obra artística devalúa la dimensión referencial del lenguaje, a la vez que el significado se revierte a sí mismo: "La obra de arte se explora a sí misma reflexivamente en cuanto a su significado, su cognición, su percepción y su expresión" ("Ways of Looking at Fiction" 183). El reconocimiento de la incapacidad de acercarse al ontos llega a un estado crítico en "Amargura":

Amargura que mira la luz: esqueleto derrumbado,
 como si el sueño revelara el rostro
 que los espejos no reflejan.
 Observar la almohada en busca de lo incierto.
 Asomarse al día, sentirse lejos, sin amigos.
 Beber agua al borde del suicidio. El dolor no es
 de este mundo: sin huesos en su sitio,
 sin alma: temblorosos pies a ser víctimas. (106)

La luz resulta como una de las palabras más usadas y más significativas en los poemas titulados de Navegaciones. Aunque su uso metafórico como revelación de lo desconocido no se destaca por su originalidad --como ocurre con muchos otros vocablos de índole 'tradicional' en estos poemas--

aquí se invierten las expectativas de su papel revelador en el desarrollo de los temas más tradicionales. En el primer verso de "Amargura", por ejemplo, la luz (la imagen retenida del sueño), lejos de despejar la amargura y la desesperación del que la mira, se revela por lo que es: una fantasía sin consecuencia significativa en la amargada realidad del sujeto. El rostro, que no se revela en esta luz, ni en los espejos, al final o bien se desvanece o no existe. Efectivamente, la "luz" --metáfora tradicional para el descubrimiento ontológico-- no sirve fuera de un contexto más tradicional.⁶ Se confirma la segunda opción en el próximo verso: "Observar la almohada en busca de lo incierto". Aquí se problematiza no sólo la respuesta que busca, sino también la identidad del objeto de la búsqueda: "Lo incierto", "el misterio", la ausencia de algo más allá de nuestra capacidad de captar su esencia y su posible significado. Pero la ironía crece con cada nueva mención de ese algo impalpable, puesto que nunca se deja entender su posible identidad, su origen, su fin, ni el posible motivo de la búsqueda. El misterio siempre queda indefinido y diferido, una esencia sin aparente presencia cuya tendencia es la latencia de una ausencia. Si "lo incierto" queda lejos del sujeto, el sujeto también se siente lejos, marginado de su medio ambiente. Se constituye, entonces, una ausencia mutua, una ex-centricidad donde nada, ni nadie está en un lugar accesible, útil y centrado. Concluye la estrofa con una desubicación del dolor de los huesos y del

alma; nada está en su sitio y menos el supuesto objeto de la búsqueda: el rostro misterioso, "lo incierto".

La dominante marginalidad, dentro de un contexto virtualmente abstracto, sin ejemplos de especificidad, sin un marco de referencia ordenado, refleja lo que señala Theo D'Haen sobre el propósito del ordenamiento postmoderno: la tradicional separación entre el arte y la vida, o bien entre el ordenamiento y el caos, ya no es válida para los postmodernistas. Aunque el arte postmoderno todavía observa el orden, lo hace para desmistificar los procesos empleados para estructurar el caos y asignar significados a la realidad (D'Haen 225).

Contra el caótico y desesperante estado de perplejidad de la primera estrofa, la segunda cambia de tono radicalmente, citando palabras del viento que afirma que después de muerto, se conocerá la identidad de uno mismo, así como la interrelación de los elementos del mundo y el misterio final que se verá en el mar. Se reconoce, en última instancia, la imposibilidad de clausura, de un ordenamiento racional en un cosmos que carece de centro, o cuyo centro está en todas partes, y donde el ser marginado no encuentra un punto de apoyo para establecer las bases de una certeza. Es el inicio de la esperanza del encuentro con el telos céntrico, objeto de su búsqueda, que se vuelve a tomar en "Oro de sueño": "Se despierta al saber la muerte. Por única vez / no hay soledad" (109). Pero mientras uno vive, "uno es criado por los espacios blancos, es hijo / de

lo intangible y fugaz. / La luz quita la venda . . . " (109). Sin embargo el poema termina con un regreso a la inutilidad de buscar un centro en un mundo sujeto a la fugacidad del tiempo y la desintegración de la experiencia: "Uno se busca, halla el esqueleto" (110). En esta sección y en los poemas titulados que siguen, aún después de un aparente descubrimiento ontológico en "Amargura" y en "Oro de sueño", la voz narrativa insiste de nuevo en mostrar la inaccesibilidad de lo ex-céntrico en la vida mortal: "La vida es . . . [una] brújula de arena en los caminos . . . " (111); "Nada conduce todo desgasta / y olvida: el camino es una brecha sobre el azar" (112); "No es navegable lo real . . . " y "El barco deja un camino de espuma" (114); "uno tras lo inalcanzable . . . " (115).

La arena y el mar son el escenario de una presencia (teórica, por su naturaleza tan abstracta) que el navegante-poeta procura conocer . Hace interminables viajes en las innumerables playas y desiertos, donde los caminos arenosos del pasado se borran en los vientos y en la vastedad oceánica, donde el oleaje confunde la supuesta trayectoria hacia el puerto de destino y disipa la ruta atravesada. Así como la inmensidad y la volubilidad del escenario desorientan al navegante en busca de un centro óptico, la expresión poética simula el mismo desorden, con afirmaciones de valor efímero, retracciones, dudas, contradicciones, pistas falsas, desintegraciones de caminos de por sí borrosos. Los versos, así como la navegación del navegante,

arrancan, zigzaguean, se desintegran, se reintegran, se extravían, se encuentran y se repiten en innumerables permutaciones de imágenes claras o borrosas, contingentes o interrelacionadas.

En la lectura sucesiva de los poemas de Navegaciones cuando parece que el tema de lo ex-céntrico de la vida ya ha concluido, en "Ola final" surge la duda de que la muerte sea la portadora del descubrimiento de la ausencia: "Quizá el cielo ya no es divino, nos morimos / con él, reina el polvo un imperio de tiempos: / huesos . . ." (149). Son versos que representan un retroceso ya que subvierte una de las pocas certezas que el poeta afirma hasta este punto en el libro, es decir, la convicción de que sólo al morir se entera uno de los secretos ontológicos. Otra certeza --la cualidad ex-céntrica del mundo-- vuelve a aseverarse más adelante en "El desierto": "El mundo es un desierto, no hay otro lecho que la tierra, / otra sábana que el sol" (176). Sin embargo, vuelve a reconocer que lo céntrico se encuentra en la muerte, que siempre se encuentra más allá de la experiencia humana:

Si hubiera un camino que no fuese el de la muerte, un camino de semillas, no de raíces de cenizas, si hubiera un / absoluto que no fuera el transcurrir o el quedarse, eso sería / inmortalidad, pero no hay un camino, sino el mar. (176-177)

En la lectura sucesiva, el vaivén entre una certeza efímera y la constante duda sobre la existencia del absoluto céntrico que se encuentra en la muerte, afirma, por lo menos, que no se proponen perspectivas absolutas en la

poesía de Ale. Hay un reconocimiento tácito en sus poemas de que nada en el mundo es seguro, y aún cuando se piensa que el navegante ha descubierto alguna verdad sobre su propia esencia, reconoce que sólo puede aceptarla provisionalmente, hasta que otra 'verdad' la desplazca. En la experiencia humana se aprende que como no hay permanencia en un mundo material en continuo flujo y desintegración, así ocurre con las percepciones, las convicciones, la fantasía, los sueños y la memoria. Todo está condicionado por la vacilación ante nuestras realidades: "Una presencia creada por tus sueños o por tu memoria o por la / memoria de tus sueños" (177). La arena escurridiza del desierto, el oleaje del mar, la corriente heraclitiana de los ríos, la influencia caótica de los vientos son elementos naturales que obligan una mimesis lingüística en esta poesía, un flujo de versos intercambiables, sucesiones de imágenes insólitas, ritmos irregulares, "agramaticalidades", elipsis y convergencias del discurso poético, intratextualidad y la evasión intencional de principios y fines como marco de unidad para cada poema. Si bien los recursos formales reflejan el carácter aleatorio y ex-céntrico de la naturaleza, también se puede considerar la naturaleza como un recurso metafórico y un reflejo metapoético de esta poesía.

Como ya se ha visto, la búsqueda de ese centro ("la Luz") en "El elixir" parece llegar irremisiblemente a su inconclusión. Otra vez, el navegante especula sobre cómo

podría ser esa Luz unificadora y totalizadora "al otro lado de la puerta" (199) y "la luz es la verdadera puerta y la llave el giro hacia fecundidades nuevas" (200). Pero concluye paradójicamente que "No hay ganancias ni pérdidas. No hay pasión ni regreso al / camino" (200). En consonancia con la deliberada evasión de una estructura con principio y fin, "El elixir", que parece ser el más anecdótico en estilo y el más "conclusivo" en tema, no se sitúa al final del libro. Siguen otros poemas titulados, basados en la mitología de Argelia, con referencias metapoéticas, características del mar y perspectivas fenomenológicas. Todos estos componentes dejan una impresión anticlimática, una inconclusión de la búsqueda ontológica, un aparente callejón sin salida, producido por un lenguaje que se resiste a representar. Este fenómeno acusa una aporía muy típica del postmodernismo que --como señala Craig Owens-- "persiste en llevar a cabo lo que se ha demostrado que es imposible hacer. Como tal podemos llamarla una alegoría" ("The Allegorical Impulse" 78). Owens explica que la alegoría puede ser el recurso que "promete resolver las contradicciones que enfrentan la sociedad moderna . . . una promesa . . . que tiene que ser perpetuamente diferida" (80).

Los poemas titulados se prestan para marcar los problemas inherentes de las tradicionales presuposiciones de una percepción clara y detenida del cosmos, y de la capacidad de re-presentar esta percepción a través de un

logos que ofrece correspondencias 'exactas'. En contraste, los poemas sin título conjuntamente proponen un espejismo de unidad cósmica, para posteriormente disolverlo, volviendo la lógica contra sí misma. La gran mayoría de los poemas sin título de Navegaciones tratan directa o indirectamente el mar. El poeta a menudo se dirige al mar, enumerando sus cualidades como si fuera un dios terrenal, pero hay notables indicaciones que invalidan una equivalencia teológica. Sin embargo, el recurrente apóstrofe sugiere que el mar no sólo es el escenario de las navegaciones poéticas, sino también es lo que más se aproxima a un telos, a un centro temático y ontológico del libro. Pero aquí, como en muchas otras afirmaciones sobre tantos temas, también reina la contradicción. En diferentes poemas el mar equivale sólo a sí mismo, a la vida, a la sombra del hombre, al universo, al espejo de la realidad, o a "otra cosa". En efecto, al proponerse representar casi todas las cosas, su omnipresencia, su identidad múltiple y fragmentada termina desmintiendo el carácter unificador que aparenta establecerse en el énfasis temático.

El epígrafe de T.S. Eliot, "Todo son voces del mar" que preludia los poemas de Navegaciones, expresa una omnipresencia del mar que Ale explota a través de numerosos poemas sin título.⁷ Se sugiere en estos poemas una presencia tangible, un escenario inmanente de las navegaciones poéticas y de un telos, un centro temático y ontológico del libro. Con amplio uso del apóstrofe, se

establece que el mar equivale virtualmente a toda la existencia material e ideal. La omnipresencia del mar problematiza su significado, porque a lo largo de Navegaciones, como ocurre con tantos otros temas, el mar va adquiriendo nuevas equivalencias metafóricas que, en efecto, se entienden como posibles respuestas al verso ya referido, "El mar es el mar y otra cosa . . ." (18). ¿Qué otra(s) cosa(s)? Las metáforas exploran las posibilidades, pero en ninguna instancia se concretiza la identidad del mar. Algunos poemas de Navegaciones también se destacan por su representación paradójica y su simultánea bifurcación céntrica-ex-céntrica; es decir, hay abundante evidencia para apoyar la centralidad del mar, así como para cuestionarla. Veamos unos pasajes pertinentes a esta paradoja de la condición céntrica-excéntrica del mar:

"Hondas edades tiemblan en tu centro:" (24); "en cada ola nombras las cosas, / así existen (108); "No morirás, / el tiempo en tus manos / es un castillo de arena" (108); "todo tributo de tu vientre es alianza / con el cosmos" (130); "Estás en todas partes: en la piel de la mujer / o en el pico de las aves migratorias: No puedo / verte del todo, sólo sentir tu presencia / en las cosas de siempre" (146); "No sé si existe otra cosa. Son ciertas tus / voces / en lo que amo y desando. Todo rodea al corazón: / constelaciones, niebla, siglos deshojados en tu / playa" (146-147); "En cualquier hora, durante años, el mar decía su nombre, / lo veía en los vuelos y en el polvo . . ." (174); "Y el mar sobre el mundo extiende su piel de constelaciones, / de planetas en acceso de piedras" (187); "El mar sobre el mundo se extiende, dispara ayerres / y llamados desde sus venas, solitario predice secretos, / el hombre en sueños llega a su centro" (187).

Si el mar es todo, en efecto su omnipresencia

representa la dispersión absoluta de cualquier centro; la antítesis de un centro. Si el mar no puede ser el camino deseado, porque no es nada menos que todo el cosmos en expansión, se entiende mejor cómo a través de Navegaciones la deliberada falta de especificidad en las percepciones fenoménicas refleja la condición ex-céntrica del poeta. El lenguaje resulta ser la clave que simultáneamente expresa todo en abstracciones y no puede expresar nada en concreto. Navegaciones no sólo niega la referencialidad del lenguaje e insiste en su opacidad, sino también manifiesta --de una manera fundamentalmente postmoderna-- que "no se debe tomar el lenguaje por sentado, ni permitir que el lenguaje nos tome por sentado" (Russell 190-191).

Resulta pertinente señalar aquí que John Ashbery ha observado en las obras de Jorge Luis Borges y de Franz Kafka una obsesión con el mismo enigma: "la fabulosa complejidad del universo frente a las tentativas ridículamente inadecuadas por desenredarla" (95). Así mismo, Giuseppe Bellini opina sobre la poesía de Octavio Paz que "[e]l poeta va en busca de la comunicación con el universo, pero agobiado desde el principio por la conciencia de que le será imposible alcanzarla" (460). Estas figuras canónicas de la literatura mundial, no obstante las grandes diferencias estilísticas y conceptuales, han ayudado a formular las bases teóricas y artísticas de lo ex-céntrico postmoderno de las cuales Ale y su generación han sido beneficiarios. La cosmovisión de la voz poética de Navegaciones coincide

estrechamente con dichos antecesores postmodernos al reconocer la innata dificultad de percibir adecuadamente "el mar", de comprenderlo y luego osar a representar este mar con palabras. A fin de cuentas, este proceso llega a ser autorreferencial en la obra de Ale si se entiende que "el mar" (que es todo) bien puede ser el lenguaje (que aspira a ser todo).

LA DESINTEGRACIÓN NATURAL Y TEXTUAL

Uno de los temas más persistentes en Navegaciones, la desintegración del mundo fenoménico, rebasa lo referencial para contagiar la forma, el lenguaje y la relación de los signos de este libro de poemas. En esta característica, Navegaciones parece coincidir con una preocupación central del postmodernismo, que William Spanos describe en los términos siguientes:

La estrategia postmoderna de des-composición existe para activar, en lugar de purgar, la lástima y el terror, desintegrar, atomizar, en lugar de crear una comunidad monolítica. En el lenguaje más inmediato de la fenomenología, su propósito es generar, en lugar de purgar, la ansiedad y el Angst: 'des-construir' (Heidegger) las presuposiciones metafísicas ya sedimentadas y con esto des-centrar y desubicar la comodidad tranquilizada del hombre . . . en el mundo domesticado, científicamente planeado, organizado y homogeneizado, para ponerlo en contacto directo con 'las cosas en sí mismas'. (26-27)

En sus navegaciones por los sueños, las memorias de la experiencia humana y por el lenguaje, el navegante se enfrenta al misterio de la vida para descubrir respuestas a las preguntas ontológicas que siempre han figurado en la

especulación filosófica. Sin embargo, su mayor descubrimiento es la dificultad de interpretar las claves, de descubrir los secretos y los misterios de un telos. Según sus observaciones, todo está ya desintegrado, en un proceso de deterioro o está en espera de la muerte o de un inminente apocalipsis. Percibe e imagina una realidad virtualmente etérea, desprovista de materialidad. Cuando no se sugiere un medio ambiente oprimido por la inmanencia de la ceniza, los escombros y el polvo --la herencia de la historia-- se insiste en el desgaste actual del mundo fenoménico y del ser humano por el constante asedio del mar, del desierto del viento, de los elementos minerales, de la luz y del tiempo. Se evidencia la destrucción por dondequiera y en cualquier momento de un escenario continuamente sujeto a un proceso evolucionario. Aún en las pocas referencias a actos voluntarios, se erigen obras tan tenues (castillos de arena, huellas en la arena), y a los involuntarios (los sueños, el amor), que no tienen esperanza de sobrevivir el oleaje de la experiencia, el decurso del tiempo o la negación del olvido.

Muchos poemas de Navegaciones recalcan la inmitigable destrucción de lo material y de lo ideal a través de un exhaustivo vocabulario que continuamente ilustra la variedad de desintegración natural: "viento devorador", "matan", "se agolpa", "deshoja", "devorar", "no podrá existir", "se hundan", "oprime", "se acaba", "desaparece", "desnuda", "cavan", "deshacer", "se apaga", "pudre", "negar",

"hollarán", "devasta", "destruirá", "derruidas", "hizo trozos", "borrará", "hechas polvo", "incendiándose", "en llamas", "gastas", "deforman", "se gastan", "se desploma", "arrastra", "suenan explosiones", "caen", "se apagan", "roen", "penetra", "enterrar" y "sangra". Por dondequiera se encuentra el "polvo" como el único residuo palpable de un pasado sólo teóricamente objetivo, estable, capaz de ser percibido, comprendido y descrito.

Ante este insistente caudal verbal con el cual el poeta-navegante describe la desintegración del mundo fenoménico, experimentamos no sólo la evidencia de un pasado que ya no existe y de un presente apenas percibible por estar en continua transición, sino también de un futuro sin esperanza de superar el proceso devastador. Irónicamente la destrucción llega a establecerse como el único constante en un panorama transitorio, en eterno flujo; una perspectiva heraclitiana que niega la posibilidad de la inmovilidad en el cosmos, como se ve en "Apenas cristal":

Entra la vida por los ojos y es un río
que lleva lo que fue; lo que apenas
se cristaliza desaparece como espejismo:
refleja el vacío que somos: miseria,
ruinas, repetición absurda en que nos
detenemos. (99)

En versos como éstos se aprecia la confluencia de varios textos literarios y filosóficos --Heráclito, Jorge Manrique, Friedrich Nietzsche, Edmundo Husserl y Martin Heidegger-- pero dentro de un contexto postmoderno, se discierne un rechazo implícito de una gran parte de la

tradición metafísica de Occidente, muy parecido a lo que el poeta norteamericano, Charles Olson, procuraba hacer en su poesía de 'capacidad negativa'. William V. Spanos explica la 'capacidad negativa' en estos términos: el flujo heraclitiano es, en última instancia, inútil "porque el proceso (la temporalidad) no puede ser inmovilizado y fijado" (135). Es por eso que cuando el hombre metafísico invoca la "Voluntad al Poder" sobre el "ser del ser" para aprehender, comprender y manipular la temporalidad del ser --por medio de un 'ojo panóptico' (de Jeremy Bentham)-- al cual se le escapa el misterio inescrutable y éste se transforma en una fuerza de oposición. En efecto, el poeta que tiene la 'capacidad negativa' es capaz de coexistir con la indeterminación (Spanos 130).

El decurso del tiempo, su doble potencialidad evolucionaria y destructiva del mundo físico, ejerce igualmente una influencia palpable en el proceso cognitivo y lingüístico del poeta, que pretende reflejar el fenómeno en sus textos. Bastarán dos ejemplos de temas recurrentes-- sobre la vida y el mar-- para ilustrar la mutabilidad de definiciones en un cosmos que no se detiene lo suficientemente para establecer bases ontológicas inmóviles. Entiéndase que aunque el decurso del tiempo es en todas partes de Navegaciones una presencia temática y estilística, no puede existir ningún desarrollo cronológico en las siguientes descripciones o definiciones.

Los temas de la vida y del mar recurren

discontinuas como dos de las principales preocupaciones ontológicas de Navegaciones y muestran precisamente la futilidad de expectativas concretas en un cosmos en flujo que las niega. Como tema en Navegaciones, la vida aparece y desaparece momentánea y discontinuamente. Igual a las cosas materiales en desintegración, la vida también está sometida al desgaste y al deterioro que impone el tiempo. Se percibe la vida en toda su vulnerabilidad y efimeridad; apenas se le contempla y ya se desintegra, es decir, ya forma parte de un pasado borrosamente recordado. Pero al contemplar la vida, se aprecia una palpable, aunque breve, sensualidad: "La vida: impulso de sangre: semen: juventud/ en follaje que sueña" (22); "serán la vida esas alas o las hojas" (88); "La vida no es sólo un latido, sino la armonía que invita a/ sumergirte,/ te golpea con su oleaje y te existe, te dibuja un talle sin/ medida" (172-173). Aún en estas afirmaciones del gozo sensual en la vida, la fugacidad, la fragilidad y la desintegración están presentes como condiciones tácitas e insoslayables. Pero la disolución o la desintegración de la vida es la que se expresa con más contundencia: "La vida . . . oleaje de horas sobre castillos/ de arena" (18); "Entra la vida por los ojos y es un río/ que lleva lo que fue; lo que apenas/ se cristaliza desaparece como espejismo" (99); "La vida es la herida que somos/ nunca una canción, sí brújula de arena en los caminos./ Simple asombro, relámpago en las pupilas" (111); "La vida es una/ canción que se deshace para oírse" (128).

Las cuatro imágenes enfocan la desintegración de la vida, su fugacidad y su fragilidad; pero las últimas tres imágenes agregan un elemento más: la dificultad de la percepción de la vida por la misma fugacidad. Como "el espejismo" y "el relámpago en los ojos" no permiten una contemplación detenida, la momentánea percepción de ellos apenas deja una memoria confusa. La contradicción entre "La vida es la herida que somos, nunca una canción . . ." y "La vida es una / canción" agrega otra dimensión problemática a la percepción, que de por sí no inspira mucha confianza ontológica en las afirmaciones axiomáticas de la voz autorial. El efecto final de imágenes como éstas es uno de incertidumbre, una desintegración de la misma percepción del poeta y de su capacidad de expresar los vislumbres de lo 'percibido'. El poeta no presenta ningún metadiscurso; no hay pretensión de un plan teleológico; no propone ninguna visión panóptica ni trascendental. Es aquí donde la visión autorial, dentro de un horizonte limitado y confuso, se refleja en el lenguaje mismo. Según Spanos, Michel Foucault sugería implícitamente en Discipline and Punishment que "el modelo panóptico también es aplicable a las palabras y, por extensión, a los textos literarios" (205). En efecto, el resultado de la indagación ontológica en Navegaciones queda tan contradictorio e inseguro como el mismo instrumento de la indagación --la percepción fenoménica-- como si se pusiera de cabeza el propósito trascendental de la poesía de Enrique González Martínez, en obras como Silenter (1909) y

Los senderos ocultos (1911). Aquí, en lugar de abrir la identidad interior de las cosas para efectuar una comunión trascendental, se reconoce --como en "Agua sin reflejo"-- que los secretos del mundo material siguen siendo secretos: "Dentro queda lo profundo sin nombre. La luz que / irradia y penetra en las cosas hasta deshacerlas: / ceniza de estrellas / en la noche del día" (126-127). La supuesta correspondencia tradicional entre el alma de las cosas, su percepción y la expresión verbal del mismo en la poesía no tiene lugar en un medio ambiente postmoderno donde apenas se puede observar una vida que transcurre vertiginosamente, donde poco se puede retener y meditar, y aún menos se puede expresar adecuadamente. Aún en los versos donde hay una expresión de certeza axiomática, se detecta variamente como ambigüedad: "un ave no es un árbol, sino tu mirada" (49); como contradicción: "la noche no es la noche. / Sino un posible cielo" (157); o como un enigmático juego de palabras: "este hallar una voz sin mujer o una mujer sin voz" (134).

Es precisamente la oposición al logos lo que emparenta Navegaciones con la 'capacidad negativa' en la poesía del postmodernista norteamericano Charles Olson. Como Nietzsche, Heidegger y Derrida, Olson combatía las interpretaciones positivistas e idealistas del ser, y como John Keats, consideró que al convivir con los misterios, las contradicciones y las dudas, uno se mantiene en el proceso (de descubrimiento de las cosas tales como son) "sin caer en

el error de componer las cosas . . . con los hechos y la razón" (Spanos 137). En esto consiste el poder del proceso que tiene que cohabitar con el misterio, la confusión y la duda (Olson, "Equal, That is to the Real Itself", citado en Spanos 133). La obra de Olson, según Spanos "es una apertura meditativa que al dejar que las cosas sean". . . . No se ocupa de representación ni de confirmación, sino de descubrimiento" (138), lo que resulta una descripción igualmente aplicable a Navegaciones.

La desintegración de la unidad del signo termina, como consecuencia inevitable, en la desintegración del mundo fenoménico en la poesía de Ale. El primer verso de "Oculto ángel" (19) --"Vivir no es una palabra, sino el mar"-- sintetiza un concepto que recurre a lo largo de Navegaciones: la deliberada separación del significado y de su significante. Aunque "vivir" es literalmente una palabra, se sugiere aquí que la palabra "vivir" no puede ni remotamente abarcar la enormidad y la complejidad de su supuesto significado. Paradójicamente, el poeta no tiene más remedio que recurrir a este significante, aún con su insuficiencia denotativa. Pero lo hace a sabiendas de que es una concesión a un público lector condicionado a la aceptación de la validez universal de los significantes, sin tomar en cuenta su naturaleza arbitraria. Acto seguido, se forja una metáfora que propone una equivalencia entre "vivir" y "el mar", una metáfora lingüísticamente válida, pero conceptualmente problemática, ya que quedan

desvinculados el significante y el significado de "vivir" y, por extensión, de "mar" también. La metáfora, entonces, propone una correspondencia entre significantes y no entre conceptos --como si se dijera que X=Y-- acusando la arbitrariedad y la insuficiencia del lenguaje para expresar la realidad fenoménica. Es así que al expresar una metáfora más bien tradicional --"vivir no es . . . sino el mar", se la convierte en una expresión autorreferencial que rechaza su sentido a la vez que parodia su forma. Resulta en una problematización ontológica proporcionada por el lenguaje: se niega la suficiencia de significantes tradicionales para establecer la realidad sin más alternativa que recurrir a los mismos significantes para expresar su insuficiencia.

El ángel de este poema no es menos que la esencia, o el significado mismo, de la realidad en derredor del poeta:

Nadie ha visto su
propio rostro, de pensar o vivir se
trata, no hay
testimonio sin misterio.
El ángel está oculto,
su luz enceguece la carne, se conoce
poco. (19)

La metaforización de la brecha entre significado y significante es, a la fuerza, contradictoria para ilustrar precisamente lo contradictorio del lenguaje mismo. Para enfatizar aún más este fenómeno se intercalan varios versos que difícilmente se pueden justificar como partes integrales de una progresión lógica o una estructura unitaria del tema y como elementos de un texto autosuficiente. Nos parece que en esta poesía de Ale los conceptos de la inter y la

intratextualidad, que se exponen en otras partes de este ensayo, toman un papel importante en vincular algunos de los versos aparentemente sueltos. Otros versos siguen a la deriva. En "Sal antigua", el poema anterior a "Oculto ángel", se anticipa dicha desvinculación significante-significado: "Nada es permanencia, el mar es el mar / y otra cosa, a él lo llena un vacío que lo sacia, / contiene lo que ama: palabra, ceniza y estrella . . ." (18). Más que un paradójico juego verbal --aunque ciertamente en esto consiste el verso también-- se niega la exacta correspondencia entre significante y significado. En lugar de conformarse con la tradición literal de $X=Y$, se propone $X=Y + ?$, dejando entrever infinitos posibles significados generados por asociaciones vivenciales del lector.⁸

De las navegaciones a que alude el título de la obra que consideramos, saltan a la vista por lo menos dos tipos de exploraciones: aquéllas que los exploradores españoles llevaron a cabo en los mares de las Américas y los viajes de un yo/tú --anónimo, casi inexistente-- por el mar experiencial de la vida contemporánea. Pero la riqueza de la metáfora permite otra interpretación muy apropiada para este libro: los viajes exploratorios en el mar del lenguaje, que es la poesía.

La táctica a través del libro consiste en presentar características ambiguas o paradójicas, con el fin de diferir un significado definitivo:

"le tienes horror [al mar], / porque sus manos oscuras y luminosas / te matan, lo quieres igual que a la muerte . . ." (20); "la juventud, ese mar conmovible, fugaz" (25); "[el mar] cubres la muerte con tu espuma" (31); "el mar ese latido del hombre" (49); "y no cesa la muerte de ser el mar . . ." (87); "el mar sin arena nos golpea con sus instantes" (89); "el sueño profético del mar es piel / en los vagabundos" (98); [dirigido a un sujeto desconocido, después de morir]: "habrás bebido tu destino, despertarás con otros ojos / para ver por fin el mar . . ." (106); "el mar ya no se nombra . . ." (107); "la distancia puede ser y no ser el mar . . ." (128); "La muerte es la inconciencia del mar, que muerde . . ." (134); "Lo que vale la pena es vivir, / entrar al mar desolado, con los años en la mirada, / es morir" (150); "[el mar] dueño de los abismos" (174); "Beber es construir un barco en la botella vacía, barco de / esperanza en el mar de estos días" (195); "mientras el mar sangra esperanza por sus criaturas . . ." (209); "Mar desnudo con profunda muerte / por compañía: juegas a los naipes con los sueños" (210).

Queda evidente en éstas y muchas otras metáforas que la multitud de papeles metafóricos desafía un significado monolítico y unificado. Aunque el mar se asocia con la vida, con la muerte, con algo más allá de la muerte, (se sugiere la clave del secreto ontológico de sus indagaciones), la fragmentación temática a través de muchos poemas, así como la multiplicación de posibles significados, sugieren una virtual desintegración de su valor signico, una inmanencia del lenguaje, que según Hassan representa "un nuevo gnosticismo o la desmaterialización de la realidad. Las construcciones mentales llegan a ser el recurso primario de la tierra" y constituye una de las características principales del pensamiento cultural postmoderno (The Postmodern Turn 67).

LA DISTORSIÓN DEL ESPEJO MIMÉTICO

En la contextualización del postmodernismo en la literatura hispanoamericana del siglo XX discutida en el segundo capítulo de este estudio, se expone la importancia de Jorge Luis Borges como uno de los principales impulsos de una nueva sensibilidad artística. Se ha mostrado un interés casi obsesivo en los cuentos y en algunos poemas de Borges por la multiplicación y eventual distorsión lógica de los topoi como son los textos, los laberintos y los espejos.⁹ Son los espejos los que sirven en la poesía de Ale --como tantos otros componentes ya considerados (la forma, el lenguaje y los temas)-- para problematizar la percepción y la expresión de una realidad que no se permite percibir ni representar. En el caso de Borges, Paul de Man observa que:

el éxito de estos mundos poéticos es expresado por su totalidad ordenada y exhaustiva Las imágenes espejísticas ["mirror images"] son, de hecho, duplicaciones de la realidad, pero cambian la naturaleza temporal de esta realidad de una manera insidiosa aún . . . cuando la imitación queda completamente lograda [como en el Quijote de Pierre Menard]. (60)¹⁰

Dentro de la sensibilidad postmoderna, la multiplicidad de perspectivas y de respuestas parciales, marginadas, lógicas o aún hiperlógicas, contribuye a establecer el estado de indeterminación que se ha discutido en el primer capítulo. El espejo ha servido tradicionalmente, entre otras cosas, como una metáfora para la fidelidad representacional del logos, pero Borges muestra una

multidimensionalidad del espejo que no sólo problematiza el papel mimético del espejo sino también su función mítica, simbólica y ontológica, resultando en una indeterminación del valor signífico. Las lógicas de múltiples valores, como observa Eco (15), han ganado aceptación y éstas no tienen inconveniente en incluir la indeterminación como uno de los pasos válidos en el proceso cognitivo (15).

No sería atrevido suponer que en Navegaciones se ejerce una parodia de los papeles de los espejos en la poesía de Borges, que en realidad sirve como otro espejo (literario). La propia intertextualidad sobre el tema de los espejos está prefigurada en "Al espejo" de Borges:

Eres el otro yo de que habla el griego
 Y acechas desde siempre . . .
 Cuando esté muerto, copiarás a otro
 y luego, a otro, a otro, a otro. (El oro de los
 tigres 1134)

Aunque el poema se presta para una lectura referencial o metapoética, es la ontológica la que encuentra eco en unos versos de Ale: "Para qué saber como somos, mirarse en otro / es conocerse y morir" (25); y "Muerte nadie te ha visto, nadie se mira en el / espejo" (54). La duplicación del 'yo', el misterio de la identidad humana, y la asociación entre la muerte y el espejo son temas que comparten los poemas de Borges y de Ale. En virtud de la anticipada continuación de la función mimética del espejo en Borges y la mimesis poética de Ale, se enfrentan dos espejos (textos) que se reflejan metafóricamente en un mise-en-abîme.

Borges escribe en "Los espejos":

Infinitos los veo, elementales
Ejecutores de un antiguo pacto,
Multiplicar el mundo como el acto
Generativo, insomnes y fatales. (El hacedor 814)

Y Ale contesta: "El hombre un reflejo / en infinitas arenas" (19), volviendo a tomar la problemática planteada por Borges sobre la multiplicidad del "yo" en una realidad fragmentada y dispersa. La duplicación infinita del espejo, rebasando cualquier utilidad referencial para los dos poetas, expresa tanto una distorsión perceptual del mundo fenoménico, como una distorsión metapoética. La ilimitada multiplicación de perspectivas problematiza la unicidad ontológica y la textual. Borges continúa en el mismo poema:

Dios ha creado las noches que se arman
De sueños y las formas del espejo
Para que el hombre sienta que es reflejo
Y vanidad. Por eso nos alarman. (815)

Ale hace eco de la sombría conclusión ontológica de Borges: "¿Para qué saber cómo somos? Mirarse en otro es conocerse y morir" (25). En "Arte poética" Borges comenta el papel ontológico y metapoético de su poesía:

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.
(El hacedor , O.C. 843)

Asimismo, se detecta en Ale su interés ontológico en versos como los siguientes:

Un fantasma aparece antes que el sol suba,
su rostro me es familiar,
se refleja en los espejos
y se esconde en mi retrato. (60)

Ale también escribe: "se vuelve al espejo, no por el rostro, / sino por los recuerdos" (90). Si se considera que el "retrato" y "los recuerdos" se refieren a estos mismos versos, la intertextualidad establecida con la poesía de Borges se afirma metafóricamente. Se ha visto que una parte importante de la sensibilidad postmoderna consiste en desconstruir axiomas y conceptos, así como el lenguaje que establece y perpetúa los mismos. La sensibilidad postmoderna no niega la necesidad humana de tener verdades, aunque éstas sean efímeras y parciales; pero sí cuestiona la lógica que los apoya y la percepción aparentemente panóptica que los impulsa. Al problematizar el papel mimético tanto del espejo como del lenguaje, dos poetas postmodernistas como Borges y Ale se oponen a una actitud que da demasiado por sentado y cuyo lema parece ser un perpetuo "va sin decir". Si el espejo, aquel instrumento para reflejar fielmente la realidad en su derredor, es capaz de rendir imágenes fragmentadas, parciales o distorsionadas, ¿qué podríamos esperar --preguntarían los poetas-- del lenguaje cuyo propósito ha sido lo mismo?

CONCLUSIÓN

A pesar de la contundencia de la incertidumbre temática y formal, no se pretende postular que Navegaciones consiste en un conjunto de palabras que conducen a un cuadro nihilista de la realidad. En última instancia, la travesía de los mares de poemas sí logra cuestionar y problematizar

la tradicional confianza en visiones totalizadoras, en el logocentrismo y en las jerarquías ontológicas establecidas por la razón. Pero la estructura de esta poesía responde, como escribe Umberto Eco " . . . a la manera en que la ciencia o la cultura contemporánea percibe la realidad" (13). Las unidades temáticas de lo aleatorio en estos poemas en sí no son herméticas; llegan a serlo sólo por su contigüidad con los otros versos de sus respectivos poemas.

Si el título de la obra omite los puertos geográficos de salida y de llegada, es porque se refiere principalmente al viaje lingüístico y como tal cumple con un importante dictamen de Hutcheon: "la literatura más 'verdadera' es la que se reconoce a sí misma como la más irreal, al grado que se reconoce esencialmente como lenguaje" (160). Hemos procurado señalar a través de esta indagación algunas de las características postmodernas más sobresalientes de Navegaciones, aún ante la exclusión de otras muy fértiles que abundan en la obra de Ale y que también merecen atención crítica: la inversión anafórica, las incursiones metapoéticas, la atemporalidad y la anulación histórica, la disolución de horizontes, la intertextualidad, la destrucción y la regeneración mitológica, la paradoja y la contradicción, la inversión fenomenológica, la metonimia y las influencias del hinduismo y del taoísmo. La complejidad de Navegaciones --la heteroglossia, la variedad de temas, de percepciones de imágenes, de tropos y de formas-- contribuye a su éxito artístico porque logra uno de los propósitos

axiales de Ale: el involucrar al lector en el proceso de la poesía.

¹ Todas las referencias de Navegaciones provienen de la primera edición (1991).

² Arado de carne y hueso (1978); Violina (1979); Retorno a la ternura (1979); El hombre habitado (1980); Reclamo de vuelo (1981); Autofagia del náufrago (1982); Manuscritos de la memoria del sueño (1988); De biografías, monstruos y pájaros migratorios (1988); Las noches del fuego (1988); El alucinante viaje del afilador de cuchillos (1989) y dos ediciones de Navegaciones (1991, 1993).

³ Alfonso Reyes una vez pronunció que "el arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores" (citado en Jiménez 25). Sirve de contraste radical con la perspectiva postmoderna, ya que en ningún momento Ale se atreve a proclamar la palabra "victoria" como si tuviera un privilegiado conocimiento de los secretos cósmicos.

⁴ En la segunda edición de Navegaciones (1993), es interesante notar que se han suprimido los títulos de los poemas titulados.

⁵ Conviene reproducir algunos versos de "Madre" de Navegaciones para apreciar la función suplementaria de un título para un poema cuya ambigüedad no permite que se reconozca la referencia:

Un paisaje no contemplado. Una dirección

inesperada de la lluvia.
 Las constelaciones en los caminos de la noche.
 Columpios abandonados en patios con higueras
 El color del bosque en tardes con llovizna.
 La nieve que baja en turbias corrientes de
 arcilla.
 Los buitres girando en la siesta de cal.
 Palpitaciones, profecías, hojas secas anunciando
 el mañana. (47)

⁶ En el poema siguiente de Navegaciones, "Es luz" (107), se vuelve a considerar la idea de la infructífera trascendencia de la luz: "Caen luces, / ceniza de días resecos al alma que / recuerda lo no pasado".

⁷ T.S. Eliot, "The Dry Salvages", The Complete Poems and Plays 1909-1950, (Nueva York: Harcourt, Brace, 1952) 131. Aunque se puede rendir literalmente en traducción "Todo son voces del mar", del verso original, "Are all sea voices . . . ", dentro del contexto "Dry Salvages" ("The sea has many voices . . . " es seguida por una enumeración de imágenes específicas, entre las cuales se resume "are all sea voices". Una traducción más fiel al aparente significado de Eliot sería "Todas son voces del mar", con referencia a las manifestaciones específicas delineadas. No se especulará aquí si la traducción es resultado de una equivocación o de una deliberada "misreading". Pero el epígrafe, tal como citado, expande inmensurablemente el horizonte de referencia y acomoda la omnipresencia del mar con la cual Ale desea imbuir sus poemas en Navegaciones.

⁸ La liberación signica llevada a cabo en esta poesía ilustra lo que Roland Barthes califica en The Open Work como un "significado obtuso":

es un significante sin significado, por ende la dificultad de nombrarlo. Mi lectura queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y su aproximación. Si el significado obtuso no puede ser descrito, es porque, en contraste con el significado obvio, no copia nada --¿cómo se describe algo que no representa nada? (61)

⁹ Los cuentos más notables de Borges sobre el tema de los espejos son: "Los espejos abominables", "El espejo de tinta", "El espejo de los enigmas", "Los espejos velados", "La fauna de los espejos", y tal vez el más renombrado, "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", así como algunos poemas que consideran la identidad y la función de los espejos, todos se encuentran en Obras Completas.

¹⁰ Todas las referencias a las obras de Borges provienen de Jorge Luis Borges, Obras completas, (Buenos Aires: Emecé, 1974).

[Poetry] does not present itself as a final authority
but only as an initial, teasing voice.

--Roderick P. Hart
Modern Rhetorical Criticism

¿Qué peligro hay...en el hecho de que la gente hable y
que su discurso prolifere? ¿Qué peligro hay?

--Michel Foucault
"The Discourse on Language"

No matter how earnestly the writer might strive to
relegate his or her inventiveness to a self-reflecting
text, some part of the solid extra-textual world will
shine through the semiotic maze.

--Peter G. Earle
"Back to the Center: Hispanic
American Fiction Today"

Al final sólo quedan palabras.

--Cartaphilus
Citado en Incurable

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293010319063



77-1-19
P. 2



**LIBRARY
Michigan State
University**

**PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.**

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

MSU is An Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

c:\circ\datedue.pm3-p.1

h
ab
se
un
com
may
post

Huer
pers
de es
defin
las p
tempra
crítico
postmo
conside
conduce
lo perc
de Huert
creación
de la po

CAPITULO 4

LA PROLIFERACIÓN DE LA INDETERMINACIÓN:

INCURABLE DE DAVID HUERTA

Desde su publicación en 1987, Incurable de David Huerta ha suscitado mucha reacción crítica, sea el sarcasmo más abierto, el entusiasmo más desenfrenado o la perplejidad a secas.¹ Aunque Incurable es una virtual exégesis teórica y un muestrario poético de lo que comúnmente se identifica como el postmodernismo, los críticos literarios en su mayoría no han contextualizado la obra dentro del paradigma postmoderno.

El propósito de este estudio es examinar la poesía de Huerta, particularmente Incurable, a la luz de una perspectiva crítica que permita ver que las características de esta obra coinciden estrechamente con lo que hemos definido como una sensibilidad postmoderna. Se estudiarán las primicias de la sensibilidad postmoderna en la poesía temprana de Huerta y se procurará mostrar cómo a varios críticos se les escapa el carácter fundamentalmente postmoderno de la obra más reciente de Huerta. Así mismo se considerará cómo una percepción problemática de la realidad conduce en Incurable a una re-presentación problemática de lo percibido. Entre los elementos postmodernos de la obra de Huerta que serán considerados en este capítulo figuran la creación de un mundo solipsista hecho de palabras; la idea de la poesía como proceso y no como producto final; el

ent
her
poé
art
dis
en l
expr
fért
post
futur

estud
Unive
traba
y com
Estudi
taller
Nacion
Bellas
gobiern
Gaceta
fundó u
literar
extranje
Lezama L
Además d
los suple

11

1

entretelado neobarroco de la representación órfica y hermética de una plétora de temas; la disipación del 'yo' poético, de la unidad cósmica y del lenguaje; la función del arte autorreferencial e intertextual; el papel de la discursividad; el cuestionamiento de la capacidad del logos en la re-presentación; y la subsecuente búsqueda de una expresión marginada. Estos se perfilan como los temas más fértiles en este virtual muestrario de literatura postmoderna, pero no agotan las posibilidades de temas para futuras investigaciones sobre Incurable.²

David Huerta nació en la Ciudad de México en 1949, estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y posteriormente trabajó como redactor y editor de la Enciclopedia de México y como editor de la colección de libros Biblioteca del Estudiante Universitario. Ha sido coordinador de varios talleres literarios de la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Instituto Nacional de Bellas Artes y de varias dependencias culturales del gobierno federal de México. Encabezó la redacción de La Gaceta de la casa editorial Fondo de Cultura Económica y fundó una revista literaria, La Mesa Llena. Sus actividades literarias son muchas y diversas: ha traducido poesía extranjera al español, editó una antología de poesía de Lezama Lima, otra de cuentos y publicó un libro de ensayos.³ Además de los numerosos poemas suyos que han aparecido en los suplementos culturales de los principales diarios

P
(1
el
asi
ate
rese
acad

EL PR
A

domina
conviene
fenómeno
eclipsa
estético
llevó a
la publi
luz (197
Según la
predomina
criticos
homogénea
homenaje

capitalinos, en revistas literarias de México y en algunas de las antologías de poesía más reconocidas, ha publicado nueve libros de poesía hasta la fecha.⁴ Entre los honores literarios más importantes que Huerta ha recibido figuran el Premio Diana Moreno Toscano (1971) y una beca Guggenheim (1978-1979). A pesar de estos reconocimientos, de los elogios críticos dirigidos a su producción temprana y de su asidua producción poética en los años posteriores, la atención crítica prestada a sus obras se ha limitado a reseñas periodísticas y ocasionales ensayos en publicaciones académicas.⁵

EL PRINCIPIO DE LA OPACIDAD POETICA: OBRAS ANTERIORES

Antes de iniciar nuestra consideración de las dominantes características postmodernas de Incurable, conviene tomar un paso hacia atrás para considerar un fenómeno en su poesía inicial que posteriormente quedaría eclipsado y tácitamente abjurado por un viraje conceptual y estético del poeta. La crítica es unánime en señalar que se llevó a cabo una notable evolución poética en Huerta entre la publicación de su primer libro de poesía, El jardín de la luz (1972) y el segundo, Cuaderno de noviembre (1976). Según la percepción crítica el nuevo estilo de Huerta predominaría en los libros siguientes.⁶ En general, los críticos consideran El jardín de la luz como una colección homogénea de poemas más bien tradicionales; una suerte de homenaje a figuras canónicas de la poesía mundial; poesía

s
r
re
di
ci
der
cin
poé
las
prin
mita
toda
que c
índol
evolu
atenc.
intens
sucesi
E
poemas,

visual, lírica y sin nexo aparente con sus libros sucesivos.⁷ Aunque no pretendemos considerar minuciosamente la evolución poética a través de sus seis libros anteriores a Incurable, es importante señalar que los inicios de la tan comentada transición poética no se vislumbran primero en Cuaderno de noviembre, sino precisamente en El jardín de la luz. Si bien se evidencia en la primera mitad de esta obra seminal el apego de Huerta a las formas, al lenguaje, al ritmo y a los temas de índole 'tradicional' (en cuanto a su representación del mundo fenoménico), en la segunda se disciernen significativas inversiones o subversiones de ciertos elementos tradicionales que se desarrollarían más densa y contundentemente en Cuaderno de noviembre y en sus cinco libros siguientes. El ya comentado homenaje al canon poético se basa en una auténtica admiración de Huerta por las generaciones anteriores a la suya. Pero esto ocurre principalmente en la primera mitad del libro; la segunda mitad consiste en una respuesta personal --antagónica, pero todavía respetuosa-- señalando un nuevo camino conceptual que coincide con lo que consideramos como postmoderno. La índole tradicional de los poemas iniciales sufre una evolución perceptiva, cognitiva y descriptiva que merece más atención por la luz que echará sobre la ampliación y la intensidad de las tendencias postmodernas en los libros sucesivos de Huerta.

En El jardín de la luz, un libro de escasos 54 breves poemas, se manifiestan una claridad de percepción del mundo

exterior y una concomitante nitidez evocativa de lo observado. La armónica convivencia entre percepción, conocimiento y descripción de lo percibido acusa tres certezas interdependientes de una poesía tradicional: la capacidad humana de captar las esencias del mundo fenoménico, de conocer la realidad de las mismas y de reflejarlas sin mayores problemas con la palabra-espejo.

No en balde se insiste en la primera mitad del libro en la diafanidad de lo materialmente observable con la recurrencia de palabras como "claridad", "cristales", "transparencia", "desnuda superficie", "nítido", "incandescencia", "clara", "limpia concavidad", "sin mancha", "límpido", "imágenes inmóviles" e "iluminada". En este ambiente de claridad perceptiva en cada poema se desenvuelve un cuadro en miniatura, una imagen breve y unificada. Son poemas que podríamos denominar 'diurnos' ya que están saturados de una luz omnipresente que revela los fenómenos en su luminosidad y que permite que éstos se abran y que se entreguen a la percepción del poeta. Aunque la crítica ha percibido las huellas de varios poetas en estas primeras tentativas poéticas de Huerta, es sorprendente que no se haya mencionado que Huerta, como Enrique González Martínez, demuestra un agudo énfasis en la fenomenología.⁸ En los poemas 'diurnos' Huerta, como González Martínez, no sólo re-presenta el mundo fenoménico que percibe, sino que también hace hincapié en el hecho de que lo percibe. Esta sensación de integridad y de realidad del ser confirma

r
e
s
M
(
p
/
ca
cr
es
me
un
co
cc
en
per
seg
pen

esta
perc
poét
/ te
solec
pupil

tradicionalmente una certeza ontológica e instituye, como si fuera un proceso natural e incuestionable, el logos como el mecanismo por el cual se re-crea o se re-presenta la experiencia. En El jardín de la luz se recalca la simultaneidad de percepción y de conocimiento, en lo que Maurice Merleau-Ponty llamaría un "conocimiento originario" (Cañas 9). Se manifiesta la aprehensión fenoménica en pasajes como éstos: "El ojo / que va edificando pesadillas / finge una claridad / en sus torres más fúnebres" (10); "El calor / enarbola en el ámbito del ojo / su hoguera de cristal . . ." (13); "Sobre la arena de la playa, / el día es nítido / como ciertos recuerdos / que ante los ojos de la memoria / son espejos ardientes" (39). La conciencia ejerce una enfática reiteración de la percepción y en esto se constituye el paso inicial en una cadena racional que conduce desde el mundo fenoménico hasta su re-presentación en palabras. Se expresa una detención del fluir cósmico que permite una transparencia perceptiva y cognitiva porque, según diría Merleau-Ponty, "[l]a percepción es, pues, el pensamiento de percibir" (59).

Con una praxis fundamentalmente intuitiva, el poeta establece en El jardín de la luz el último vínculo entre la percepción de la materialidad de las cosas y su descripción poética: "Alta niebla, / cristales / transfigurados; la voz / teje palabras como espejos / para orientarse / en tanta / soledad, espejos que reflejan / la íntima desnudez / de la pupila" (10). La insistencia metapoética de muchos de los

si

luz

opue

tran

poem

y de

cogni

marca

en lo

cuest

pasado

apenas

(45).

desrep

lugar o

percibi

En

cogniti

reconoci

poemas diurnos sirve a la vez como una especie de arte conceptual y como un homenaje a la tradición poética internacional, una tendencia que continuaría en sus libros siguientes.⁹

En contraste, en la segunda mitad de El jardín de la luz se discierne el inicio de una corriente conceptual opuesta que tiende a problematizar, si no negar, la transposición de la experiencia a la palabra. En varios poemas reina un ambiente nocturno, de opacidades, de cenizas y de una memoria insegura que cede a la incertidumbre cognitiva y descriptiva del mundo interior del poeta. Se marca aquí una tendencia hacia la opacidad representacional en los textos. Por ejemplo, en "Historia escrita" se cuestiona la validez de la representación textual del pasado: "La memoria de las generaciones / pudo salvar apenas / una fecha invisible / y el nombre de un lugar" (45). En poemas como "Testimonio" invaden imágenes desrepresentacionales, cuyo enfoque es el lenguaje en sí, en lugar de un lenguaje reflector de una realidad claramente percibida:

En la hierba ruinosa
 creció la inolvidable
 cicatriz guirnalda
 de silencio que arde
 inscrita en la memoria
 de aquella rota claridad. (55)

En "El cuarto de la infancia", la reinante confianza cognitiva en otros poemas cede aquí a un amargo reconocimiento de los estrechos límites del conocimiento

personal, contribuyendo a una internalización existencial y solipsista: "y el cuarto de la infancia / te hunde / en la zozobra / de no tener ninguna certidumbre, / salvo la de que estás entre los perdedores" (56). Se aprecia el mismo fenómeno en "Interrogaciones": "La memoria / es un pulso / de niebla / bajo la soledad / Las interrogaciones / agitan sordamente / frente al espejo / circular / su vívida fosforescencia" (88). Si la validez cognitiva de la memoria se destroza en poemas como éstos, en otros se sugiere --como vimos expresada en la poesía de Ale-- la insuficiencia expresiva de las palabras como instrumento de la representación: "¿Cómo decir mejor / esto que hunde sus luciérnagas / en la carne del alma?" ("Malos tiempos" 58); "Llaneza y pulcritud / en el sereno ámbito: / esa es la realidad; realidad que en tus ojos apenas insinúa / una secreta clave, / un vocablo inasible" ("Elogio de la sombra" 72).

En otros poemas de El jardín de la luz, en lugar de cerrar conclusivamente el tema en cuestión, se opta por dejarlo abierto, así extendiendo indefinidamente la incertidumbre postulada en los textos: "Acaso alguien, al asedio, gime, / y solamente acudo y me pregunto" ("El otro" 57); "Alguien pregunta a solas . . ." ("El crepúsculo arde" 69). Todos estos pasajes representan inversiones conceptuales de la cadena percepción-conocimiento-representación que tan enfáticamente se establece en los poemas 'diurnos', ambientados por la luz, la nitidez de

percepción y la confianza en el poder evocativo de las palabras. La inversión se destaca aún más en una serie de poemas cuyo motivo predominante es la noche o una oscuridad que se incorpora en el lenguaje poético. La claridad perceptiva del mundo fenoménico en los poemas 'diurnos' se vuelve menos definida, más problemática en los poemas --que aquí llamaremos 'nocturnos'-- como se puede apreciar en un poema como "Elogio de la sombra":

Regresas para hundirte
 en los hábitos
 de la noche terrestre:
 ciega concavidad
 en que todo
 se rompe o se disloca
 o magníficamente
 se ilumina. (71)

Ya lejos de las claridades y las transparencias de los poemas 'diurnos', en los 'nocturnos' dominan imágenes borrosas, desfiguradas o fragmentadas. La re-presentación se vuelve tan opaca u oscura que la percepción y la conceptualización de un cosmos resistente a ser aprehendido, como se puede apreciar en "Memoria de la noche": "Tú buscas / bajo la ardiente / y cegadora / fosforescencia / del recinto / la sílaba / que descifre / las líneas de tu sueño" (64).

En los poemas 'nocturnos' se entiende una tácita desconstrucción del paradigma tripartita de la tradicional transparencia representacional del logos. Por estas razones, vemos el principio de una nueva perspectiva conceptual en El jardín de la luz cuyas características

postmodernas serían explotadas en su corpus siguiente: la problematización perceptual al enfrentarse a su realidad onírica o fantástica; la subsecuente incertidumbre ontológica que se imbuje de interrogantes sin respuestas racionales o intuitivas; la imposibilidad representacional de un mundo en un flujo incaptable; un continuo enfrentamiento con la insuficiencia o la inasibilidad de la palabra; la imagen desrepresentacional; un espacio solipsista cuyos márgenes se desintegran y permiten entrever sólo ocasionalmente el mundo objetivo. En suma, se observa en estos poemas 'nocturnos' de Huerta el inicio en su obra de la indeterminación representacional, la inconclusividad ontológica y la inmanencia verbal todas las cuales dejan una sed de lo innombrable poético.

Un breve resumen hecho por la crítica de las características de su segundo libro, Cuaderno de noviembre (1976), ayudará a contextualizar Incurable dentro del desarrollo poético de David Huerta. Maureen Ahern destaca en este segundo libro el papel primordial del lenguaje, su capacidad de generar sus propios temas, imágenes y funciones, así como "la relación entre el hablante lírico y su enunciado" (250). Es una poesía autorreflexiva que cuestiona su propia validez expresiva, a la vez que destaca la importancia del lenguaje como tema de la misma poesía, como ocurre en Blanco de Octavio Paz (Ahern 253-255).¹⁰ Así mismo, Ahern encuentra el uso del nombre como tema, reflejando la influencia de Jorge Guillén y de Octavio Paz,

(255-256); "el objeto lingüístico que funde al emisor/hablante lírico con el receptor/oyente lírico" (256); la autorreflexividad que sitúa su propia naturaleza dentro de un contexto lingüístico comentando y cuestionando su propio texto y contexto (259-261). Todos estos recursos empleados en los poemas de Cuaderno de noviembre y en Versión conducen a un extrañamiento y, al final, a una literariedad (Ahern 264), cuyo desarrollo en Incurable resulta evidente.

Por su parte, Aurelio Asiain percibe Cuaderno de noviembre como una "toma de conciencia y como voluntad radical de independencia", un libro cuyo discursivismo se establecería como paradigma para toda su obra poética posterior (51). Asiain enlista las características de Cuaderno de noviembre en términos aparentemente negativos: "la fácil rotundidad, el patetismo desmesurado, la presunción de un lenguaje vanamente filosofante, la maestría formal que teje en el vacío" (51). Según Evodio Escalante Cuaderno es un tácito homenaje a Cada cosa es Babel (1966) del mexicano Eduardo Lizalde (1929) y muchos elementos en la obra de Huerta quedarían inexplicables sin una familiaridad con la obra de éste (34). Para Escalante, David Huerta revive el poeticismo: "una investigación entre el lenguaje y las cosas designadas por éste, . . . nombrar la cosa es participar en su formación; intenta que esta investigación se convierta también en una transformación" (34).¹¹

Si bien se siente la presencia de Octavio Paz en El

jardín de la luz la crítica es unánime en señalar la presencia de lo barroco o del neobarroco en la poesía posterior de Huerta, sin que se ofrezca ninguna exposición explícita de las características que justifique el vínculo entre los dos poetas.¹² Rafael Vargas postula que se detectan las huellas de Juan Carlos Becerra (México, 1937-1970) en Cuaderno de noviembre, ya que Huerta problematiza en esta obra una preocupación esencial de Becerra: "el significado de la imagen" y establece que es a través de la poesía de Becerra que Huerta se entera de la obra lezamiana (Vargas 1199). Es en Versión donde, según Vargas, la lectura de la poesía de Huerta se vuelve más inaccesible, como el mismo Huerta advierte en uno de los poemas, "El arte de la duda": "Escribir es un contrasentido en la noche de los tiempos que corren" (citada en Vargas 1200). La ya referida admiración de Huerta por Lezama Lima se deja ver en el prólogo de una antología que editó de la poesía del poeta cubano titulada La muerte de Narciso (1988). Huerta describe características en la poesía de Lezama que, a nuestro parecer, muestran un claro vínculo con su propia obra poética y con el paradigma postmoderno. La describe como una escritura brumosa en la cual "surgen maravillas desconcertantes, largas cláusulas ininteligibles, iluminaciones y naufragios" (12); "un caldo criollo" (13); "un sistema de hacer imágenes" (13); el uso de "la exageración como método" (18); una transgresión de las costumbres lectoras: "cláusulas que no siempre alcanzan

con tino su final o su conclusión, oraciones que se enredan en un barroquismo delirante, construcciones sintácticas que nada tienen que ver con el 'sentido común'" (20); la más heterogénea intertextualidad (21-22); "una proliferación verbal --de la que no quedan excluidas muchas arbitrariedades, transgresiones, rupturas desconcertantes" (24); una mezcla de todos los géneros (25) En fin, Lezama es "un anticivilizador que se aprovecha de todos los ingredientes de la civilización para trascenderla e iluminarla con luces enceguecedoras" (28). Los frecuentes homenajes directos o indirectos a Lezama en Incurable y la incorporación de virtualmente toda la lista de características que Huerta usa para describir la poesía del cubano nos lleva a pensar que los paralelos entre Huerta y Lezama son mucho más que casualidades.

Respecto a la obra temprana de Huerta, Sandro Cohen comenta en 1981 que ésta "nos hace buscar la frontera entre poesía y prosa, porque sospechamos que sus versos largos y ceremoniosos son, en realidad, varios versos breves colocados según una arquitectura horizontal" (Palabra nueva 20). Cuatro años después Vargas observa en unos poemas de Huerta recién publicados (sin mencionar títulos) que sus "sentencias se adensan conforme se interna y desciende en la oscuridad interior" y agrega que su poesía busca una "liga entre ideas y percepción, pensamiento y sensualidad; no demostrar que éstas existan . . . sino presentarlas,

ofrecerlas como las vivimos" ("El espejo sin la sombra" 9). Las observaciones de los dos críticos sugieren la continuidad de una sola obra fragmentada y encuentran eco en Asiain, que comenta sobre las "partes de una obra concebida como fragmento: como naturalmente inacabada, como idealmente infinita" (50). Por lo tanto, Asiain considera que Incurable tiene que ser leído a la luz de sus obras anteriores, a las cuales Huerta hace frecuentes alusiones (50).

INCURABLE: ASPECTOS (IN)FORMALES

Incurable es un libro de transgresiones y como tal, se conforma con una tradición poética en cuanto a su interés en el lenguaje, pero sólo para subvertir cualquier expectativa de que el lenguaje cumpla con su propósito comunicativo. Incurable también es un libro de contradicciones. En su afán de negar la capacidad humana de captar su mundo fenoménico interior, de comprenderlo y de plasmarlo en imágenes, recurre a estos mismos procedimientos sólo para, postrimeramente, desmentir sus postulados iniciales. Su tentativa de desmitificar la originalidad poética por medio de una patente e inculcadora praxis intertextual resulta al final en una de las obras más insólitas de la poesía reciente de la América Hispana.

En Navegaciones de Pedro Salvador Ale, como hemos visto, el cuidadoso arreglo de poemas breves augura una sencillez formal y una nitidez lingüística que, a fin de

cuentas, es revelado como un simulacro de una complejísima red temática y conceptual. Por su brevedad, los poemas individuales de Navegaciones invitan una lectura somera, ostensiblemente desproblematizada. En contraste, Incurable se presenta como un solo poema: vasto, denso y monolítico en tono, en estilo y en su aparente inmovilidad, como una novela sin los acostumbrados guiones para indicar diálogo y con apenas un espacio ocasional para permitir la impresión de los títulos de cada capítulo. Si comparamos favorablemente la estructura de Navegaciones con una novela como Rayuela de Cortázar por su invitación a leer los poemas en cualquier orden, sin que esto diluya el efecto total, Incurable, en su fluida e incesante continuidad estructural nos recuerda novelas como Yo, el supremo (1974) de Augusto Roa Bastos y El otoño del patriarca (1975) de Gabriel García Márquez.

La división de Incurable entre nueve capítulos -- titulados "Simulacro", "Residua", "Puerta de vidrio", "Fragmento", "La mañana", "Los ídolos y las pasiones", "Incurable", "Alguien puede llegar" y "Rayas"-- simula la forma de una novela, pero no su función. Aunque se descubre un hilo narrativo principal en cada 'capítulo', es uno solo entre varios otros hilos narrativos que se van entretejiendo, desatándose, desapareciendo y volviendo a aparecer. Los capítulos no funcionan como unidades sucesivas dentro de un plan preconcebido con fines preestablecidos. Podrían funcionar como nueve largos poemas

autónomos, no tanto por alguna inherente unidad peculiar a cada uno, sino más bien porque la exclusión de cualquiera de ellos no perjudicaría ninguna totalidad temática ni conceptual, ya que éstas se presentan sólo como posibilidades en su poética. Sin embargo, la exclusión de uno o dos capítulos sí repercutiría en el simulacro de la totalidad de una épica solipsista que se procura lograr. La gran ironía de Incurable estriba en que la verbosidad, lejos de afinar la re-presentación del cosmos interior, sólo logra mostrar su irrepresentabilidad.

Queda inconclusa la cuestión de la división artificial entre capítulos de lo que constituye un solo poema monolítico, a pesar de que éste es notablemente heterogéneo en temas y en perspectivas. Por ejemplo, el primer capítulo, "Simulacro", sondea y problematiza la re-presentación (a través del lenguaje) de la historia, de la percepción y de la experiencia. El "simulacro" a que se refiere en esta obra es la supuesta transparencia del lenguaje, su ostensible capacidad de reflejar los innumerables entretrejimientos de una realidad fenoménica apenas discernible. Pero el tema del simulacro comparte el espacio del primer capítulo con varios otros temas de no menos importancia: la caracterización del sujeto poético como un ser aislado, marginado y loco y la desilusión de este ser con los límites de la percepción en un mundo complejo, descentrado, contradictorio, inasible y, en fin, indeterminable. Así mismo la voz narrativa expresa el deseo

de acercarse al "mundo como lo que es", a una realidad donde se puede ver sin espejos, ni simulacros, un algo innombrable e inefable. A partir de este acercamiento directo a las cosas surge el deseo de fundar una ciudad, un mundo inevitablemente solipsista, a través de la escritura. También intervienen en este capítulo otros temas estrechamente relacionados con la sensibilidad postmoderna como el reconocimiento del multifacético 'yo' o de la confusión del sujeto con el objeto, el otro; la continua autorreferencialidad en la que se tiene conciencia de la fundación del mundo interior por medio (irónico) de las palabras; y la patente intertextualidad omnipresente con marcadas referencias a los textos de teoría crítica (Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan y otros). En efecto se establece en este capítulo una suerte de paradigma teórico y lista de rasgos que no agota la heterogeneidad temática encontrada aquí. Los temas son intermitentes y simultáneos ya que se entretejen entre sí para crear una problematización textual, lo que nos persuade a considerar la suya como una sensibilidad plenamente postmoderna. Estos temas tampoco se limitan a este capítulo; aquí apenas se empiezan a postular varios problemas conceptuales que se repiten en los capítulos sucesivos con incansables permutaciones de observaciones, metáforas e imágenes. Cada capítulo siguiente abre de nuevo estos cuestionamientos y planteamientos y al fin de la obra todas las puertas siguen abiertas.

p
La
te
tr
con
emb
com
tér
la p
en e
del
los
auge
1970

Huert
poesí
conti
(y la
proce
maner
se pr
las p
esa re
legiti
como "

Incurable es un poema largo (389 páginas), escrito en prosa o, si se quiere, una novela escrita en verso libre. La insistencia en una clasificación genérica exacta aquí tendría poca utilidad en el contexto postmoderno, ya que la transgresión de los lindes tradicionales entre los géneros constituye una de sus aportaciones más características. Sin embargo, por motivo de conveniencia, clasificaremos la obra como poesía en prosa, persuadidos por una distinción de los términos que hace Cohen.¹³ Como tantos otros elementos de la poesía de Huerta, el poema en prosa no es ninguna novedad en el contexto hispanoamericano puesto que el cubano Julián del Casal (bajo la influencia francesa) lo utilizó, así como los mexicanos Ramón López Velarde y luego Octavio Paz. El auge de la poesía en prosa ocurrió durante la década de los 1970 dentro y fuera de México.

En cuanto a la proliferación verbal de Incurable, Huerta transgrede uno de los principios más venerados de la poesía moderna: la economía verbal. Como veremos a continuación, una sensibilidad neobarroca, como la barroca (y la postmoderna), se fundamenta esencialmente en el proceso mismo del arte.¹⁴ En la obra de Huerta la única manera de parodiar el logos es por medio del mismo lenguaje; se procura agotar la percepción de su realidad interna y las posibilidades verbales al servicio de la re-creación de esa realidad. Si Incurable peca de verborrea, o de "la legitimación irónica de sus desbordamientos" o si se percibe como "uno de los callejones sin salida de la modernidad"

u
e
f
cr
in
ú
le
oc

UN

Inci

exha

rasg

indi

ante

poes

neob

'noc

de la

re-pr

la nu

Incur

relac

(como

estil

(Asiain 51) es porque precisamente no se pretende establecer una línea narrativa novelística (a pesar de su parecido con este género), ni de ofrecer epifanías, movimiento hacia un fin preestablecido o respuestas a los planteamientos ontológicos.¹⁵ Incurable es un libro de innumerables interrogantes, un metapoema sobre el lenguaje mismo y en última instancia un cuestionamiento del logos, cuya legitimación siempre ha sido cuestionada en la literatura occidental, pero de una manera marginal.

UN (DES)ENFOQUE PROBLEMÁTICO DE LA RE-PRESENTACIÓN POÉTICA

Debido a la misma complejidad estilística y temática de Incurable no pretendemos establecer aquí una descripción exhaustiva de la obra, sino limitar la discusión a aquellos rasgos dominantes que nos persuaden del carácter indiscutiblemente postmoderno de Incurable. En sus libros anteriores se notan el inicio y la evolución hacia una poesía densa, desrepresentacional y lo que podríamos llamar neobarroca.¹⁶ Aunque en los poemas que denominamos 'nocturnos' de El jardín de la luz se percibe el principio de la problematización fenoménica, cognitiva y re-presentacional, ni la forma ni el lenguaje reflejan aquí la nueva perspectiva conceptual que describimos. En Incurable, por el contrario, se manifiesta una estrecha relación entre la experiencia fenoménica, la teoría crítica (como un tema intertextual) y la re-presentación estilística, léxica y formal. Ante la inevitable

i
y
(3
mi
sa
a p
int
son
poer
voz
larg
en l

prop
que a
espir
es otr
(Critt
del le
cósmic

incertidumbre derivada de la percepción de un mundo caótico y en constante flujo, la nebulosidad vivencial, la (des)memoria de las percepciones y de las experiencias mismas, y las limitaciones del logos para representarlas satisfactoriamente, el 'yo' poético de Incurable se resuelve a plasmar una ciudad (un texto) de palabras sobre su mundo interior. Con la plena conciencia de que las palabras sólo son palabras y que este poema no aspira a ser más que un poema, sin respuestas definitivas, ni trascendentales, la voz poética busca librarse de la tradición occidental y su larga e inviolable dependencia en la percepción positivista, en la certidumbre racional y en el logos:

Destrucción de un texto o corrección de estilo,
autocrítica.
La mano se convierte en un haz de tinta espesa y
el ojo es una transparente maraña.
Las hojas pasan por el rostro de la luz,
las letras oscurecen la sangre olvidada,
las palabras se eclipsan con su propio filo.
Cuando el texto ha sido destruido (léase,
corregido),
el escritor quema en la pira de la Tradición su
lengua ausente.
La escritura se vuelca sobre el mantel de tinta de
la lectura. (153-154)

De ahí se propone en Incurable la construcción de su propia ciudad de palabras, una ciudad patentemente ficticia que acusa su propia intrascendencia. Esto coincide en espíritu con una observación de Barthes: "la literatura no es otra cosa que lenguaje, su ser se sitúa en el lenguaje" (Critical Essays 159). Por su parte, Eco comenta el papel del lenguaje en la creación del simulacro de verdades cósmicas como observamos en Incurable: "la indeterminación,

la
en
mane

los
perio
agota
varia
retor
imáge
de un
desat
de pa
verba

Re
texto
realida
declara

la complementaridad, la no causalidad no son modos del ser en el mundo físico, sino sistemas para describirlo de una manera conveniente" (The Open Work 252n).

Lejos de rechazar el léxico, los tropos, los estilos y los temas de la tradición occidental, Incurable periódicamente los incorpora en un simulacro que aparenta agotar las infinitas posibilidades de la significación (o variamente del sin sentido). En su intento de librarse del retoricismo, se da rienda suelta a un caleidoscopio de imágenes imposibles de imaginarse, de metáforas insólitas y de un caudal de asociaciones que se van entretejiendo y desatando en discontinuas expansiones de temas, de motivos y de palabras. Bastan dos pasajes para ilustrar esta maraña verbal:

el lago, abierto
 como yo y marcado por el 'curso de los enigmas',
 el lago donde coincido con mi propio reflejo
 de modo que el tajo ecuatorial que se enciende
 como un asesinato en medio de mi reflejo y yo
 crea un fulgor otro que viene a ocupar
 milimétricamente el
 espacio que el sol abandonó para silenciar
 el discurso del lago. (51)

He aquí, en el sueño, al sueño mismo
 soñándose, uróboro
 de oro arado, atenazado, hecho un haz
 de nombres y de
 cuerpos confusos,
 convertido en un alma de ciervo en el
 bosque de tus entrañas. (216)

Reina un (des)ordenamiento onírico de sucesividad en el texto que refleja una oblicua e incierta percepción de una realidad que no se deja percibir claramente, a pesar del declarado deseo de captar las esencias de esa dificultosa

realidad. Nos recuerda lo que dice Barthes de los poetas contemporáneos que "consideran la Poesía no como un ejercicio espiritual, ni como un estado anímico, ni el ponerse uno en una situación, sino como el esplendor y la frescura de un lenguaje onírico" (Writing Degree Zero 51). Se desplaza continuamente la voz narrativa entre un 'yo' nunca identificado y 'tú', 'él' y 'nosotros' igualmente nebulosos. El vaivén entre sujeto y objeto, o bien, la (di) fusión de voces crea un ambiente penetrante de indeterminación que es posible cotejar con una idea de Jacques Lacan sobre el fenómeno de la multiplicidad de la identidad, comentada por Hassan:

[El] sí mismo lacaniano, primero especular y luego textual, queda heterogéneo, múltiple, indeterminado, tal como un significante rebotando entre los infinitos significantes del Orden Simbólico. Por lo tanto, el fenómeno de afanisis, el 'desvanecimiento' del sujeto, su enajenación o su división fundamental. Afanisis sugiere el fin de la certeza reflexiva, la eliminación del 'cógito' cartesiano" ("Quest for the Subject" 166).

A lo largo de Incurable se emplean recursos desconcertantes: aporías, paradojas, oxímorones, contradicciones, palinodias, digresiones, apartes entre paréntesis que nada tienen que ver con el tema del momento, repeticiones, juegos de palabras y referencias a nombres o a lugares --reales o ficticios-- que quedan como hilos desatados. Esta panoplia de recursos coincide con una observación de Barthes que considera que la literatura contemporánea se puede llevar a cabo:

sólo por medio de una prueba incesante de contigüedades, de desplazamientos, de regresos, de entradas sobre las enumeraciones denominativas, fragmentos oníricos, leyendas, sabores, colores o sencillos ruidos toponímicos, todo lo cual representa esta 'composibilidad' del Nuevo Mundo" (Critical Essays 183).

Todos los recursos sirven para desacreditar la voz narrativa y anular el ego individual,¹⁷ pero al mismo tiempo llaman la atención del lector a la volubilidad o fragilidad del discurso que, en lugar de re-presentar un mundo mutuamente comprensible entre poeta y lector, problematiza la tradicional mitología de una comunicación fidedigna, con un carácter de finalidad. En efecto, toda la obra da la impresión de una continua postergación, de una resistencia o de una aporía que le entrega al lector su papel de co-partícipe en el proceso de la producción textual.¹⁸

Se impone asimismo una plétora de neologismos, arcaísmos, tecnicismos de las ciencias o de la teoría crítica, expresiones o citas en otras lenguas, una mezcolanza de los más heterogéneos léxicos que subvierten la idea tradicional de la utilidad de un vocabulario poético para la poesía. La "torre de Babel" a que se alude directamente o indirectamente en varios comentarios autorreferenciales se refiere no sólo a la multitud de características del mismo texto de Incurable, sino también al texto que tal vez inspiró estas referencias: Dissemination de Jacques Derrida.¹⁹

Las abruptas transiciones temáticas --es decir, cuando los temas se dejan entender-- también establecen un

e
e
s
q
tr
ma
ig
nul
rep
aut

Per
gar
pres
con
cond
cual
poca
epif
imag
poéti

desconcertante entretejido en Incurable. Así mismo, tal como ocurre con la mutabilidad del sujeto multifacético (yo-tú-él-ella-nosotros) o con los cambios de temas, se encuentran ocasionales y breves referencias a personas que entran y salen del espacio poético sin mayor resonancia que su momentánea presencia, lo que ilustra la discontinuidad de que habla Michel Foucault: "El discurso tiene que ser tratado como una actividad discontinua, con diferentes manifestaciones que a veces se juntan, pero que también se ignoran, o que se excluyen mutuamente" (229). Entre tantas nubes de lectura difícil, se intercalan en Incurable repentinos pasajes lúcidos, sobre todo en aquéllos autorreferenciales o autoparódicos:

Cuando hablo estoy incurablemente volviendo, sin encontrarme.
Te hablo y me rompo en pedazos. Hecho añicos,
preferiría casi olvidarme de ti, quedarme callado
y doblar
todos estos papeles incurables. (270)

Pero aún en estos ocasionales pasajes 'transparentes' no hay garantía de una lectura desproblematizada, ya que muchos presuponen en el lector familiaridad con los intertextos y con los conceptos teóricos. Todas estas características conducen a la constante frustración del lector ante cualquier expectativa, sobre todo cuando se ofrecen tan pocas concesiones en la forma de retórica, de resúmenes, de epifanías o de conclusiones en este viaje etéreo por la imaginación y por el lenguaje. Si al final de este viaje poético, el lector se siente desconcertado, es porque la voz

na
rec
aut

E
poético
mucho
coincide
postmod

narrativa tampoco conoce la ruta a seguir, ni el camino ya recorrido, como se aprecia en este conjunto de comentarios autorreferenciales dispersos en Incurable:

"y toda esa utilería del siglo veinte que me consagra / a las divinidades herméticas del discurso que he creído escribir" (106).

"Páginas y páginas y espuma" (112).

"¿Cómo se entra en la eternidad y se fragmenta el aislamiento en palabras que hoy escribo sin saber dónde estuve y cómo sucedió . . . ?" (130).

"'Todo lo que has escrito ¿para qué?' No supe que decir" (160).

He aquí lo indecible, su polvo y su maravilla pero también sus horrores, las fascinaciones paralizantes que ejerce en las criaturas literarias que somos, que hemos creído ser (221)

(Cuento esto, el no llegar, pues nadie ha llegado y . . . yo estoy aquí más denso que la distribuida materia: he roto los papeles, las relaciones entre las cosas, . . . y he saldado, he cortado, me he separado de restos de mi vida bendecidos por algo que no entiendo). (327)

alguien puede llegar y armar este rompecabezas, mi rota oreja, mis embriones de Hyde, mi nebulosa y mi fideo de Andrómeda, quién sabe cómo se arma esto, ¿por qué no viene alguien, sube hasta mí, de mí desciende, germina y me acongoja o me exalta? (322)

"ya que no sé ni mi nombre" (388).²⁰

Estas explícitas referencias a su propio proyecto poético, a lo imposible de determinar la ruta a seguir y mucho menos de adecuar las palabras para expresar realidades coincide con la indeterminación que subyace toda obra postmoderna. Nuestro resumen de varias obras de Huerta

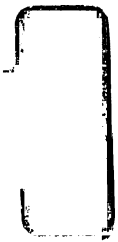
o
n
o
v
Ju
Jo
re
ci
se
cri
det
sen
cri
cara
cara
pert
post
Cuad
es d
reli
cues
(257)
difer
"hipe
este

anteriores a Incurable ha sido filtrado a través de las observaciones de la crítica literaria con el propósito de mostrar que la contextualización de su obra se ha llevado a cabo dentro de una perspectiva esencialmente moderna. Al vincular a Huerta con Jorge Guillén, con Octavio Paz, con Juan Carlos Becerra, con Eduardo Lizalde y especialmente con José Lezama Lima, la crítica acierta al señalar importantes relaciones intertextuales en lo que respecta al estilo o a ciertas preocupaciones conceptuales. Pero como se ha señalado en el capítulo dos de este estudio, aunque algunos críticos no dan señas de reconocer un nexo entre determinados poetas hispanoamericanos y una nueva sensibilidad artística y teórica articulada por escritores y críticos internacionales, proceden a enumerar una serie de características que coincide estrechamente con lo que caracterizamos como postmodernas. Entre los rasgos más pertinentes para el enfoque de la contextualización postmoderna de este estudio, Ahern se percata al examinar Cuaderno de noviembre de esta misma función metalingüística, es decir, la autorreferencialidad en la cual "pone en relieve su propia naturaleza como hecho literario", el cuestionamiento del contexto, del lenguaje y de la gramática (257). Además señala que la intercambiabilidad de los diferentes códigos del lenguaje y del cuerpo representa un "hipersigno por excelencia" (264).

Otros críticos --cuyas apreciaciones hemos comentado en este estudio sobre David Huerta-- muestran familiaridad con

c
e
g
a
ch
té
an
de
en
si
que
fil
ord
pas
la
aut
nin
ni
dos
ind
rep
con
ide
mic
sie
Hue

la teoría crítica de Derrida, de Foucault, de Lacan y de otros teóricos, y detectan la presencia del léxico de éstos en la obra de Huerta. Sin embargo se oponen a la idea de que la incidencia intertextual del postmodernismo trascienda a la meramente referencial. Asiain, por ejemplo, acierta al observar la presencia del estructuralismo francés, de términos y de temas propios de la filosofía, la antropología, la lingüística, el psicoanálisis y las teorías de Barthes, Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze y Guattari en la obra de Huerta, pero niega que estos teóricos le sirvan a Huerta de fundamento en sus meditaciones poéticas y que Incurable resulta un poema "sólo retóricamente filosófico" (51-52). Asiain también cita un párrafo de El orden del discurso de Michel Foucault para compararlo con un pasaje del capítulo "La mañana" de Incurable. No obstante la similitud temática de los dos textos --una aporía autorreferencial--, Asiain inexplicablemente no ofrece ningún comentario acerca de la significación intertextual, ni mucho menos de la importancia teórica manifestada en los dos pasajes que bien podríamos identificar como la indecisión verbal del narrador frente a un texto que representa una continuación de un texto previamente concebido y comenzado. Incurable comenta e inscribe una idea ampliamente discutida en la teoría derridiana: todo microtexto es una parte y continuación de un macrotexto siempre comenzado ya-- que se inscribe en la poesía de Huerta.



Y
o
b
c
a
en
.
as
lo
con
deb
fra

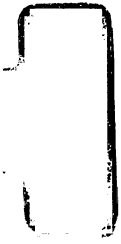
de
con
sig
cap
cont
pare
imp
expl
tema

esta
Una
Runn

Por su parte, Escalante junta Cuaderno de noviembre, Versión, Incurable e Historia en una homogénea obra continua, caracterizada por el 'discursivismo' y por "un bagaje léxico de alguna forma "ajeno" (heterogéneo) a la creación lírica, tomado de los dominios de los discursos argumentativos, trátase de la ciencia . . . o de la ensayística de nuestro tiempo" ("De la vanguardia militante . . . " 32).²¹ Escalante procede a enumerar términos asociados con Derrida, con Foucault y con Laçan salpicados a lo largo de Versión, lo cual no obsta para que el crítico concluya --sin mayor ampliación-- que "no significa que debamos cifrar nuestra lectura en la potencia de la ola francesa" ("De la vanguardia militante . . . " 33).

Las aportaciones de estos tres críticos sobre la obra de Huerta son valiosas porque señalan una intertextualidad convincente con el ámbito de la poesía hispanoamericana del siglo XX, una contextualización que apoyamos en el segundo capítulo de este estudio. Pero el rechazo crítico del contexto postmoderno --a pesar de sus propios ejemplos que parecen afirmar lo contrario-- pretende ignorar una importante perspectiva interpretativa que también ayuda a explicar el uso y la incorporación poética de determinados temas y términos postmodernos en la obra de Huerta.

La contextualización postmoderna de Incurable fue establecida convincentemente en "Incurable de David Huerta: Una solución para la poesía de la postmodernidad" de Thorpe Running. Entre los muchos vínculos que Running establece



U
(
1
(
in
fu
la
au
(16
"in
(16
sin
con
ine
enc
pro

nues
cont
perc
en l
la l
Incu
todo
las

entre el postmodernismo e Incurable se incluye la incorporación de conceptos y del léxico asociados con Jacques Lacan: "El sujeto que habla como sus componentes" (161), la incertidumbre y lo innombrable del deseo (161, 162) y la idea de que "el inconsciente es un discurso" (164). De Jacques Derrida, Running detecta en Incurable la inestabilidad, la incertidumbre, el desvío, la deriva y la fuga del lenguaje, así como lo postergado o lo diferido de las palabras (161-162, 171), "la tensión entre presencia / ausencia [que] es parte del 'juego' que es la escritura" (165). Running muestra que de Roland Barthes provienen los "intersticios", palabra empleada con frecuencia en Incurable (166). Señala que se evidencia la intertextualidad de un sinnúmero de antecesores artísticos (166-168) y unos conceptos importantes del postestructuralismo como "la inestabilidad del signo, las contradicciones que siempre se encuentran en los textos, la desconstrucción inherente en el proceso de leer" (Running 172).

Tomando estas observaciones como punto de partida, nuestro estudio pretende examinar Incurable a la luz del contexto postmoderno, siguiendo una temática tripartita de percepción, de ontología y de re-presentación que empleamos en la descripción de los poemas 'nocturnos' de El jardín de la luz. Debido a la prolija y compleja naturaleza de Incurable, no se pretende una enumeración exhaustiva de todos los elementos postmodernos, ni un estudio profundo de las teorías en sí, ni una descripción lineal del contenido.

Más bien, se propone aquí un cierto raciocinio de esta poesía que subyace el aparente caos lingüístico, temático y conceptual que domina la obra. De acuerdo con la fragmentación y la dispersión temáticas ejercidas en Incurable, nuestro método de análisis consiste en reunir los discontinuos hilos temáticos para considerarlos como unidades separadas, siempre tomando en cuenta su interrelación. Consideraremos a continuación la problematización de la percepción de la voz poética; la inamovilidad narrativa frente al flujo cósmico y lingüístico; el cosmos y su re-presentación como proceso, como líquido, como caos y como ficción; la tensión entre la re-presentación de un cosmos fragmentado y confuso y otro reticular y unificador; la percepción como fuerza destructiva de la certeza ontológica; la ficcionalidad del mundo solipsista; y la plasmación del léxico y de la metadiscursividad postmodernos en el estilo mismo de la obra.

LA INDETERMINACIÓN DE LA PERCEPCIÓN

A lo largo de Incurable, como consideramos en nuestro estudio exploratorio de El jardín de la luz, se percibe una continua conciencia no sólo del mundo fenoménico comentado por las voces narrativas --por no decir 'poeta', cuya asociación con una ilusoria visión cohesiva y unitaria no cuadra con el propósito descentralizador de esta obra-- sino también del fenómeno de la percepción.²² El deseo de

V
E
E
L
e
L
P
P
F
e

un
de
obl

L

percibir las cosas como son --no como el resultado de una percepción pasiva y de nuestros prejuicios vivenciales-- representa el primer escollo y la primera frustración en una obra que se empeña en problematizar a cada paso las verdades axiomáticas del racionalismo occidental. La privilegiada posición expositiva del título del primer capítulo, "Simulacro" y de la primera línea del capítulo --"El mundo es una mancha en el espejo" (9)-- cuestionan la veracidad de la percepción en lugar de afirmarla. La imagen en sí no es problemática, pero augura el tema de la inestabilidad perceptiva recurrente a lo largo de la obra y que repercute en la re-presentación de la misma.

El impulso inicial del capítulo "Simulacro" consiste en una serie de preguntas que no van a ser ignoradas a lo largo de Incurable porque la obra misma constituye una respuesta oblicua e incompleta:

¿Cómo comprobar entonces que estás ahí, construido en el plinto de tu ser sujeto, continuo y manifestado como un dato hundido en el fango de la evidencia, pensando en medio de las cosas, entero y positivo como un número estupendo? ¿Cómo sacarte de la multitud del tiempo, de los apretados espacios, ponerte frente a mis ojos como un discurso impreso, como una tinta fluvial en las venas del mediodía? ¿Cómo sentir el jugo de tu vuelo, tu anatomía que fluye entre los objetos maltratados, tu percepción que registra el mundo como lo que es, la mancha en el espejo, el simulacro? (9-10)

Desde el principio de la obra, la percepción tiene un

pa
lin
ese
com
pal
[su
ace
Incu
perc
read
pres
ciud
tono
dónde
eseno
dudas
vérti
perce

papel principal en el confuso recorrido del mundo interior y lingüístico de la voz narrativa. El acercamiento a la esencia de las cosas atañe tanto a la percepción fenoménica como a la eventual re-presentación con la esencia de las palabras (no en balde se quiere poner la realidad "frente a [sus] ojos como un discurso impreso"). Varios hilos de este acercamiento recurren intermitentemente a lo largo de Incurable, divulgando múltiples facetas de su deseo de percepción del "mundo como lo que es". Entre sus diversas reacciones se manifiesta asombro al percibir las escenas más prosaicamente familiares: "mirando la fecunda imagen de la ciudad siempre descubierta" (14). Por un lado se detecta un tono autoparódico: "a través del ralo abismo entro en dónde. Es una manera, como cualquier otra, de creer en las esencias: grave cosa, y por añadidura, escribir estas dudas, y con esta gramática" (25-26). Y por otro, expresa vértigo ante la confusión en el momento de reconocer la percepción y la plena conciencia del acto de percepción:

La calle está sembrada en mí, es una proposición
de vida
hirviente y enredada
que lanza sus quillas y sus redondas exclamaciones
en medio de
mis arenas,
sube hasta mis ojos con un chasquido y arma
veloces imágenes,
en las junturas de mi retina,
fragmentos y perfiles que dolorosamente se
quiebran como
almendras de oro y expulsan
un germen o una fila o un edificio de imágenes
rotas,
igualmente desordenadas y dolorosas
que cada vez me dejan con un amargo gesto labrado
en las pupilas

y un entintado fulgor donde se imprimen las visiones vertiginosas. (52-53)

Es interesante observar aquí que en lugar de describir la complejidad de lo que percibe, la voz poética opta por describir el proceso y el efecto inmediato de lo percibido. Se proyecta la naturaleza problemática de la percepción, no de las cosas en sí, sino de la interiorización de la percepción. El léxico de la imprenta --"exclamaciones", "entintado", "imprimen"-- se enreda con la fragmentación perceptiva --"veloces imágenes", "fragmentos y perfiles . . . que se quiebran", "imágenes rotas, . . . desordenadas", "visiones vertiginosas". En efecto, la autoconciencia de la percepción fragmentada parece contagiar la narración, que intenta re-crear lo percibido en todo su confusión. Así mismo, la fugacidad de la imagen problematiza su propia representación:

"El ave . . . surge de mí . . . para depositar . . . una imagen, una sumaria y destellante rapidez material . . ." (79).

"Cada pedazo de la realidad se disuelve en el fondo / de los ojos y en los rincones calurosos de las manos inmemoriales" (248).

"La ceniza se dispersa en el viento construido por el ojo" (279).

"El mundo relampaguea en mi cara" (389).

Además de la fragmentación y de la momentaneidad de las percepciones, salta a la vista una palpable conciencia de la diversidad de imágenes captadas en su mundo interior: "el mundo está infinitamente dividido Estás viendo el mundo y sus inagotables modos de ser" (251); "[el mundo le



n
p

ne
hor
est
Geo
pos
nue
tra
ins
los
cie
pri
mun
prob
per
oste
per
espe

da] una hormigueante sensación de diversidad y negrura" (262). Esta autoconciencia de una percepción en proceso, no permite que se fundamenten conclusiones, ni resúmenes, ni momentos de epifanía, revelando alguna esencia de las cosas percibidas:

"Así pues era el mundo y de ello no tuve ninguna opinión . . . " (262).

todo se vuelve un poco turbio, se ve menos, pálpase el resplandor, se tocan posibilidades, hogazas de una espléndida brillantez que nada significan. (308)

Como vimos en la poesía de Pedro Salvador Ale, esta neutralidad de observaciones totalizantes se debe al horizonte limitado de visión del sujeto. Pero, aplicando esta perspectiva física a la conciencia, como sugiere Hans Georg Gadamer, "hablamos de lo estrecho del horizonte, de la posible expansión de los horizontes, de la apertura de nuevos horizontes . . . " (267). El reconocimiento de los tradicionales límites de los horizontes es un concepto que inspira una meta fundamental del postmodernismo de ampliar los límites del lenguaje, tal como se ha hecho en las ciencias y en la sicología. Incurable se enmarca al principio y cerca del final con el mismo enunciado --"El mundo es una mancha en el espejo" (9, 389)-- que sirve para problematizar tanto la supuesta transparencia de la percepción para aprehender el mundo fenoménico, como la ostensible capacidad de la palabra para re-presentar las percepciones. Como hemos visto en Navegaciones de Ale, el espejo en Incurable también contribuye a multiplicar las

po
pa
en
pal
rea
mate
su t
cald
fran

lite
que
apre

E
como c

posibilidades de la opacidad de la percepción y de la palabra. El proyecto poético de Huerta en parte se empeña en ofuscar el utilitarismo del lenguaje, de desmentir la palabra como un nítido espejo de la re-presentación de la realidad. Su ironía es evidente cuando hace referencia al materialismo de Francis Bacon: "la forma de los cuerpos / y su transitoria sustancia, en esta biología espeluznante, caldo / azaroso donde nos reflejamos / francisbaconianamente" (21).

Cuando se emplea la palabra "espejo" en su acepción literal, notamos que no refleja las imágenes del mundo, sino que las invierte, las confunde o aún las niega, como se aprecia en varias instancias:

"El espejo está manchado por una silueta proteica, por un sedimento que simula ser la Naturaleza: puntos o / manchas, el espejo es el filo del simulacro. . . ." (21)

"mi cuerpo es una mancha en el espejo del sábado . . ." (22).

"Hablo en ti como un espejo nómada" (24).

"me meto en el espejo . . ." (41).

"sumérgete en el espejo, sumérgete, verás la mañana y sus larvas tentaculares . . ." (203).

Espejos irrepetibles . . . (Yo no sé qué ciudades esconden los espejos, cuántos morires los animan y cómo es su blanco vampirismo. Sólo conozco sus pliegues horribles que no se ven, su perfección ficticia, su exacerbada platitud. (320)

Estos pasajes ilustran los proteicos estados del espejo como objeto; su uso tradicional queda desprovisto de su

fun
la
obs
en
amp.
leng
disc
en t
conf

función utilitaria. En lugar de reflejar o de multiplicar la realidad como en los cuentos de Borges, o como hemos observado en la poesía de Ale, el espejo se convierte aquí en una virtualidad material. Así mismo, estos pasajes dan amplio motivo para entender el espejo como una metáfora del lenguaje --Incurable es esencialmente un largo y complejo discurso metapoético-- y de ser así, se vislumbra la palabra en toda su inmanencia. Otros pasajes menos ambiguos confirman esta perspectiva:

me siento a escucharme discurrir, infestado por
 una dudosa y
 sombria salud . . .
 de un habla singular en cuyos ángulos de
 refracción aparecemos
 como un extrañamiento y una consistencia. . . .
 (26)

Sigue octubre, cambiante como una mano que
 fingiera una mar
 sobre la tensión del espejo: así el pensamiento
 que transmite a la mano el suburbio de esta Babel,
 un andamiaje
 que ingresa en la escritura y la adorna con
 imprevistas figuras
 o con tocamientos inéditos. (39)

escribir no es para ella [la novelería] sino la
 transitiva coordinación de la
 quieta luz de octubre con la maniática
 tranquilidad que
 congrega
 un cigarro con una reflexión, todo exactamente
 acumulado en la
 tercera posibilidad que materializa el espejo.
 (39)

La vida derivativa del reflejo cuelga de la
 futuridad que marca
 el principio de la inscripción
 y la inscripción palidece bajo la fuerza de la
 desnudez de los
 muchachos. (58)

La invalidación representacional del espejo material

ta
pa
des
des
tem
prop
per
ince
inmo

LA I

de "
modi
del
narr
esta
ocurr
oceán
disti
inmov
de pa
escur
probl
espej
esta

tanto como del espejo metafórico (el logos) se lleva a cabo paulatinamente en Incurable y al final aprendemos que "están deshaciéndose los espejos" (337) y "el espejo del mundo se deshace" (385). Como ocurre con varios otros hilos temáticos desarrollados como un continuo proceso, no se proponen en este poema ataduras concluyentes porque tanto la percepción como la palabra, en su función de espejo, están incesantemente buscando re-presentar un mundo que no se inmoviliza y no se deja representar.

LA INMOVILIDAD MOVIBLE DEL COSMOS Y DEL LENGUAJE

La falta de una linealidad narrativa, de una sensación de "ir hacia . . ." (en las palabras de Huerta) alguna modificación en el estado espiritual, emocional o cognitivo del sujeto resulta en una sensación de inmovilidad narrativa. Desde la perspectiva más amplia de Incurable, esta falsa sensación de movimiento es precisamente lo que ocurre (o no ocurre), es decir, el haber recorrido este oceánico tomo de palabras no promete una llegada a un puerto distinto de aquél de la salida. No obstante la ilusión de inmovilidad del macrotexto, el microtexto nos enseña un mar de palabras en continuo flujo, desbordamiento y escurrimiento. Aunque hemos visto que en Incurable se problematiza la función re-presentacional del lenguaje como espejo de la realidad, esto no obsta para que el lenguaje de esta obra desrepresente una patente ficción. La ficción que

se

co

Tal

suce

mism

ceñi

todo

inver

los s

entre

conti

la au

conoc

se construye es un flujo cósmico, percibido siempre por una conciencia reflexiva y solipsista:

"Recorremos la ciudad, vemos pasar las cosas, las cosas que / suceden vienen a rodearnos para ser nosotros mismos" (223).

"Ardiendo, el flujo me rodeó, me desquició. Yo era el umbral del flujo que se deshacía deshaciéndome" (228).

"El gótico no se entierra, entrelazándose al flujo de la mirada" (237).

"Fluye la danza, fluyen los demonios" (246).

"está el tiempo cayendo gota a gota" (268)

"el enrojecido flujo del acontecimiento" (281).

Tal como la conciencia del flujo cósmico se detecta en el suceso, también se nota en el decurso del tiempo y en el mismo ser en el acto de ser: "colecciono el instante, para ceñirme a la fluidez que llega . . ." (303-304); "pálido, todo dentro de mí está pálido; una seca, fluida moribundez invernal" (343). Esta percepción de palpable movimiento en los sucesos, en el tiempo y en la voz narrativa está entrelazada a lo largo de la obra con la conciencia de una continuidad o, mejor dicho, de un proceso de continuidad de la autoconciencia, sin referencia alguna a orígenes conocidos ni a destinos preestablecidos:

"Sé que en mí algo se prepara o preserva. Coexisto y sigo" (48).

"Pero hablar no es la palabra que señala lo que sucede, lo que sucede es un proceso de fantasmas y líquenes, un mecanismo que se cierra en mí . . ." (55-56)

"somos un hacia . . ." (89).

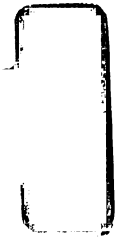
"Estamos recorriendo un camino, pero ese camino nunca es recto. Es una definición haciéndose, un concepto desnaciendo". (224)

"gravitatoria sangre que anuda todas las intranquilas evidencias de la vida irritada de puro ir hacia" (311).

"hemos viajado tanto, tanto, sobre el camino de ese Presente" (367).

"voy avanzando" (385).

La voz narrativa de estos pasajes se niega a identificar cualquier destino palpable o potencial, esencialmente porque no sólo se ignora el destino, sino también porque no se le atribuye importancia. El mundo solipsista de esta voz es desarrollado exclusivamente en el proceso de su ser, el "ir hacia", un fluir de (auto)conciencia en una continuidad a secas. Esta postura de auto-limitación resulta en un rechazo radical de cualquier trascendencia ontológica que la poesía tradicional pretende generar, ofreciendo en su lugar un mundo inexorablemente subjetivo e irremediabilmente intrascendente. A pesar de que estas referencias al proceso de estar siendo y transcurriendo son potencialmente metafóricas para el proceso de estar escribiendo el mismo texto poético, se presentan otros pasajes más específicos que delínean el proyecto escritural: "En el continuum de lo que escribo ahora . . ." (154); "en la continua clausura de mis besos y frases" (305); "recuerdo estas cosas . . . es todo una caudalosa / constancia de la posibilidad que iba



e
e
o
r
l
l
t
P
l
pe

inc
rep
con
la t
derr
vesp
'yo'

escribiendo por las paredes . . . " (321). El discontinuo encadenamiento de referencias al flujo cósmico, al proceso ontológico y textual, termina con una dramática paráfrasis metafórica: "¿qué / vale más: Una casa o el trayecto hacia la casa, dime cabrón?" (354). Queda clara la referencia a la continua postergación e inconclusividad textual y el texto mismo queda íntegramente inconcluso, abierto y en proceso. Esta idea del proceso en el arte es vinculada con las posibilidades sociales del arte dentro de una perspectiva postmoderna como observa Charles Russell:

En lugar de una 'obra' de arte, el arte postmoderno se ofrece como un proceso en que se está trabajando-- una dinámica de narrador y contexto en una lucha para establecerse en una continuidad histórica. (192)

El flujo perifrástico de palabras reproduce en Incurable el flujo cósmico en todo su carácter superfluo, repetitivo, líquido, escurridizo e inasible, como se expone continuamente en las descripciones del mundo: "por la calle la tarde es un licor" (260); "la oscuridad es un goteo, un derrame" (309); "las jardinerías líquidas del alcohol vespertino" (320). De forma paralela, los pensamientos y el 'yo' poético se envuelven en un flujo escurridizo:

"Soy yo mismo, una molécula fluída . . . " (19).

Pero el pensamiento huye también a los lados de las fronteras del abrigado silencio, se esparce más allá de sí mismo. . . . (37)

"Fluye algo, da / contra la ventana, algo que brilla como fuego . . . y derrama el pensamiento" (40).

se
hur
sem
líq
imag
inco
de l

demás

"Me doblo y me derramo entre rayas cuantiosas,
entre ladridos
y señales de humo borracho" (375).

El 'yo', o la voz interior, o la conciencia subjetiva se libra en referencias como éstas de los últimos vestigios humanos; se convierte en algo parecido a una cualidad seminal y escurridiza de la materia gris, o como el cosmos, líquido e informe. Con toda su realidad percibida o imaginada, saturada de esta cualidad licuosa, seminal e incontenible, no debe extrañar que se contagie el lenguaje de la misma condición:

"Agua desviada de la conversación siempre en otro lado, una derivación o una deriva . . . " (23-24).

la escritura,
un derramamiento que levanta en el cieno de la persona otro fulgor de sonido y sentido. . . . (35)

"un racimo líquido es el reflejo que gira sobre las palabras de la noche civil . . . " (58).

"escuché el lenguaje derramándose, turbio y feraz . . . " (156).

"el murmullo de ciertas palabras que van liquidándose bajo la inexorable marca de la duración . . . " (296).

"Ciega saliva entre las expulsadas palabras" (360).

declamar
el más inconveniente verso en la ceniza que no es verso y decir
que no se 'ha declamado', que se ha 'derramado' (377).

La última imagen de esta serie resume la esencia de las demás y vincula la licuefacción de las palabras con un

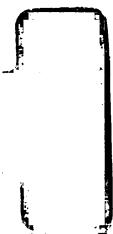
estilo poético que se deriva a su vez de una concepción y una percepción de un cosmos informe, en expansión, sin principio ni fin. Vemos aquí otro punto de contacto con Derrida, que señala que "lo seminal . . . se disemina sin jamás haber sido sí mismo y sin jamás volverse a sí mismo" (Dissemination 351). Los pasajes de Incurable que tratan de las percepciones autoconscientes del fluir cósmico, de los acontecimientos en su interminable proceso continuo y discontinuo constituyen, a nuestro entender, una nítida categorización de un cosmos infinitamente complejo y, por consiguiente, abierto.²³ Si las palabras se conforman-- como una sustancia líquida y escurridiza-- al envase (la forma textual), se vuelven proteicas en su significación o en su no-significación. En esto se evidencia lo que considera Hassan como una característica esencial de la sensibilidad postmoderna: "por dondequiera encontramos aquella inmanencia llamada Lenguaje con todas sus ambigüedades literarias, sus acertijos epistémicos y sus distracciones políticas" (The Postmodern Turn 93)²⁴

La lógica que hemos aplicado para ordenar los pasos desde la percepción hasta la palabra es precisamente lo que se combate en Incurable. Esta poesía, que se empeña en cuestionar la percepción y los pasos lógicos destinados a 'aclarar' la ilógica naturaleza de la percepción y de la re-presentación textual, a fin de cuentas proyecta una suerte de lógica en su re-presentación textual. La obvia contradicción de ninguna forma autoinvalida las premisas de

oposición de esta poesía, pero sí pone en relieve una preocupación fundamental sobre el papel del logos en el proceso de su propia desmistificación.

Entre las constantes referencias metapoéticas, las imágenes insólitas, los repentinos desplazamientos de descripciones de lo percibido, de lo soñado y de lo imaginado, la ausencia o la ambigüedad del sujeto, se proyecta la impresión de un incurable caos cósmico. Una lectura cuidadosa de Incurable revela que la percepción y la descripción de su realidad también se caracterizan por un vertiginoso desorden y confusión. La fragmentación penetra todos los registros de la obra: el mundo fenoménico, la percepción, la descripción y los comentarios autorreferenciales. Son características que coinciden con las que están incluidas en el paradigma postmoderno de Sollers, que explica que la función de este arte "es enseñarle a su público a percibir el lenguaje como un 'milieu transformacional'" (citado en Russell, "The Context of the Concept" 192). El mundo, por ejemplo, es representado con imágenes que evitan cualquier sentido de unidad: "caen los siglos como pedruscos en lo negro de la medida, / en la ceguera de la totalidad: mundos lineales, tejidos al olor / de una cercanía, de una multiplicidad" (13). La fragmentada y confusa realidad exterior se internaliza en la voz poética de la misma manera:

"el mundo es una confusión que empapa y anilla el más puro / sistema del sueño . . ." (28).



pan
frag
--po
perc
esto
orde
Encc
ojo

Limbo confuso, enredado, enmarañado,
 el inverso país del reflejo especular
 contagiado de mismidad por los procesos
 germinativos de la / mañana que se deshace. (203)

"Un humo recamado de cristales es este mundo"
 (251).

"Fracos junto a la cama que fue, inmóvil, a la
 deriva / por toda la esquizofrénica superficie de
 la noche" (244).

Todo el espacio, a ráfagas, alrededor de mí
 se mueve con una luz inmensa, centellea,
 sumerge, cubre, empapa con sus olas sensibles y
 desarrolla sus fragores,
 refulge hacia mi pecho y hacia
 mis fragmentadas oposiciones,
 los arduos pedazos que Dios ha dejado abandonadas
 en mis tripas (323).

La visión parcial de Incurable nunca puede ser
 panóptica porque es derivada de un mundo fenoménico
 fragmentado, confuso e inasible y sirve de infraestructura
 --por tan frágil y nebulosa que ésta sea-- para la
 percepción y para la conciencia de la voz narrativa. En
 esto estriba un cierto paralelismo que resiste un
 ordenamiento racional en cualquiera de los registros.
 Encontramos, por ejemplo, varias imágenes percibidas por un
 ojo que no sabe ordenarlas:

"Leve pájaro en la raíz del vuelo suspendido . . .
 un fragmento de mi mirada es el ave inconsciente"
 (79).

Todo se detuvo, el orden se fragmentó como una
 porcelana despedazada bajo el soplo llameante de
 un puño masivo . . . la astilla del ojo se abría
 junto a la dura movilidad de los segmentos
 unánimes incrustados por un instante.(95)

"Este engaño: derramamientos, luces doradas entre
 la confusión / de la mirada en pleno extravío"
 (344).

Como un sencillo receptor activo y voluntario del fragmentado y confuso mundo fenoménico, el ojo de la voz poética no discierne jerarquías, no selecciona representativamente, ni impone ningún orden lógico a su campo de percepción. Esto dicho, la conciencia de la voz narrativa se contagia de la misma arbitrariedad de imágenes y de asociaciones:

"[E]l corazón de octubre . . . convida a la postura filosófica a convertirse en un / desorden de nomadismo y ebriedad" (39).

"Digo que despedaces lo que en mí substituía, inconsciente. / Lo que en mí subsistía tiene que averiarse, gotear, ser una secreción . . ." (79).

"Entero y solitario, es decir, visible y fragmentado, avanzo" (85).

"mi vida / como un infinito agitándose, perruna y vertiginosa" (97).

Limbo confuso, enredado, enmarañado,
el inverso país del reflejo especular
contagiado de mismidad por los procesos
germinativos de la
mañana que se deshace. (203)

"el caos recto donde mi soledad es la persistente raíz del enigma y la columna de toda transparencia" (326).

La ambigüedad que reina en las 'descripciones' que la voz poética ofrece del mundo, de su percepción y de su conciencia siempre admite la ficcionalidad de los mismos. La falta de una retórica que sirva de guía para estos fenómenos, que aclare sus contextos, o que haga conclusiones trascendentales se compagina con la naturaleza abierta de su discursividad, pero también sirve como un recurso metonímico

de su almacén de palabras. Por eso, siempre se deja la impresión no de la referencialidad al mundo objetivo, sino al confuso y fragmentado mundo de palabras. El probable desconcierto del lector que resulta en una obra postmoderna como ésta nos remite a Lyotard, quien observa que "el lamento de muchos lectores por la 'pérdida del significado' realmente es debido a que el conocimiento ya no sigue las reglas tradicionales de la narración" (The Postmodern Condition 24-25). Se confirma la consciente plasmación de este propósito en el texto poético con numerosas referencias metapoéticas:

"Este almacén de palabras
donde te sientes
. . . el que brilla como una brújula rodeada de
nortes . . . " (12).

"uvas, nombres a la deriva en las espaldas de las
bibliotecas . . . " (13).

"El Sí Mismo hurga en la escritura, en la escena,
el texto de sus errancias . . . " (14).

"honda Babel de superficies infinitesimales,
ardiente de la realidad
y perforada por el desgaste que es su manera
. . . " (21).

"agua desviada de la conversación, siempre en otro
lado, una
derivación o una deriva . . . " (23-24).

"Quedo a la deriva,
en medio de las inagotables reparaciones del
simulacro . . . " (48).

"Cada fragmento, innombrable. El cuerpo
silencioso fingía / ser --no era, sino la
sobrecarga o la navegación de la / mano cenizosa"
(126).

La aparente deriva o el caos del almacén de palabras

que se simula en Incurable sugiere la patente incorporación del interés postmoderno en cuestionar todo lo que presuponga la objetividad de un cosmos, la sencillez de su percepción y la eficacia del logos para re-presentar las mismas. Para Sucre, una gran parte del hermetismo de Lezama Lima se explica precisamente en su deseo de "encontrar el logos de la imaginación" (161); apreciación que también se puede aplicar a uno de sus apóstoles, David Huerta. Sin embargo, esta visión destructiva no implica que el texto sea una re-presentación de lo irrepresentable, ni una discursividad a la deriva, ni un inagotable almacén de palabras sin sentido. La aclaración de sus propósitos proviene de tres pasajes metapoéticos de Incurable que 'explican' el impulso de la escritura:

 Escribir proporciona un desvío, una deriva,
 incluso una fuga,
 una fuga equívoca que sedimenta más que diseminar,
 que aglomera más que desordenar,
 y reconstruye una imagen donde no hay más que
 tratos hechos. (36)

 Es una hora recuperada para la muerte, con
 palabras cuyos
 restos errantes
 han escogido en mí un rincón anónimo para traducir
 su peso en
 grito. (41)

 Tajado como un arcaísmo, siento pedazos de la
 proximidad en el suelo, en / el umbral de la
 puerta de vidrio. Escribir es el arcaísmo más
 próximo, menos despedazado. (109)

En lugar de insistir en que la fragmentación y el caos textuales sean reflejos de su mundo interior y de su percepción, estos pasajes proporcionan un enfoque temático y

estilístico a toda la obra de Huerta, que al igual que en la obra lezamiana, se manifiestan en la acumulación de las palabras. Las palabras, a fin de cuentas, son palabras, una tautología que será explotada a continuación.

REDES Y DISPERSION: CONTRADICCIONES COSMICAS Y VERBALES

El mundo interior re-presentado en Incurable es onírico y contradictorio, un tira y afloja de la disolución de la integridad del sujeto, de su medio ambiente virtual y de su relación con el lenguaje. A lo largo de los nueve capítulos recurren imágenes que representan el desprendimiento, el desmoronamiento, la descomposición o el derrumbe de los fenómenos materiales, de los sueños, de la memoria y del mismo sujeto. El recurrente estado de desintegración y de diseminación está acompañado de otro de disolución y de diseminación, pero ya no del mundo fenoménico, sino del lenguaje. Los discursos autorreferenciales, como en tantas otras instancias en esta obra, vinculan temas con términos teóricos, y ofrecen una perspectiva crítica y autocrítica del proceso de escritura en Incurable:

"Saturado en la diseminación, por los bordes del no, exhibido en las cosechas del silencio, busco el margen, el medianil, el uranio de un linde, límite para el dinosaurio que invade mis egipcios" (13).

"Respiro en las diseminaciones ficticias y azarasas del yo monumental, / funerario, / como un pulso de partículas . . ." (15).

"No hay un mejor o un más en escribir, frente a las voracidades

diseminadas del 'habla en voz alta'" (35).

"Estos cuerpos de arena / eran mi sola reflejante quietud, mi diseminación en la hora / en que el alcohol me ciega y me acongoja . . . " (295).

Con el enfático uso de la palabra "diseminación" y de sus derivados, Huerta usa un término asociado con Derrida en el cual se combinan juguetonamente la semántica y el semen y que se refiere a "la proliferación de significados, siempre diferentes y siempre postergados" (Spivak lxv). Este entretejimiento de registros conceptuales se incorpora directamente en el estilo de Incurable: la diseminación, como un acto de proliferación de la palabra, genera la acumulación verbal que se evidencia en la obra. La fragmentación y la diseminación sirven para separar y proliferar las percepciones y las palabras de su ficticio mundo interior; una aparente re-creación de un cosmos en perpetua expansión. Pero como si fuera una contra-indicación para un crecimiento canceroso de verbosidad al azar, interviene en Incurable un sistema de redes que ligan referencias a las más diversas cosas materiales, a las percepciones, al sujeto consigo mismo y con su mundo. El entretejimiento de diversos temas, motivos, léxicos, descripciones y autodescripciones --rasgos inconfundibles del neobarroco-- se destaca en virtualmente todas las páginas de Incurable, sin necesidad de un comentario autorreferencial para afirmar el fenómeno. No obstante que las redundancias también tienen su papel y su razón de ser en el neobarroco, se proliferan comentarios metapoéticos que

aluden al entretejido de elementos --como para confirmar tanto la intención, como el efecto logrado-- porque virtualmente todo en Incurable se enreda, se (dis)asocia de alguna forma. Presenciamos la re-presentación de la proliferación y la entretejadura material: "La vegetación es una concisa confusión, una red volcada / sobre los senderos desfigurados" (304); en la percepción: "el ojo es una transparente maraña" (153); en el sujeto y su percepción: "El cuerpo . . . extiende su red, su maraña de secreciones, el entredijo de sus miradas" (206); y en el sujeto y su cuerpo: "algo punza detrás de los ojos, / la lengua está cercenada, los brazos / no responden, es como si todo se entrecruzara en el cuerpo vacío" (146). Así mismo se enredan el sujeto y su mundo: "Abertura o margen, / la persona es una red que se une al mundo con un paso / terráqueo, sordo y formidable . . ." (59); el sujeto y el otro: "y quién-soy-eres / bajo este celestial tejerse de cosas, entierros, árboles, frascos, signos ortográficos" (78); los sueños entre sí: "Nuestros sueños olvidados se anudan en el sueño del mar" (233); y la experiencia del sujeto con el tiempo: "[h]e aquí el vapor del coito entrelazado a palimpsesto de los días / para más confundirlo, cegarlo, desbordarlo, eclipsarlo . . ." (219).

Este procedimiento metodológico que empieza con el mundo fenoménico y termina en su re-presentación en palabras también sirve para establecer las dos últimas redes de la unidad reticular. El sujeto y la palabra se vinculan en

imágenes como las siguientes:

"Nada terminaba
en mí, yo era todo comienzos, encrucijadas, puntos
de partida, retrasos, anudamientos" (123).

"A la deriva los entrecruzamientos. Humo bajo las
manos de
nuestro cuerpo quemándose" (145).

Así mismo, se destacan pasajes autorreferenciales que tocan la interacción de las palabras a secas: "escribir árboles o quelonio esconde una pasión, disimula / una corriente de signos como naturaleza en la red olvidada al / instante de un vocabulario circular" (49). Todas estas interrelaciones provenientes de los aspectos más heterogéneos del mundo interior (¿y exterior?) del sujeto sugieren una contradicción de la naturaleza caótica que ya describimos.

¿Es cierto que se interrelacionan las diversas cosas en estos pasajes para conformar una visión unificada de su mundo solipsista? A primera vista, sí, pero la misma interrelación reticular de todos los ejemplos no pinta un cuadro claro de una unificación cósmica, sino una impresión de una "confusión", una "maraña", un "anudamiento", un tejido de cosas heterogéneas, nebulosamente percibidas u olvidadas, expresadas con un "vocabulario circular". En última instancia, la relación paralela entre el cosmos y las palabras, su expansión, su dispersión y su recogimiento representan inexplicables pulsaciones físicas o lingüísticas. Tal como la pregunta retórica planteada sobre la búsqueda fenomenológica al principio de la obra, se

suspende la búsqueda con otra pregunta retórica aquí cerca del final: "¿Dónde carajos / yo --¡yo!-- voy a conseguir ver claro alguna vez?" (367).

Lejos de ser una obra encauzada hacia una unificación lógica del cosmos, vemos más bien una respuesta indeterminada, una percepción de hilos unidos al azar, sin causas aparentes, ni efectos útiles. Esta inversión paródica de un planteamiento tradicional sobre la percepción de las esencias del mundo fenoménico acaba con una enfática admisión de impotencia que refleja lo que Barthes observa de la escritura: "es un callejón sin salida y esto es porque la sociedad misma es un callejón sin salida" (Writing Degree Zero 87).

UNA ONTOLOGIA A LA DERIVA

Si bien la poesía moderna ha sido caracterizada por una dominación epistemológica, como asevera Brian McHale, los textos postmodernos son dominados por un interés en la ontología. Tanto David Huerta como Pedro Salvador Ale se empeñan en proponer muchas de las mismas preguntas que según McHale coinciden con la perspectiva postmoderna: "¿Qué es un mundo? ¿Qué tipos de mundos hay, cómo se constituyen y cómo son diferentes? . . . ¿Cuál es el modo de existencia del mundo (o de los mundos) que proyecta?" (McHale 9-51 citado en Calinescu, Five Faces of Modernity 306). El planteamiento de la primera página de Incurable --"¿Cómo comprobar entonces que estás ahí . . . ?"-- ha

servido como punto de partida para nuestra consideración de la validez fenomenológica y así mismo inicia una cadena discontinua de la comprobación de la existencia del mismo sujeto. No es un interrogante particularmente moderno, ni mucho menos postmoderno. Pero lo que se lleva a cabo en las próximas 379 densas páginas revela poco acerca de conclusiones a esta indagación y mucho acerca de su sensibilidad postmoderna. Apenas planteada la pregunta, la voz narrativa procede a poner de cabeza el impulso inicial de la búsqueda, a cuestionar la validez de los planteamientos, a problematizar (como hemos visto) la objetividad de la percepción, a postergar indefinidamente cualquier conclusión y a encerrarse en su única realidad palpable o no: un mundo solipsista y ficticio, basado en las palabras. Muy pronto el lector se da cuenta de que el texto no proporcionará una exposición contestatoria, sino un constante desvío hacia múltiples direcciones en un problemático entretejido temático:

Mundo foliado, espacioso, apretado: riqueza
 sumergida en la / extensión del constante
 naufragio, / las palabras del alma selladas con un
 frío fuego Mundo de signo y de silencio,
 mundo manifestado, / con sus seres atados y sus
 congelamientos al borde, su / derramamiento neutro
 Mundo de ser, de no-olvido . . . Mundo de
 olvido temblor del no-ser . . . " (10)

A partir de estas imágenes iniciales, se sugiere que si el planteamiento ontológico corresponde a un orden más bien tradicional, lo que sigue va a subvertir muchas suposiciones tradicionales acerca de la representación misma, del papel

de la lógica, de las ideas de un centro temático y de un movimiento expositivo hacia un fin preestablecido. A lo largo de Incurable encontramos numerosas recurrencias de la búsqueda ontológica que plantean más escollos que caminos rumbo a alguna resolución personal o universal. Por lo tanto, vemos que la percepción, como una prueba contundente de la realidad, se enmaraña en la duda y en la incertidumbre:

Las apariencias
son un álgebra común: prohijan situaciones,
nos llevan de la mano por la calle a las cuatro de
la tarde
y nos dicen al oído, con una voz de ángel
paranoico, que eso es lo que hay, y sin
duda eso es lo que hay: pero un
haber lúcido y ordenado esconde otro haber,
desgajado del palacio que ese ángel ha construido
para nosotros
y que tiene la forma de una calle a las cuatro de
la tarde. (32)

El pasaje es representativo de varios otros desparrramados en Incurable que sugieren una esencia de las cosas y que las apariencias en sí no son capaces de plasmar en realidades. En efecto, pasajes como éste en Incurable parecen subvertir el nexo fundamental entre la percepción y la certeza ontológica que propone la fenomenología. Según Dionisio Cañas:

Ver es fundar una realidad en su totalidad,
simultáneamente entregada a nuestra mente con
todos sus datos, su Historia y sus zonas ocultas,
con su significación. Ver es al mismo tiempo
reconocerse en el acto de estar viendo, igualmente
total, entregándonos a nosotros mismos nuestra
prehistoria, nuestros lados invisibles, nuestra
absoluta y más plena certeza intuitiva de ser. (8)

De acuerdo al escepticismo de la voz narrativa en Incurable,

ni siquiera es posible la comprobación de la existencia del yo:

Encuentras nombres, fechas, números. Pero el ser
de ti ¿dónde
lo encontrarás?
Tocas tu rostro, tus manos. Nada te responde. Y
finalmente acaso no es tan importante
puesto que no te entristece, ni te abochorna, ni
te desespera (173).

La decisión de desistir en la búsqueda es ilusoria porque vuelve a tomar el tema a unas páginas más adelante: "Esto era la vida y ahora ya no sé lo que es, / no sé si tú sabes y en todo caso no importa" (177-178). Y aunque ostensiblemente no le importa la vida, persiste en su indagación: "¿Qué se crece adentro, en donde no sabemos ya ni quiénes somos . . . ?" (184); "¿Quién es nosotros? Nadie, nadie es nosotros; o por el / contrario, / cada uno es nosotros y cada uno es muchos nosotros" (225).

En lugar de un acercamiento a una certeza ontológica que tradicionalmente se establece por axiomas de la percepción, de la lógica y del logos --instrumentos rechazados enfática, pero algo contradictoriamente en Incurable-- se erige una construcción verbal que descarta la posibilidad de respuestas y, más importante aún, que cuestiona el valor y la validez misma de la búsqueda ontológica. Apenas en las últimas páginas antes del fin de la obra, un pasaje resume una conclusión inevitable para el planteamiento ontológico:

Camino hasta donde no sé. Todo lo que yo sé está
aquí, todo
confuso, algebraico, en poesía, en tachadura, en

animal modo
de presentirse cuerdo y saberse cansado y eso
mismo era ya los silencios de siempre: Silencio.
(387)

Todos los elementos postmodernos que encontramos en Incurable --la incertidumbre, la indeterminación, la naturaleza solipsista de una poesía neobarroca y, en último término, la construcción y la des-construcción de un mundo de palabras que no ofrece certezas, soluciones, ni epifanías, sino más preguntas, más dudas y más palabras-- conducen al silencio de que habla Hassan. Esta poesía de Huerta no sólo revela una aguda sensibilidad postmoderna sino también, por sus múltiples características, se destaca como un virtual paradigma de la poesía postmoderna.

LA FICCIONALIDAD DEL MUNDO SOLIPSISTA

Varias veces en este estudio hemos aludido a la única realidad que la voz narrativa presenta como una afirmación ontológica: su realidad interior. El solipsismo en Incurable constituye otro de los hilos temáticos que se entretajan con su preocupación ontológica. Como ocurre con el mundo material que hemos considerado, la voz narrativa se reconoce como un conjunto de palabras y no como una presencia comprobada en una realidad objetiva. Esto nos recuerda la caracterización que Hassan hace de las obras postmodernas de Genet y de Beckett: "Las palabras aparecen en la página sólo para declararse como inoperantes" (The Dismemberment of Orpheus 23). La subjetividad del 'yo'

poético se deriva de la subjetividad de las palabras; es por eso que nos percatamos de varias autorreferencias que describen un mundo que se dobla sobre sí mismo:

hago cuentas
para sacar algunas conclusiones sobre mí: estoy
en un invierno que dobla, en el follaje del yo, un
matinal espectro. . . . (15)

"el travesaño de donde cuelgo soy yo mismo, una
molécula fluida
y sagrada, santa, conmovedora . . . " (19).

"La impregnación del exterior falta en todo esto"
(26).

"Siento como si alguien me hubiera encerrado en un
frasco . . . " (41).

"Cegueras instantáneas para la carnívora luz que
se difunde
como una amenaza universal, terrible y solipsista"
(250).

"Enterrado estoy en esta enfermedad. ¿Incurable?"
(267).

Me espero, me sigo --y luego me encuentro. Soy la
cavidad
incurable en que yo mismo creo, quepo, me
desarrollo. (268)

"Estar solo, un ser-en-su-callar, mustias
rencillas del yo contra el enemigo yo" (312)

"pero sé que estoy solo, esto se parece
cada vez más a un fracaso, nadie me sabe, a nadie
toco,
todo el silencio me rodea, circularidad de una
posible, larga
conjetura sobre la sombra de alguien que no llega
. . . ." (314)

"Estoy adentro de mi mismo, sin esperar nada,
sediento como una helada sequía en la pared de mis
huesos" (351).

La descripción del mundo solipsista del 'yo' poético en estas imágenes es más que un fluir de conciencia; se

convergen el encierro autoconsciente y la metadiscursividad para sugerir una aparente independencia ontológica del mundo representacional, o sea, del mismo ser o de la voz narrativa que genera las palabras. A fin de cuentas, se sugiere una presencia, pero sin ninguna realidad concreta, ya que sólo quedan ausencias, recordándonos que Derrida ha propuesto que "El Ser sólo puede ser escrito como ~~Ser~~" (Dissemination 354). Los pasajes de Incurable parecen desensamblar el Cogito ergo sum cartesiano para proponer un Cogito ergo cogito para combatir el simulacro de cualquier 'verdad' especular o imaginaria en su obra. Por ende, se construye un mundo de palabras con la plena conciencia y certeza de que el material de construcción no proviene de una realidad objetiva sino de un "almacén de palabras".

EL LÉXICO POSTMODERNO COMO TEMA Y COMO PARADIGMA ESTILÍSTICO

La sugerencia de algunos críticos de que el uso del léxico asociado con varios teóricos franceses en Incurable responde a una mera curiosidad intrascendente y un hilo más del tejido barroco o discursivo ignora un hecho incontrovertible de la obra: el comentario sobre unas ideas claves de la teoría crítica y su incorporación en el texto son convincentes manifestaciones de una escritura que identificamos como postmoderna. Sin disminuir la importancia, ni alterar la esencia de nuestra descripción de la forma y del estilo de Incurable, postulamos que muchas de sus características estilísticas y temáticas se derivan de

una sensibilidad postmoderna. Si se encuentran en Incurable referencias explícitas o elípticas al léxico, a las teorías y a los nombres asociados con aquéllos que hoy se identifican como postmodernistas, es porque se procura establecer un ambiente y un paradigma en los cuales su poesía se lleva a cabo. De este ambiente, precisamente, se derivan su discursividad, sus autorreferencias y su 'extrañeza'. El aparente hermeticismo de Incurable se debe en parte al denso entretejido de ideas abstractas asociadas con las obras teóricas (principalmente francesas) que empezaban a ser conocidas y discutidas en la crítica hispanoamericana en las décadas de los 1970 y de los 1980.

El mundo encerrado, subjetivo y verbal de Incurable acusa familiaridad con tratados teóricos de Martin Heidegger y de Jacques Lacan y de Jacques Derrida. Estas teorías comentadas posteriormente por varios teóricos han sido considerados como elementos importantes de la sensibilidad postmoderna, tanto en la teoría como en la literatura, de acuerdo a lo observado en el primer capítulo de este estudio. Por razones de espacio, nos limitaremos a unos ejemplos notables de selectos términos empleados en Incurable, para comentar su significación en el contexto postmoderno y su incorporación temática en la poesía de Huerta.

Como parte del entretejido de textos en Incurable --de la confluencia de heteroglossia-- se establece un hilo intermitente de un discurso filosófico basado en los textos

de Heidegger y de Derrida. Se intercalan en la fluidez textual de Incurable frecuentes referencias al mismo texto como una suerte de guía teórica. El segundo capítulo de Incurable, titulado "Residua", empieza con un largo discurso sobre unos árboles que se observan bajo una terraza. Aunque unas redes de asociación incluyen otras cosas que se perciben, el interés en los árboles persiste en dos frentes: los árboles en sí y la representación de ellos con palabras. En la primera instancia, tratamos de un tema de suma importancia en la filosofía de Heidegger, el Dasein (lo que está ahí, la cosa en sí).²⁵ El uso de la palabra "ahí" en varias partes de Incurable es una inconfundible referencia a la preocupación ontológica de Heidegger y a un interés principal en el "logocentrismo" de Derrida.

Se abre el tema con una referencia cargada de las dos perspectivas de los árboles: "El ahí de estos árboles conversa con un despliegue orlado por la / elocuencia de la madrugada, es noviembre / como un ciudadano que entrara en la red arterial de mis palabras . . ." (49). El "ahí", los árboles en sí, es una presencia palpable y experiencial que siempre queda separada de su representación con los signos de la escritura. Huerta sugiere esto mismo por elipsis: "El círculo de los árboles tiene como diámetro a mi vocabulario / el follaje de sus elevadas poblaciones equivale a los signos / de la ortografía" (49). He aquí la intersección de dos hilos importantes en Incurable: el interés ontológico, el Dasein, y la re-presentación de la

esencia teórica de las cosas mismas en el discurso.

Posteriormente, cuando la voz poética concentra en un lago, se aprecia la misma bifurcación entre la cosa en sí y su representación:

El grano de la palabra sale de las tenazas
invisibles del lago, el
pensar se tensa en un pulso de las orillas y
desborda al lago,
vuela por las paredes y he aquí un vocabulario
lacustre, un
discurso rebelde a la 'forma consagrada', un
espacio que se
repite con obstinación y frecuente
el mundo de las apariencias para atravesarlo, para
atravesar las
apariencias creando un 'fulgor otro'
que socava el mundo de las paredes y salta al Otro
Lado. . . . (51)

La separación de la cosa en sí y su re-presentación está recalcada en unos renglones posteriores:

Escribir es rozar este lago con una mano fértil,
darle a la
forma de la mano un perfil o una hipnosis
La mano recoge la cosecha de un lago y escribe de
un modo inmediato, en el aire o la página. (51)

Se observa el seguimiento de la dualidad temática con una consideración del suceso como otra manifestación del Dasein:

Pero hablar no es la palabra que
señala lo que sucede, lo que sucede
es un proceso de fantasmas y líquenes, un
mecanismo que se
cierra en mí. . .
para abrirse luego . . . en la vida del exterior
que veo
y me ve. (55-56)

La fenomenología también entra en juego, ya que siempre existe la conciencia de que hay una percepción de algo, de lo que está ahí: "el Ahí no es el espacio ralo y filosófico, sino una / localizada materia, un chorro / de

óvalos densos donde se fija el yunque de la mirada" (62). Es difícil separar el concepto del Dasein de una consideración del logos o de otros términos relacionados con el mundo objetivo y con el lenguaje cuyo propósito es re-presentarlo. En el tercer capítulo, "La puerta de vidrio" --un largo discurso metafórico sobre el simulacro que representa el discurso-- se destaca un pasaje que condensa una preocupación central de Incurable:

Escribir o hablar es un papel o un sonido húmedo y
 paladeado
 por mí, resuena
 en mis arterias, lumbre de todos los comienzos.
 Pero detrás del origen monstruoso del idioma,
 detrás de sus
 hordas y multiplicidades
 hay una luna o un rostro, un agua llameante --el
 otro origen, la
 vida misma que tocamos con manos inexorables
 y que de momento aparece así, bestial,
 heterogénea, pulida y
 transparente,
 como la puerta de vidrio que conocemos y nos toca
 con sus
 claridades y sus fosforescencias. (122)

A pesar de este obvio reconocimiento de los límites re-presentacionales del logos, existe la igualmente importante necesidad en Incurable de seguir re-presentando lo que "está ahí" con el lenguaje, con sus defectos y todo.²⁶ Con toda su complejidad estilística, léxica y temática, con todos sus desviaciones, circunloquios, aporías y postergaciones, Incurable es esencialmente una obra autorreferencial, un comentario alternativamente ambiguo y específico sobre su propio proceso de creación.

Es pertinente considerar aquí el fondo teórico para

apreciar el proyecto lingüístico de la obra de Huerta. La práctica de la metafísica occidental de estructurar el pensamiento en dicotomías o en polaridades fue criticada sucesivamente por Nietzsche, por Heidegger y por Derrida (Johnson viii). Según Barbara Johnson, tradicionalmente el segundo término de las polaridades se considera como una versión negativa, corrupta o de alguna forma indeseable de la primera: lo bueno y lo malo, el ser y el no-ser, la presencia y la ausencia, la vida y la muerte, el discurso oral y el discurso escrito. Al oponerse lo deseable de lo indeseable se establece en efecto una jerarquía y no una separación sencilla de cualidades opuestas. Derrida teoriza que en general el efecto total de haber escogido el primer término de cada pareja es "privilegiar la unidad, la identidad, la inmediatez, la presencia temporal y espacial sobre la distancia, la diferencia, la disimulación y la postergación" (Johnson viii). Por lo tanto, en su búsqueda de una respuesta a la cuestión del Ser, la filosofía occidental ha establecido una equivalencia entre Ser y presencia, y la primacía de la oralidad sobre la escritura. (Johnson viii). Aunque Derrida toca muchos temas ontológicos en sus libros, el que nos interesa aquí es su enfoque crítico en el lenguaje, porque éste constituye no sólo un tema principal en la poesía de Huerta, sino también una incorporación estilística.

Derrida critica la metafísica occidental que ha privilegiado el discurso oral sobre el discurso escrito

porque el primero se lleva a cabo en la presencia del emisor y del receptor y esta inmediatez parece confirmar una transmisión eficaz de significado (Johnson viii-ix). Esta misma preocupación por las dicotomías se evidencia por dondequiera en Incurable:

El Sí Mismo hurga en la escritura, en la escena,
 en el texto de sus
 errancias: quiere fundar una ciudad.
 Una ciudad o una eternidad . . . que lo instale en
 el siempre labial de sus proclamaciones. . . .
 (14)

El invierno proyecta su ser
 evidente sobre las cosas, luego cruza
 rumbo a las palabras humanas, destila en la
 conversación un
 ídolo fluido que entra en el mundo corporeal
 y se enraiza para envolver el simulacro del
 alma . . . (23)

No hay un mejor o un más en escribir, frente a las
 voracidades
 diseminadas del 'habla en voz alta'.
 Al escribir, la 'persona' se cierra y abre un
 lenguaje: lo inverso
 del habla, pero escribir sin embargo
 no es impersonal, sino las preparaciones de una
 diversa anécdota
 para el fantasma que solemos deslizar
 en medio de la conversación. (35)

Cada sustancia representativa que surge en la
 escena del conversar
 se juega de otra manera al escribir (35)

Una palabra se quema, sus letras arden contra la
 noche blanca
 y silenciosa de la página: esta ceniza puesta en
 mi boca. (45)

¿Cómo
 coexistó y sigo al morir escribiendo? Sé que
 callo,
 que el disgregado silencio que se desliza en la
 tinta labial,
 cuya derivación está aquí,
 devora en el instante mismo en que sale de mí a
 mis imágenes . . . (47)

Y cree
 ver todas las imágenes en el humo caprichoso que
 su boca
 aturdida forma, anillos y volutas (135)

En estos pasajes Huerta, como Derrida, recalca la idea de la plasmación de la 'realidad' por medio de la palabra hablada, y también como Derrida, critica la preeminencia tradicional de la palabra oral. En efecto, todo el texto de Incurable es una tácita respuesta escrita que exalta la escritura, como ya ilustramos en la trayectoria desde el fenómeno hasta su representación en palabras. Además, sobresale un lujo de metáforas en todos los capítulos que afirman autorreferencialmente la primacía de la escritura, y confirma la incorporación de una teoría principal de Derrida en la poesía de Huerta.

Las referencias a la "presencia", a la "ausencia", al "centro" y a los "márgenes" en Incurable involucran lo que mencionamos arriba sobre la oposición, no de términos simplemente opuestos en su significado, sino más bien de una jerarquización tradicional de cualidades deseables e indeseables. Si el Ser, como hemos indicado, se asocia en la tradición occidental con la presencia, vemos en Incurable una poesía de oposición a esta idea, una tentativa de acercarse al Ser por medio de la ausencia, de los márgenes, de la postergación, en fin, a través de las cualidades olvidadas, marginadas, indeseables o rechazadas por la metafísica tradicional.

Una selección representativa de los usos de la

"presencia" en Incurable revela que se postula una inversión de los términos de la dicotomía tradicional, ya que se reconoce que las palabras re-crean una presencia que no se deja re-presentar:

Me reconocí después de nacer en un modo
de hablar,
deambulé con una presencia sostenida por un modo
de hablar,
me hipnoticé en la constancia de los otros modos
de hablar. . . .(87)

Esta presencia filosófica del ser ahoga los
nafragios, alza los
techos
a una inconveniente, la puerta de vidrio ya no se
puede ver. (115)

Esto es la lucha subterránea, esto es la vida que
llevamos
y el fardo que nos mueve a tientas, pegados a los
muros
y arraigados en un desencuentro que llamamos 'la
hora que pasa'
'el tiempo presente', 'las maravillas del
instante'.
Nada se esconde pero todo es falso, a veces. . . .
(211)

"Así convengo en las obras confluídas, en la
memoria / que congrega presencias intocables
. . . ." (305).

Como vemos en estos pasajes, no se propone que la 'presencia' no exista ni que sea indeseable, sino que percibida como tal la presencia es un concepto muy problemático, no fácilmente aprehendido ni comprendido. En la tradición occidental se vincula insoslayablemente la idea de la presencia del mundo fenoménico con la percepción y con el lenguaje. Pero en Incurable se concibe la presencia como otra ausencia porque se sigue buscando el presente "intocable" que nunca "está ahí". Se busca un presente que

no se puede realizar con el simulacro que las palabras representan.

El otro polo de la presencia en la tradición metafísica occidental es la ausencia y, por ser el segundo término tradicionalmente ha significado el polo negativo o indeseable. La hermenéutica postmoderna, de acuerdo con Spanos, insiste en que la 'médula' de cualquier texto no consiste en la "presencia (la Palabra), sino en la ausencia (las palabras) y . . . la interpretación siempre . . . posterga la presencia, está abierta, en proceso, (im)provisional e . . . histórica" (218). La mayor parte de Incurable resiste la idea de convertir la ausencia en presencia; no la reconoce como un abismo o un vacío, sino como una parte integral del juego que es la escritura, una idea prototípicamente derridiana:²⁷

Este almacén de palabras
donde te sientes . . . el que se duele por
ausencias
inventadas y por melancolías falsas . . . (12)

El texto se resuelve
en la encendida ausencia que creía perdida. El
texto
es el ahogo que esperaré como se espera la muerte
--y lo que llegará
será la vida . . . hará temblar mi lengua
civilizada,
pondrá encima de las cuartillas un sueño
quemado . . . (199)

Luego puse mis labios
en el surtidor de toda ausencia y el deleite fue
para mí en ese
momento irrecuperable
una directa transparencia donde cabían todos los
paisajes, todos
los manjares, la muerte misma --con anterioridad.
Toda ausencia fue en mí un aceite traslúcido, una

fugaz y
recortada silueta sin sustancia. (261)

Otra dicotomía tradicional privilegia el "centro" al "margen". El único centro de Incurable es el lenguaje mismo. Con la falta de una clara línea narrativa y con el entretejido neobarroco de tantos temas, relacionados o no, de innumerables cambios de la voz narrativa, de imágenes insólitas en cadenas oníricas, de autorreferencias textuales y conceptuales, de alusiones intertextuales a las más diversas tendencias literarias y culturales, no se destaca ningún elemento primordial, unificador y ordenador. El lenguaje tampoco ordena este mundo interior de Incurable, pero su inmanencia resulta ser el denominador común --el único-- en todo el entretejido de la heteroglossia discursiva. Como ocurre con tantos otros conceptos incorporados en la poesía de Huerta, se presentan frecuentes (autor)referencias dentro del texto que sirven para explicar la anulación de cualquier simulacro o apariencia de un centro:

"Dominios del vientre de la cosa, la material,
reino y pasto del mundo, yesca dormida en el navío
de las palabras . . . "(10).

Modificado avanzo por los huecos babélicos, y
modificándome más . . . y proliferando . . .
esmaltado por una blancura de muerte que me
instala en el centro de su grandiosa
almendra generadora. . . . (15)

"El despliegue lateral que en mí humea
es una disimulación, el centro está enlace con el
proceso del simulacro" (47).

"La soledad . . . que no encontraba su centro
jamás . . ." (86).

"Mis palabras caen al fondo, hacia el centro de ese centro magnético, mis palabras temblando" (144).

"Te recuerdo . . . tocando mi centro inasible con palabras maravillosas" (156).

"La luz cae hasta el centro desquiciado de los ojos" (248).

"Y la palabra nadie . . . el alma misma de las cosas y de la conjunción y" (311-312).

El aliento de un amor cósmico, de una grandiosa retórica de constelaciones y altas nubes doradas, nos pasó por el rostro --suprema caricia de la sobrenaturalidad (379).

Lo que se destaca en estos pasajes de Incurable es que no se niegan la apariencia ni la deseabilidad de un centro; a fin de cuentas es una necesidad psicológica --como la de la presencia-- que no se desasocia del ser humano. En esto también se acerca a Derrida, ya que éste niega que el centro sea prescindible; no lo considera como una entidad, sino como una indispensable función en las actividades humanas (Hutcheon 60). Pero lo que sí se afirma en éstos y muchos otros pasajes es que el centro --sea del 'yo', del mundo fenoménico, de la percepción, o del texto mismo-- es problemático, inasible, pero inseparable de las palabras que lo constituyen ficticiamente y que lo sostienen míticamente. Un pasaje más que nos servirá de transición entre el centro problemático y la incorporación en el texto de su pareja en la dicotomía de términos --los márgenes:

¿Qué era esto, qué era en fin ese reflejo segundo
y como evadido
de tu aprehensión del mundo? Una especie de
ídolo, imagen

vuelta sobre sí misma que se desdobra al llegar a la imposibilidad de un centro (lo cual a su manera es, sin cesar, un centro desplazado, un movimiento que descentra los círculos de visibilidad, un aro temblando y deshaciéndose en el laboratorio del fantasma que es todo ojo). (228)

Si la percepción --como se sugiere aquí-- no se presenta como un medio fidedigno de establecer un centro absoluto, sigue lógicamente que la conceptualización de un centro en esta poesía queda igualmente inasible y, por consiguiente, inconclusa. Cerca del principio de Incurable se inicia una idea que subvierte la primacía tradicional del sujeto como centro ontológico y textual:

Materia del yo, un descenso órfico en el deseo, un tocamiento de lo que se derrama, sin centro ni asidero, un pozo limitado por el norte de las palabras y el sur infernal o egipcio de lo reprimido, postergado, abandonado en los jardines horrendos del pasado. (11)

Lo "egipcio" se entiende como lo extraño, lo ignorado y lo marginado en cuanto a los valores jerarquizados del logos occidental y se impone en la obra como una fuerza subversiva. Lo "egipcio" es una metáfora de una visión periférica, sesgada e insólita que predomina virtualmente en todos los aspectos de esta poesía de oposición. Así mismo los márgenes adquieren una singular importancia en el ya comentado estilo neobarroco y como tema en sí. No sería exagerado aseverar que la gran mayoría de Incurable aspira a marginarse al asumir una postura de extrañeza y de oposición a las normas de la re-presentación poética, de la economía

verbal y de la voz como unidad subjetiva. Como otro hilo temático y estilístico del tejido heterogéneo, los márgenes se establecen como otra prioridad subversiva en dos pasajes del primer capítulo:

Cada margen que nos rebasa
derrama 'nuestro texto' en el telar de los poderes
humanos.

Las apariencias consisten en que no tenemos más
que 'márgenes'.

Esta sustancia es variada y está en el fondo
lacustre de la superficie novelesca. La
'actividad sustantiva' de los otros --hemos
dicho-- es una derivación o una deriva siempre en
los márgenes, un rodeo mercurial que enlaza el
lenguaje a los padecimientos exteriores. (31)

[E]ste lenguaje y estas realidades perseveran
bajo las moléculas, utopías, que se alojan en
nuestro cuerpo
personal y no son él, y por lo tanto no son
nosotros,
sino la salida de los 'márgenes', una salida que
nos da una
consistencia diferente a la que solemos
experimentar
en las calles concretas a las cuatro de la tarde.
El aquí y el
ahora suben como ráfagas
desde esas moléculas En una blancura
inhabitual nos agarramos a ese desierto para
derramarnos más allá de los márgenes
y oír el enorme destello de amanecer que nos
anuncia la
fecundidad de la tierra. (32)

Al contrario de negar la "actividad sustantiva de los otros", los márgenes ofrecen una abertura a posibilidades más fértiles que aquéllas obtenidas de la materia que se conforma a quedarse dentro de las normas tradicionales de temas y de estilos. He aquí una suerte de arte poética (o antipoética) que manifiesta su oposición al interés en "el aquí y el ahora" y que propone a presentar una perspectiva

diferente, provisional, ausente, 'ex-céntrica'.²⁸ Esta alternativa propone una 'totalidad' más completa que aquella que ha simulado una totalidad con criterios y jerarquías más limitados, es decir, con su insistencia en las limitaciones de las presencias.

La conciencia de las limitaciones de las palabras y de los límites de la escritura permea el texto de Incurable con el uso frecuente de palabras como "límites", "orillas", "costados", "franjas", "lindes" y "valladares", "ladeado" y "alrededor de". Todas forman parte de un espacio textual cuyo propósito es ser rebasado y opacado por una realidad más extensiva y un lenguaje menos re-presentacional. Es en este contexto que entendemos muchas imágenes autorreferenciales:

La persona es el destello que se genera en el
envés de las
tinieblas . . . margen que sobresale de los
instrumentos que el
mundo-laboratorio deja tirados después del
experimento. (59)

Lo que yo deseaba era ser conducido, llevado,
ínfimamente transportado
a un lado, a una orilla
donde saliera de mi algo diferente
. . . un cuerpo otro, mío. . . . (81)

Adentro, afuera: meras nociones.
Adentro, afuera: simultáneos, anulándose,
haciendo perder todo
sentido
a lo que acostumbramos hundir en la cabeza, a lo
que acostumbramos sacar --líricos-- de la hermosa
mañana. (201)

"Te desvanecerás, te romperás como un límite"
(252).

El deseo aquí es de transgredir los límites

establecidos por un logos que refleja valores y jerarquías temáticas de la tradición occidental.²⁹ El dilema de este deseo estriba en la tentativa de la voz poética de rebasar los límites de las palabras sin recurrir a algo que prescindiera de las mismas palabras: "Un centelleo verbal, un simulacro añadido al mundo. Me detengo / en los límites y sé / que los límites son un disfraz, otro, del simulacro" (90); "El hombre tiene sangre y / palabras, tal es su dotación: su límite" (140).

Esta paradoja conceptual es típica de la sensibilidad postmoderna. Russell considera que el anuncio en un texto sobre su propia calidad de incompleto:

es una estrategia básica de la literatura y del arte postmodernos. Porque no importa hasta qué grado el arte tautológico parezca en su unidimensionalidad al tratar de convertir su lenguaje en su sujeto, ese lenguaje invariablemente tiene que indicar sus límites (el silencio) o su entretejido con otras formas del discurso social. ("The Context of the Concept" 190)

El propósito de la marginalidad es expresado además en otra intervención autorreferencial, al final de Incurable:

Todo lo que no es, y para describirlo, acude aquí, en forma Esto es que no es. Lo que describiríase, lo que sin falta ni desperfecto debería decirse, es la raya --raya plural de abandonos, siempre evadirse de decirlo diciéndolo, exclamación que saca sangre a litros a fábulas. Lo que ha de decirse, lo que ha de decirse, digo, escribo, es finalmente, y ya, una cifrada confesión. (384)

La marginalidad, que tan asiduamente se ha establecido en su oposición al concepto del centro, termina

paradójicamente centrándose como otro de los enfoques principales de la obra. Aún con todos los hilos temáticos entretejidos, no están atados. Aún con tantos comentarios autorreferenciales 'explicando' los conceptos teóricos en juego, la infraestructura sigue descentrada, marginal y abierta.

A modo de conclusión, diremos que Incurable no es sólo una obra postmoderna, sino una obra postmoderna por excelencia. Aunque esta obra tan voluminosa termina de una manera tan indeterminada y fragmentada, de ninguna manera significa que haya sido escrita (o leída) en vano, a pesar de las mismas dudas expresadas en el texto. Como Max Horkheimer hace ver: "El hecho de que todo pensamiento siempre permanecerá fragmentario no obsta para exigir que se desarrolle lo más posible" (135). En efecto, Huerta ha desarrollado varias ideas a su inconclusión esperada en este virtual muestrario de teorías postmodernas que oponen a la tradición logocéntrica una perspectiva autocrítica, una alternativa al simulacro de la representación verbal y la generación de nuevas perspectivas que abren posibilidades poéticas en lugar de cerrarlas. Si Incurable es una obra abierta que no pretende completar un tejido representacional es porque reconoce que se privilegia el proceso de tejer sobre la ilusión de un tejido acabado.

NOTAS

¹ Todas las referencias a esta obra de David Huerta provienen de Incurable (México: Era, 1987). Debido a la considerable extensión horizontal de los versos de esta obra y a nuestro interés por la claridad, ha sido necesario modificar la reproducción de la disposición física de varios pasajes citados. Esperamos haber respetado la integridad poética del texto original.

² Este estudio apenas toca unos cuantos temas y recursos estilísticos postmodernos de un gran número de posibilidades en Incurable. El libro es un campo muy fértil para explorar en más detalle los intertextos de Barthes, Derrida, Heidegger, Lacan y Nietzsche. Además de los términos considerados aquí en relación a Derrida, hay otros que provienen de él --"la différence", "la borradura", "los trazos", "el residuo", "el lenguaje", "el simulacro", y "la desconstrucción"-- que una vez investigadas, ofrecen adicionales perspectivas para esta compleja poesía de Huerta. La presencia de Lacan en esta poesía es notable en temas como la esquizofrenia, el sujeto plurivocal y variable, la otredad y el lado onírico del lenguaje. Así mismo, falta investigar "los intersticios" y "los pliegues", "la polisemia" y "los signos" comúnmente asociados con

Barthes. Habría que tomar en cuenta también otros aspectos postmodernos que dirigen la atención del lector hacia la materialidad y la desmistificación del texto: se incluyen las aporías, la autoparodia, la intertextualidad, el papel del lector, la autorreferencialidad, las palinodias, las contradicciones y el polilingüismo. Además se destacan un número considerable de temas epistemológicos y ontológicos que pueden ser explorados como son la totalidad, los orígenes, lo innombrable, la indeterminación, la virtualidad de las cosas fenoménicas y del lenguaje.

³ Huerta ha editado y escrito una variedad de libros que incluyen antologías: Cuentos románticos (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972); Breve antología de José Lezama Lima (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977); El relato romántico México: Secretaría de Educación Pública, 1983); un libro de ensayos: Las intimidades colectivas (México: Secretaría de Educación Pública, 1982); un libro de arte (con Vicente Rojo) Lluvias de noviembre (México: Multiarte, 1984); y una biografía: La utopía de Miguel Castro Leñero (México: Galería López Quiroga, 1993).

⁴ Los poemas de Huerta han aparecido en las siguientes antologías: Sandro Cohen, Palabra Nueva: Dos décadas de poesía en México (1981); Julio Ortega, Antología de la poesía hispanoamericana actual (1987); Manuel Ulacia, et. al., La sirena en el espejo. Antología de Poesía 1972-1989 (1990). Los libros de poesía de Huerta hasta la fecha

incluyen El jardín de la luz (1972), Cuaderno de noviembre (1976) Huellas del civilizado (1977), Versión (1978), El espejo del cuerpo (1980), Lluvias de noviembre (1984), Incurable (1987), Historia (1990), Los objetos están más cerca de lo que aparentan (1990).

⁵ Eduardo Milán, en Una cierta mirada, señala que faltan estudios serios sobre la poesía como la de Huerta:

Lo que sí parece obvio es la necesidad de una crítica que vaya en apoyo de la poesía. Esto no significa necesariamente el planteo de la crítica como el arte del elogio [ni] . . . el planteo de la crítica como el arte del abaratamiento del objeto. . . . Significa el planteo del debate, un abrir la discusión, un no cerrar los ojos frente a productos estéticos que desbordan la norma y frente a los cuales los críticos prefieren enmudecer. Un objeto ejemplar de lo que digo es el reciente Incurable de David Huerta, una obra sintomática del mal del pasmo que ha tomado a la crítica de poesía mexicana. (154)

⁶ Entre los críticos que han notado el cambio estilístico en la poesía de Huerta se incluyen Maureen Ahern, "La poesía de David Huerta . . ." (250); Sandro Cohen, "Poesía nueva en México" (228); Aurelio Asiain, "Incurable" (51); Rafael Vargas, "Nuevas voces de la poesía mexicana: seis casos" (1199); Evodio Escalante, "De la vanguardia militante . . ." (32).

⁷ Dauster en "Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930 y 1940" concurre con los otros críticos sobre la caracterización de El jardín, pero es el único en señalar "un desarrollo hacia poemas más largos de estructura más compleja e idioma menos tradicionalmente literario" (1173-1174). No obstante, Dauster insiste en la integridad formal

de todos los poemas.

⁸ El interés de González Martínez en la perspectiva fenomenológica es especialmente obvio en obras como Silenter (1909) y Los senderos ocultos (1911).

⁹ Ver los artículos de Ahern (250), de Asiain (51) y de Cohen ("Poesía nueva" 227).

¹⁰ Aurelio Asiain también observa la importancia de la autorreflexividad en la poesía de Huerta (51).

¹¹ El 'poeticismo', según Escalante, es un movimiento poético compuesto de Lizalde, Enrique González Rojo (hijo), Marco Antonio Montes de Oca, Rosa María Phillips y Arturo González Cosío, entre otros (28). Entre los rasgos principales del poeticismo figuran una hiperracionalidad, en la cual "el rigor y la vigilancia de la razón pretenden gobernar cada paso de la sintáxis, . . . un método de análisis, suscitación y producción de imágenes inéditas" (Escalante 29).

¹² Ver Sandro Cohen, Palabra nueva (1981) que incluye a Huerta dentro de una tradición barroca en América Hispana a lo largo de cuatro siglos, sin aludir a influencias más específicas (20-21); Rafael Vargas, "El espejo sin la sombra", quien opina que Huerta "se balancea entre Lezama Lima y Wittgenstein. Quiere extraer de las palabras, al mismo tiempo, su más acabado lujo y su más preciso sentido" (9); Ulacia, et. al., La sirena en el espejo (1990) coinciden con Vargas sobre la presencia de Lezama Lima en la poesía de Huerta, pero también perciben los rastros de Saint

John Perse y de los barrocos (xv); Aurelio Asiain, "Incurable de David Huerta", opina que "Huerta parece . . . un fabuloso devorador de teorías --a la manera de ese gran maestro suyo, José Lezama Lima" (52). Es interesante notar que Cohen posteriormente en "Poesía nueva en México" (1987) menciona a varios poetas norteamericanos cuyas obras y traducciones estaban "de moda" en México, incluyendo a postmodernistas como Mark Strand, Gary Snyder, John Barryman y John Ashbery. Sin embargo, no persigue la posible influencia de éstos en la poesía de la generación en la cual se incluye a Huerta (200).

¹³ Cohen ofrece en "Poesía mexicana, 1975-1990" una distinción entre el poema en prosa y la prosa poética en los siguientes términos:

el poema en prosa sigue de cerca todos los elementos retóricos de la poesía en verso, excepto que no se organiza verticalmente, es decir, según una estructura versística tradicional; emplea --de modo concentrado-- la metáfora, el símil, el oxímoron, la sinestesia, la hipérbole, la metonimia, etcétera, como suele hacerlo la poesía y no la prosa. La prosa poética, por otra parte, suele seguir todos los cánones de la prosa -- discurso expositivo, organizado 'lógicamente' -- sólo que lo hace con un especial esmero en los aspectos eufónicos que son más propios de la poesía. (24n)

¹⁴ Jerome Mazzaro comenta que los postmodernistas consideran que para ser un gran poeta es necesario escribir un poema largo, aunque la forma de estos poemas ha sido notablemente variable. Entre los postmodernistas norteamericanos que han publicado poemas largos, Mazzaro incluye a W.H. Auden, Theodore Roethke, David Ignatow y John

Barryman (ix).

Por otro lado, considerando que el lector tiene que ser recompensado de alguna forma por su atención y paciencia ante una obra poética tan larga, de lectura tan exigente y que no ofrece ninguna información que no sea accesible más fácilmente en otra parte, Charles Altieri considera que la mejor recompensa es una:

exposición de la capacidad de un determinado conjunto de operaciones lingüísticas de dar un acceso emocional e intelectual a alguna dimensión de la experiencia que parece tonta o banal cuando se le trata en prosa. (210)

¹⁵ Se apreció una resistencia similar a la necesidad de un cierre conclusivo en la literatura española durante la década de los sesenta. Eugenio Trías, poeta español, habla en nombre de varios poetas (postmodernos) de su país cuando observa que aborrecen "la claridad y la geometría. Hoy sentimos un gusto malsano por la confusión y el desorden. Hasta la lucidez consiste en librarse de ella a tiempo" (citado en Castellet 35). Así mismo, Conte explica el aparente caos poético en un contexto filosófico: "ya sin la posibilidad de suponer que un gran orden sea discernible o deseable en el mundo, el poeta pone en juego un orden personal que, si no es cósmico, no es de necesidad menos real" (3).

¹⁶ Consideramos que la poesía del cubano José Lezama Lima, tanto como la de Huerta, es más bien neo-barroca por las razones que postula Severo Sarduy en "El barroco y el neobarroco":

[E]l barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado . . . pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue. La ratio de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se la puede mirar; ninguna imagen puede agotar esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, indicarla como potencia -- lo cual no quiere decir aun soportarla en tanto que residuo. Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios --el verbo en potencia infinita-- jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto --real o verbal-- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apaciblemente' cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (183)

Por todo lo que hemos estado observando acerca de Incurable --lo heterogéneo del léxico y de la temática, el afán de expresar lo innombrable, el patente reconocimiento de la capacidad re-creativa del logos y la contundente inconclusividad, para nombrar sólo algunos elementos-- estamos persuadidos de una estrecha coincidencia de la obra de Huerta con estas características neobarrocas que describe Sarduy.

¹⁷ Daniel Bell en 1976 previó una tendencia postmoderna que iba a repercutir en muchos escritores posteriores, incluyendo a David Huerta: "los varios tipos del postmodernismo (en el afán sicodélico de ampliar la conciencia sin límites) son simplemente la descomposición del 'yo' en un esfuerzo de borrar el ego individual" (29).

¹⁸ Es notable el parecido del deseo de postergación en estas instancias de Incurable con un pasaje de Michel Foucault:

Muchas personas, me imagino, albergan un deseo similar de encontrarse, apenas desde afuera, al otro lado del discurso, sin tener que quedarse afuera de él, ponderando sus rasgos particulares, temibles y aún diabólicos (Appendix: "The Discourse on Language. (215)

¹⁹ En el capítulo "La columna" de Dissemination, Derrida define el texto como:

una torre de Babel en la cual múltiples lenguas y formas de escribir se rozan o se entremezclan, constantemente transformadas y engendradas por su más irreconciliable otredad entre la una y la otra, una otredad que también está enfáticamente afirmada, porque la pluralidad aquí es insondable y no se representa como negatividad, sin ninguna nostalgia por la unidad perdida. (341)

²⁰ Reconocemos de nuevo cómo el efecto total de estos comentarios en Incurable tienen un notable parecido con un comentario en The Archeology of Knowledge de Foucault:

¿Cómo? ¿Se imagina que me habría molestado tanto y que derivaría tanto placer escribiendo, piensa que me empeñaría tan persistentemente en mi tarea, si no estuviera preparando . . . una laberinto en el cual me puedo aventurar, en el cual puedo desplazar mi discurso, abriendo pasajes subterráneos, forzándolo a alejarse mucho de sí mismo, buscando proyecciones que reducen y deforman su itinerario, en las cuales puedo

perderme y aparecer al fin a unos ojos con los cuales nunca tendré que encontrarme de nuevo? Sin duda, no soy el único que escribe para no tener una cara. No preguntes quién soy y no pidas que permanezca siempre el mismo (17)

²¹ De acuerdo a Escalante el 'discursivismo' es "una liberación métrica . . . , una ampliación heterogénea del vocabulario", el distanciamiento de "la previsibilidad de los ritmos", la búsqueda de "la respiración versicular, el aliento dilatado del verso que se prolonga a lo largo de la página, y que se acerca peligrosamente a la prosa" ("De la vanguardia militante . . . " 32).

²² La desaparición del autor en el texto no es novedosa; Barthes señala a Stephane Mallarmé como el primero "en sustituir el lenguaje mismo por la persona que hasta entonces se suponía que era el dueño . . . , de ahí que el texto está hecho y leído de tal manera que en todos los niveles el autor está ausente" ("The Death of the Author" 143, 145). En gran parte de la poesía moderna y postmoderna del siglo XX la ausencia autorial es prácticamente una convención.

Así mismo, abunda evidencia en los libros de Huerta para sugerir un agudo interés en la fenomenología, sobre todo en aquélla cuyo interés principal son cuestiones ontológicas (como la de Heidegger). La fenomenología hoy en día se usa para referirse a la filosofía o método de Edmundo Husserl o de sus seguidores. La fenomenología contemporánea se caracteriza por su capacidad de revelar esencias y no por su rechazo de entenderse con la realidad (Lauer 3-4).

²³ Umberto Eco dice de las obras abiertas: "hasta donde estén en movimiento, son caracterizadas por la invitación a hacer la obra. (The Open Work 21).

²⁴ Altieri elogia los términos de Hassan con otra perspectiva: "Nunca estamos sin valores ni criterios --por lo tanto, la inmanencia-- y nunca estamos seguros de su pertinencia --por lo tanto, nuestro sentido de indeterminación" (29).

²⁵ En Sein und Zeit (1927), traducido al inglés como Being and Time (1962), Heidegger pretende aclarar lo que significa ser humano, o cómo significa "ser". Esta preocupación conduce a una pregunta más fundamental: ¿Qué es el significado de Ser (Dasein). En la búsqueda fenomenológica de estas respuestas Heidegger pretende prescindir de las apariencias más obvias --o bien de la metodología de las ciencias naturales o de la tradición metafísica-- que interpretan Dasein por medio de categorías adecuadas para otras entidades del universo, pero no para los seres humanos (Krell 18-19).

²⁶ Barthes ha notado que "la Historia le pone en las manos [del escritor] un instrumento decorativo y comprometedor, una escritura heredada de una Historia previa y diferente, por la cual no es responsable y que, sin embargo, es el único que puede usar" (Critical Essays 86).

²⁷ Según Matei Calinescu, Derrida y sus numerosos imitadores o epígonos se han suscrito a un "monismo de ausencia":

Este monismo negativo aparece como . . . un monismo de negación y de un agnosticismo radical: desconstruir es descentrar, desplazar, desubicar, diseminar, dispersar, desrealizar, fracturar, fragmentar y rehusarse consistentemente a pensar en términos de 'orígenes', 'originalidad', 'verdad', 'autoridad', 'autenticidad', 'legitimación', 'jerarquía'. . . . ("From the One to the Many" 163).

²⁸ El término 'ex-céntrico' es un neologismo usado por Linda Hutcheon que quiere decir 'fuera del centro' y 'excéntrico' al mismo tiempo. Según ella, el postmodernismo cuestiona "todo sistema cerrado, jerarquizado, totalizante, centralizado: cuestiona, pero no destruye" (41). Lo 'ex-céntrico' reconoce la necesidad humana de establecer orden del caos, pero al mismo tiempo hay que tomar en cuenta que el orden o el centro que se crea son invenciones humanas y no corresponden al mundo natural (41).

²⁹ Derrida considera que si la realidad humana puede leerse como un texto sin límites, lo mismo puede aplicarse al 'yo'. Por lo tanto:

el rebasamiento de la textualidad nos obliga a extender el concepto acreditado y las ideas dominantes sobre un texto a todo lo que tradicionalmente se oponía a la escritura (el lenguaje hablado, la vida, el mundo, la historia, etc., [y] todos los campos de referencia --al cuerpo o a la mente, el consciente o el inconsciente, la política, las economías, etc. ("Living on: Border Lines" 428).

Yo no creo que haya que reinventar nada.
Redescubrir es más exacto.
Falta poner todo en su lugar.
Basta.
Que nadie diga qué debemos hacer.
En todo caso, pensar mucho
para borrar los errores.

--Rafael Vargas, Conversaciones

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de
matières diversement formées, de dates et de vitesses
très différentes.

--Gilles Deleuze y Félix Guattari, Rhizome

Profound aversion to reposing once and for all in any
one total view of the world. Fascination of opposing
point of view: refusal to be deprived of the stimulus
of the enigmatic.

--Friedrich Nietzsche, The Will to Power

La imaginación libre de toda imagen del mundo --no es
otra cosa una mitología-- se vuelve sobre sí misma y
funda su morada a la intemperie: un ahora y un aquí
sin nadie.

--Octavio Paz, "Los signos en rotación"

CAPITULO 5

JOUISSANCE, INDETERMINACIÓN Y CRECIMIENTO RIZOMÁTICO EN LA POESIA DE CORAL BRACHO

Tomando en cuenta los múltiples parámetros formales, temáticos y conceptuales del postmodernismo delineados en el primer capítulo de este estudio, resulta por demás obvio que las diversas expresiones poéticas también varían considerablemente entre sí. La heterogeneidad de los intertextos, literarios o no; las perspectivas conceptuales (como son la indeterminación, la inmanencia del lenguaje, la desconstrucción del logos, la autorreferencialidad, la desaparición o multiplicación del 'yo' poético; la desintegración de la linealidad narrativa en favor de estructuras paratácticas o neobarrocas; todos estos rasgos conducen inevitablemente a una gran diversidad de expresiones poéticas dentro de la sensibilidad postmoderna.

El contexto del postmodernismo y aquél de la literatura hispanoamericana bosquejados en los primeros dos capítulos de este estudio tienen que ser complementados por todavía otro contexto histórico y teórico para poder considerar adecuadamente la poesía de una joven escritora Coral Bracho (Ciudad de México, 1951). El feminismo representa otra rama importante del postmodernismo y resulta otro elemento insoslayable en la consideración de la obra de Bracho.¹ Varios de sus poemas demuestran una clara coincidencia con las preocupaciones claves del postmodernismo como movimiento

histórico, cultural, literario y crítico en Occidente. Conviene primero considerar dichas preocupaciones dentro de un marco teórico y ofrecer un breve panorama de la poesía femenina y de la feminista en México para contextualizar la obra de Bracho. Posteriormente se considerará cómo el uso de la indeterminación re-presentacional en la poesía de Bracho se presta para la sugerencia de paralelos 'temáticos' con algunas ideas claves del feminismo francés de Helène Cixous y de Luce Irigaray. Concluiremos con la consideración del estilo rizomático (el crecimiento espontáneo en direcciones imprevisibles) en la poesía de Bracho, poniendo en práctica una teoría de un texto célebre de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Los conocedores de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) serán los primeros en señalar que el feminismo, como tantos otros elementos del postmodernismo, realmente no representa nada nuevo en la literatura. Aunque ha habido señales esporádicas de protesta feminista a través de los siglos, no representan movimientos significantes ni duraderos. Pero en la década de los 1950 y más notablemente en la década de los 1960 hubo un renovado interés por parte de varias poetas en cuestionar imágenes falsas y convencionales de las mujeres, establecidas y continuamente reforzadas en una literatura predominantemente masculina.

Entre las primeras en combatir estas imágenes se encuentra Rosario Castellanos (1925-1974) quien en su tesis doctoral, en poemarios como Apuntes para una declaración de

fe (1948) y Presentación al templo (1951), así como en obras narrativas y piezas de teatro se empeñó en desmitificar el papel estereotípico de la mujer como objeto de placer a la disposición del hombre (Rojas 89). Otra poeta que ha suscitado interés crítico durante esta época es Isabel Fraire (México, 1934), que no se puede considerar como feminista, pero sí exhibe en Sólo esta luz (1969) y en Poemas en el regazo de la muerte (1974), tendencias postmodernas como un juego intertextual con diversas poetas mexicanas y norteamericanas, incursiones autorreferenciales y una confusión lacaniana en la ambigua identidad del 'yo' y del 'tú' (del Pozo 145, 149).

En la década de los setenta México experimentó los inicios de la liberación de la mujer que empezaba a manifestarse en varias formas en la poesía femenina y en la feminista.² Víctor Monjarás Ruiz señala que a raíz de los disturbios políticos de 1968 en lugares tan diversos como París, Chicago y Tlatelolco, se fomentó entre los artistas mexicanos una nueva conciencia crítica, así como un mayor conocimiento de los fenómenos culturales provenientes de Europa y de los Estados Unidos (80). Fue inevitable que el movimiento feminista francés llegara a impactar los medios artísticos de México durante la década de 1970.

En 1980, Gabriel Zaíd publicó la célebre antología Asamblea de poetas jóvenes de México que reunió poemas de 164 poetas nacidos entre 1950 y 1962. Las mujeres representaban una quinta parte de los poetas incluidos, lo

que representó un aumento proporcional considerable en comparación con antologías de la generación anterior. Señala, así mismo, que la nueva generación de poetas femeninas ya contaba con estudios universitarios, y que en su mayoría se caracterizaba por "una temática más centrada en el yo sensible o corporal que en el yo histórico o reflexivo" ("Noticias de la selva" 139-140). También en esta década, las poetas empezaron a asumir un papel cada vez más comprometido en la difusión de lo que ellas percibían como el statu marginado de las mujeres en la sociedad mexicana contemporánea. La diversidad de la poesía escrita por mujeres incluye la gama de preocupaciones temáticas, críticas y formales, así como una multiplicidad de tendencias artísticas como la neorromántica, la moderna tardía, la 'kitsch', y la postmoderna. La heterogénea asamblea de voces femeninas imposibilita cualquier raciocinio para una clasificación monolítica de poetas femeninas en los últimos veinte años.³

Al describir la poesía escrita por mujeres mexicanas nacidas en la década de los cincuenta, Vicente Quirarte indica que ellas son en general "dueñas de su cuerpo, [y] logran escribir una poesía convincente en la medida en que no establecen una declaración de principios estrechamente maniquea" (31). Quirarte basa en parte esta opinión en una obra colaborativa, ¿Será esto el mar? (1984) de cuatro poetas, Leticia Hulsz (s.f.), Marcela Fuentes (s.f.), Silvia Tomasa Rivera (Tabasco, 1951) e Isabel Quiñones (1949).

También destaca a Carmen Boullosa (Ciudad de México, 1954) por su interés en la infancia, el deseo y la muerte en su poemario El hilo olvida (1978).

A pesar de la difusión de dos estudios importantes sobre la poesía femenina en México --Poetisas mexicanas. Siglo XX (1976) de Héctor Valdés y 125 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX de Enrique Jaramillo Levi-- según Oscar Wong todavía existía un vacío en la crítica literaria respecto al concepto de la poesía femenina (205).⁴ Wong contribuye unas importantes observaciones sobre las tendencias literarias feministas en "La mujer en la poesía mexicana", de las cuales sólo escogeremos algunas para dar una perspectiva general de la época en que Coral Bracho escribía El ser que va a morir. Conforme a Wong, la preocupación axial en la poesía de Elena Milán (Ciudad de México, 1937) consiste en una "lucha contra la cultura varonil tradicional; deseos, inhibiciones destruidas", todo expresado con iracundia y con sarcasmo (208).⁵ Por su parte, Kira Galván (Ciudad de México, 1956) percibe la poesía como "objeto y sujeto de la historia y por lo tanto tiene la función de reflejar críticamente, la realidad social imperante" (208). Su propósito, entonces, reside en "entregar las contradicciones que la dinámica del mundo impone" en los temas más pertinentes como el amor, el sexo y los acontecimientos cotidianos (Wong 208-209).

En cuanto a Maricruz Patiño (Ciudad de México, 1959), Wong señala que su poesía se destaca por ser crónica de sus

tiempos, una suerte de reportaje de la vida diaria sin aventurar protestas ni ironías por la problemática femenina (211).⁶ Hay otras poetisas cuyos poemas sólo aparecieron en revistas y periódicos, pero cuya obra Wong considera significativa. Por ejemplo, Vera Larrosa (México, 1957) en una vena similar a la de Milán, muestra interés en el "precario universo femenino" y en el dolor experimentado por la mujer como víctima y como responsable de las normas sociales en detrimento de su propia dignidad personal (213-214). Por otro lado, la poesía de Hilda Bautista (Ciudad de México, 1956), según Wong, tiene un tono y un contenido neoclásicos, sin que estos rasgos escondan cierto espíritu de inconformidad con el statu quo femenino en México (206). A diferencia de las otras poetisas tratadas por Wong, Bautista no encuentra verdades en las relaciones sexuales, sino en el "elemento racional [que] es el núcleo axiomático de su temática" (Wong 216). El crítico concluye que sí existe una poesía 'femenina' (incluyendo la de Bracho) y que ésta consiste en "un tono de reproche, de crítica respuesta a un esquema cultural propuesto desde siempre por el hombre" (Wong 216). Así mismo Wong considera que la visión femenina de lo universal en la poesía responde al hecho de que toda expresión haya surgido de un contexto social e histórico (217).

Quizás una de las tendencias postmodernas de la poesía mexicana de mayor interés es aquella que se evidencia en las voces de Silvia Tomasa Rivera (Veracruz, 1951), de Verónica

Volkow (Ciudad de México, 1955) y el objeto del presente estudio, Coral Bracho. Las tres articulan el deseo como un medio de liberación en una sociedad predominantemente 'falocéntrica' y en una tradición literaria que tradicionalmente ha descorazonado la expresión abierta de la libido femenina.⁷ Aunque hay una gran diversidad temática y estilística entre las tres poetisas, cada una expresa una variante de las preocupaciones claves de la teoría crítica feminista de las últimas décadas.⁸

Coral Bracho nació en 1951 en la Ciudad de México, hizo estudios en México, Inglaterra y Francia, y cursó la carrera de lengua y literatura hispánicas. Como vimos en los casos de Pedro Salvador Ale y de David Huerta, su vida también gira alrededor de varias facetas del mundo de las letras. Sus poemas han sido publicados en diversas revistas y periódicos capitalinos como la Revista de la Universidad de México, La Letra y la Imagen, Vuelta y ¡Siempre!. Forma parte del consejo de redacción de la revista La Mesa Llena, y ha colaborado en otras publicaciones como la Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Punto de Partida, Versus, Comunidad, La Cultura en México y Anábasis. Así mismo elaboró el Diccionario fundamental de México (1982) sobre el español hablado en México.

Aparte de dichos poemas sueltos, Bracho ha publicado dos colecciones de poesía hasta la fecha: una plaguette de escasas treinta páginas titulada Peces de piel fugaz en 1977 y el poemario El ser que va a morir en 1981. En 1988 salió

una reimpresión de sus primeras dos obras titulada Bajo el destello líquido. Poesía 1977-1981 y en 1992 Bracho colaboró con la pintora Irma Palacios para producir un libro de poemas y tintas titulado Tierra de entraña ardiente. Bracho también publicó un libro de poesía infantil titulado Jardín del mar (1993), y actualmente tiene en prensa Huellas de luz, una recopilación de sus primeros tres libros de poesía. Además, unos poemas suyos han sido traducidos al inglés y otros han sido incluidos en varias antologías prestigiosas dentro y fuera de México.⁹ Cabe señalar que como traductora Bracho participó en la traducción al español de Rhizome de Gilles Deleuze y Félix Guattari, acontecimiento que había de repercutir en su propia poesía. Entre los reconocimientos de mayor importancia que Bracho ha recibido figuran una beca del INBA-FONAPAS en 1978 y el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1981 por su poemario El ser que va a morir.

ACIERTOS Y DESCONCIERTO DE UNA POESIA DESREPRESENTACIONAL

Antes de considerar el aspecto feminista de Coral Bracho, es preciso considerar unos elementos de su estilo que repercuten directamente en su (des)representación erótica. Tal vez la palabra que mejor caracteriza la poesía de Coral Bracho para el público lector acostumbrado a una poesía representacional, es "desconcertante". El primer desconcierto que experimenta el lector, como se observa en la obra de Ale o de Huerta, ocurre cuando no se resiste la

tentación de visualizar las enigmáticas imágenes que están tan laboriosamente forjadas en palabras. Los poemas de Bracho provocan que el lector visualice estas imágenes repletas de sustantivos, de adjetivos y de preposiciones, pero con sólo un verbo ocasional. Son poemas esencialmente descriptivos de ambientes, de estados de ser sin un aparente interés en acciones, en modificaciones o en conclusiones. No hay una sensación de movimiento hacia algún descubrimiento vivencial, ni hacia algún propósito epistemológico u ontológico, ni hacia un fin determinado. Apenas se discierne un sujeto hablante --un "yo" concreto, reflexivo y comunicativo-- en uno que otro poema, y cuando hay ocasionales verbos en primera persona singular, se transmite la impresión de que la participación del "yo" es de mínima importancia en términos de énfasis o de trascendencia personal. Esto es precisamente lo que inspira el segundo desconcierto en la lectura de la poesía de Bracho: no se entiende bien a quién corresponde el sujeto hablante, ni a quién se dirige, a pesar de (o a causa de) las continuas referencias a un "tú" que siempre permanece indeterminado e indeterminable. Tampoco se conocen las circunstancias en las cuales se inicia y se genera el texto poético. En apoyo de esta indeterminación de Bracho, otra poeta contemporánea, Myriam Moscona observa que "los poemas no necesitan comprenderse, cumplen su función en cuanto que el deleite cae solo" (16).

El tercer desconcierto que el lector enfrenta en El ser

que va a morir puede provocarse cuando el lector insiste en tratar de establecer una hilación ya hecha y predeterminada de un tema coherente dentro de cada poema, o bien intratextualmente a lo largo del poemario. Alfonso D'Aquino nota que en Peces de piel fugaz sí se tocan temas como el recuerdo, el amor, la muerte y el tiempo, pero que "se aleja de ellos, para llevarnos a ese 'abismo de tonos, de nitidez, de formas'" donde se siente inmediatamente "la oscilación, y con ella el ensimismamiento de los versos, aumentan" (39). Bracho no permite tal pasividad de parte del lector; dados los pasajes indeterminados y las pistas abiertas, se le exige al lector ejercer la imaginación tanto como la ejerce la poeta para poder forjar temas o imágenes plausibles. Nos hemos percatado que en la poesía de Pedro Salvador Ale varios temas viables llegan a la superficie cuando el lector recoge pasajes intermitentes a lo largo de Navegaciones por medio de una lectura intratextual. Así mismo, el denso tejido poético de Incurable de David Huerta se presta para una lectura intratextual que rinde una plétora de temas relacionados directa o indirectamente al uso y al abuso del logos en la re-presentación textual. Además, los frecuentes comentarios metapoéticos de Huerta sirven de guía temático y conceptual, ayudando a aclarar el denso y voluminoso tejido lingüístico de Incurable. Bracho no le concede mucho al lector en su estilo antirretórico, pero que no se entienda esto como un reproche a la poeta de El ser que va a morir. Su ambigüedad es adrede y conforma la piedra angular (por

decirlo así) de una tentativa poética virtual, una apertura hermética que no invita al lector a compartir un significado universalmente comprendido, sino a participar en los significados posibles de un juego de perpetua indeterminación. Es importante advertir aquí que una poesía que no representa sino que participa en el proceso del pensamiento no es novedad. Se ha señalado, por ejemplo, que la poesía postmoderna "es parte del deseo del movimiento romántico de abandonar las formas del asociacionismo y del empiricismo por una fe en la innata creatividad del poema" (Davidson 312).

Esta última característica de la indeterminación nos remite a un cuarto desconcierto del lector al enfrentarse con El ser que va a morir: es poesía que no se deja resumir fácilmente. Al tomarse en cuenta nuestras primeras tres generalizaciones, demás está observar que sería un ejercicio futil y contraproducente procurar resumir lo irresumible. Para Bracho, como para varios otros postmodernistas -- incluyendo a Ale y a Huerta-- el texto cuyo contenido pretende ser final, conclusivo y nítidamente empaquetado y entregado al lector correspondería a un logocentrismo que ya no tiene vigencia en una cultura postmoderna que cuestiona la validez de las visiones totalizantes y las veneradas certezas metafísicas de antaño. Por estas consideraciones resultará más aleccionador enfocarnos en el proceso poético efectuado en El ser que va a morir con el fin de apreciar la sensibilidad postmoderna vigente en esta obra.

RESUMEN DE UNA POESÍA RESISTENTE A RESÚMENES

A diferencia de los poemas de Huerta y de Ale, algunos poemas de Coral Bracho se prestan para un trato individual, debido a la falta de contingencia de contenido entre uno y otro. Para aquéllas características que se encuentran en varios poemas, resulta conveniente extraer los pasajes pertinentes y estudiarlos conjuntamente. A pesar de nuestra aversión a una explicación de lo inexplicable de una poesía que no sólo se limita a ofuscar la re-presentación órfica del mundo fenoménico sino que también la imposibilita, encontramos necesario ilustrar las dificultades inherentes en una exégesis tradicional --es decir, la exposición de la línea narrativa, la interrelación entre forma y contenido, un 'mensaje' conclusivo-- sobre un poema en la primera etapa (Peces de piel fugaz) de Bracho. Con este fin escogemos un poema relativamente breve titulado "De sus ojos ornados de arenas vítreas":

Desde la exhalación de estos peces de mármol
 desde la suavidad sedosa
 de sus cantos,
 de sus ojos ornados
 de arenas vítreas,
 la quietud de los templos y los jardines

(en sus sombras de acanto, en las piedras
 que tocan y reblandecen)

Han abierto sus lechos,
 han fundado sus cauces
 bajo las hojas tibias de los almendros.

Dicen del tacto
 de sus destellos,
 de los juegos tranquilos que deslizan al borde,
 a la orilla lenta de los ocasos
 De sus labios de hielo.

Ojos de piedras finas.

De la espuma que arrojan, del aroma que vierten

(En los atrios: las velas, los amarantos)
sobre el ara levisima de las siembras.

(Desde el templo:
el perfume de las espigas,
las escamas,
los ciervos. Dicen de sus reflejos).

En las noches,
el mármol frágil de su silencio,
elpreciado tatuaje, los trazos limpios

(han ahogado la luz
a la orilla; en la arena)

sobre la imagen tersa,
sobre la ofrenda inmóvil
de las praderas. (11-12)

La legitimidad del perspectivismo dentro de la sensibilidad postmoderna en la interpretación de textos literarios permite varias conclusiones plausibles sobre los propósitos, los medios y los resultados en un poema como éste. Pero resulta mucho más problemático resumir algún tema, alguna línea narrativa, un fluir de conciencia, o algún nexo congruente entre las imágenes en serie que integran sus poemas. Empezando con lo 'menos problemático' cabe señalar que el interés del poema parece estribar, como en toda poesía, en la primacía del lenguaje, pero se trata de un lenguaje esencialmente hermético.¹⁰ Su 'autosuficiencia' es lograda por medio de varios recursos literarios, todos los cuales remiten al lector al poema como un ente en sí por encima de cualquier propósito órfico.¹¹

Según Gerald Bruns, el juego entre las ideas

antitéticas de lo hermético y lo órfico se presta para interesantes resultados, como veremos en la poesía de Bracho. La idea de lo hermético busca transformar el lenguaje de su tradicional papel mediador del pensamiento o de los sentimientos en una forma pura, "en la cual las palabras adquieren valor como realidades en sí y no sencillamente como significantes en una estructura de significado" (Bruns 2). Por otro lado, el concepto órfico no busca su trascendencia en aislamiento sino en relación al mundo de las cosas naturales (Bruns 2-3). Se observa este juego antitético entre la re-presentación órfica y la hermética en "De sus ojos ornados de arenas vítreas", lo que da lugar a un posible resumen desde una perspectiva órfica. Entiéndase, sin embargo, que este resumen cuenta con una percepción impresionista, capaz de consolidar palabras, frases e imágenes sueltas en una unidad coherente, debido a una voluntad racional que insiste en derivar orden de un aparente caos. Esto dicho, podríamos reducir el contenido de este poema a la descripción de una imagen idílica en la cual se encuentran peces resplandecientes en un río (o una laguna) rodeado de un escenario bucólico ("almendros", "ocazos", "amarantos", "espigas", "ciervos" y "praderas"), con indicios de una civilización establecida ("templos", "jardines", "ara", "siembras", "atrios" y "velas") dentro de un ambiente de paz y tranquilidad ("quietud", "tranquilos", "silencio" e "inmóvil").

Como se puede apreciar, cualquier síntesis descriptiva,

--y no se pretende aquí que la nuestra sea la única, ni la menos banal-- de una imagen en un poema como éste, a la fuerza cuenta con la perspicacia, la experiencia, la paciencia y la imaginación de cada lector para juntar significantes en una imagen coherente. Pero una exégesis como ésta también cuenta con una sensibilidad condicionada por el utilitarismo y el positivismo, es decir, por una fe en la economía y en la utilidad de la palabra como significante con fines de una comunicación significativa (o sea, práctica). Sin embargo, al imaginar esta imagen (o cualquier otra imagen plausible) el lector tiene que ignorar o descartar como inútil cualquier elemento que no apoye el desarrollo de su exégesis deseada o, de modo contrario, justificar con razones inverosímiles la inclusión en el poema de elementos aparentemente extráneos. Dicho de otra manera, una exégesis tradicional basada en la lógica no puede más que frustrarse ante una poesía que descarta la lógica como un valor pertinente. Efectivamente, saltan a la vista en "De sus ojos ornados . . ." muchos elementos que se resisten a un nítido raciocinio para su inclusión, sea temática o estética. Por ejemplo, se observa el notable énfasis en la frecuencia y en la posición de las preposiciones que inician nada menos que veinte de los treinta y dos versos. Esta idiosincrasia estilística incluye seis versos que empiezan con la palabra "de" para vincular sustantivos en cláusulas adjetivales ("la suavidad sedosa / de sus cantos . . .", etc.) lo que en sí no

representa nada insólito ya que apoya un ritmo lírico y una asonancia al inicio de los versos. Pero el uso de la palabra "desde" en los primeros dos versos resulta problemático ya que la preposición funciona en un vacío. Aunque se entiende en cada caso la procedencia --"Desde la exhalación de estos peces . . ." y "desde la suavidad sedosa . . ."-- no se expresa directa ni elípticamente el sujeto de esta transferencia espacial. Si se desea considerar que el sujeto lógico es "la quietud de los templos y los jardines", resultaría ilógico y contradictorio: "la quietud de los templos y los jardines [que se emite] desde la exhalación de estos peces y . . . de sus cantos".

La misma indeterminación ocurre con la preposición "en": "(en sus sombras de acanto, en las piedras que tocan y resblandecen)". Se entiende que estos versos sí se vinculan semánticamente con los peces, pero su inclusión entre paréntesis y su separación de la primera y de la tercera estrofas les concede a los versos cierto aislamiento e independencia temáticos de las estrofas vecinas, como si fuera una imagen suelta, o un conjunto de versos paratácticos. Ocurre algo parecido en el poema "De la espuma que arrojan, del aroma que vierten". También parecen ser versos separados de la serie descriptiva que empieza con "Dicen del tacto . . .", no obstante la intervención de otro verso entre paréntesis, "(En los atrios: las velas, los amarantos)" cuyo sujeto también resulta inconcluso. Los

próximos versos parecen retomar los hilos establecidos en los versos anteriores:

(Desde el templo:
el perfume de las espigas,
las escamas,
los ciervos. Dicen de sus reflejos).

Pero nos percatamos de un agrupamiento de fragmentos de imágenes fugaces y dispares que se relacionan formal, si no retóricamente, con las imágenes fragmentadas de los versos anteriores. La última unidad gramatical que abarca los últimos ocho versos del poema se vuelve aún más ilógica que las anteriores. Se impone la misma fragmentación de imágenes y la intervención de dos versos entre paréntesis que se refieren ostensiblemente a los peces, (a pesar de que no se ha vuelto a mencionar éstos desde el primer verso del poema).

Se aprecian otros elementos desconcertantes en estos últimos ocho versos. Por un lado lo marmóreo ya no se refiere a la apariencia fría e impávida de los peces del primer verso del poema porque ahora se ha convertido en "el mármol frágil de su silencio . . ." (¿de qué?). Por otro lado falta un verbo que vincule los primeros tres versos de la unidad con los últimos tres (no tendría sentido considerar "han ahogado" como un eslabón viable). Además, no hay aparentes antecedentes de "el preciado tatuaje, los trazos limpios" ni de "sobre la imagen tersa" (¿de qué?). Así mismo no se puede determinar qué cosa está "sobre la ofrenda inmóvil".

Claro está que se pueden plantear muchas más preguntas acerca de los aspectos ambiguos o indeterminados de este poema que resulta menos problemático que varios poemas de El ser que va a morir.¹² Aunque se logra plasmar un ambiente determinado a base de la sugerencia del lenguaje, se notará que ese mismo ambiente está desprovisto de sentimiento humano. Oscar Wong ha sugerido que la poesía de Bracho da la impresión de un simulacro del "imaginario movimiento de la cámara cinematográfica ("La mujer en la poesía mexicana" 13), lo que explicaría la marcada esterilidad, la carencia de reacciones personales. No hay señales de un sujeto que reaccione o que comente con calificativos valorativos, sean de nostalgia, de alegría, de asombro, de amor, de aprobación, de tristeza o de desprecio. Adolfo Castañón ha observado de la obra poética de Bracho que "no inyecta emociones humanas a un entorno idóneo" y también considera que la voz no tiene nombre propio, sino "una voz distante y mercurial, húmedamente evasiva, cercana como las piedras . . ." ("Coral Bracho: Los cauces del paisaje" 40). Así mismo falta una clara línea narrativa con principio y fin. Es decir, si se invirtiera el orden de todos los versos del poema, empezando con "de las praderas", no se disminuiría apreciablemente el efecto global del ordenamiento original, hecho que acusa la naturaleza aleatoria de los versos constituyentes. Por todo lo anterior, sigue (il)lógicamente que tampoco existe en "Peces de piel fugaz" una conclusión que reúna los fragmentos en

algún momento de iluminación o de trascendencia personal.

Hay otros rasgos de la indeterminación que merecen mencionarse en un poema típico de El ser que va a morir como "La semilla es el cuerpo del placer" (16-19).¹³ Se encuentra, por ejemplo, una asimetría formal que recalca la materialidad textual del poema, un recurso visual que procura que la lectura sea menos cursiva y somera y que también sirve metonímicamente como un apoyo a la irregularidad del contenido. La disposición de los versos en pasajes (por no llamarlos 'estrofas', pues esta palabra implica una intención unificadora que la heterogeneidad de este contenido desmiente) es lograda por medio de asteriscos, bien que éstos no rigen ninguna transición temática, estilística o rítmica perceptible. "La semilla . . ." también es notable por una frecuente elipsis de sujetos gramaticales, contribuyendo a la sensación de que los verbos expresan acciones abstractas o que sólo se entiende la mitad de una oración, obligando al lector, en todo caso, a volver a leer los pasajes anteriores en busca del ostensible sujeto. Este ejercicio a veces rinde frutos y a veces no.

¿Cómo se entenderán entonces poemas que parecen rechazar no sólo las premisas más fundamentales de la poesía lírica, sino también la acostumbrada etiqueta de una gramática convencional, de una puntuación lógica, de una retórica servicial, en fin, de la conveniencia y la claridad del logos? Evodio Escalante nos ayuda a contestar esta

pregunta al observar acerca de la poesía de Bracho que:

somete el lenguaje a una violenta trizadura cuyos efectos se advierten en dos planos: el del significante y el del significado. Al mismo tiempo que moleculiza el verso descomponiéndolo en células rítmicas de trisílabos, tetrasílabos y pentasílabos, en otro sentido desvincula a las palabras de las ideas como si tratara de refutar, a fuerza de obstinarse en la desecación, en el puro sentido textural (y sensorial) de los significantes, el prolongado dominio del logocentrismo denunciado por Derrida. El logos, así, deja de ser un elemento rector del texto literario. Por eso podría decirse también que su proyecto es, de alguna forma materialista: porque desplaza los significados y las sublimaciones, la 'carga' emotiva y el orden sintáctico entendido como 'normal', para encarnizarse en el uso meramente rítmico, aliterativo y sensorial de las palabras. Es su materialidad en bruto, podría decirse, la que organiza este caprichoso discurso literario. De aquí que leer sus versos sea entrar en una aventura alucinante que puede llegar a exasperar. La novedad extrema de estos territorios fascina y desconcierta a la vez. (Prólogo, Poetas de una generación 1950-1959 8)

Aceptando de Escalante estas características de lo desrepresentacional en la poesía de Bracho, nos parece que el proyecto de Bracho consiste precisamente en lo que Bruns denomina "poesía hermética", y como tal representa una oposición a los tradicionales supuestos inherentes en "la unidad mítica o ideal entre la palabra y la cosa" (Bruns 1). A pesar de la disposición física de los versos, la recurrencia a imágenes breves que en sí no parecen tan problemáticas, la sensación de la re-creación de una presencia natural y el uso de motivos familiares, todo parece indicar cierta normatividad órfica. Pero en realidad, como hemos visto, existe un contrapunto hermético que simultáneamente problematiza lo que el lenguaje órfico

procura transmitir. La sensibilidad postmoderna de la poesía de Bracho estriba precisamente en una deliberada tentativa de llamar la atención al proceso del poema y no al producto; a la provocación de preguntas y no de respuestas; a la intrascendencia y la continuación del misterio cósmico y no la trascendencia de las verdades humanas, morales o metafísicas; a la idea del juego y no del propósito; al concepto de anarquía y no de jerarquía; en fin, a la primacía de la indeterminación y la inmanencia y no de la determinación y la trascendencia.¹⁴ Estos rasgos, precisamente, figuran en el proyecto feminista de Bracho en el cual el lenguaje es crucial.

UNA TRANSGRESION FEMINISTA: LA JOUISSANCE DEL EROTISMO

Entre varios proyectos llevados a cabo en El ser que va a morir, uno que se destaca en el contexto hispanoamericano es la transgresión de las normas políticamente aceptadas del lenguaje y de la temática en los textos de las poetas femeninas. El acostumbrado decoro vigente en los temas y en el lenguaje de la poesía fue notoriamente transgredido en Chile por Nicanor Parra ya desde la década de 1940 y en México por Jaime Sabines (Tuxtla Gutiérrez, 1926) y posteriormente por muchos poetas masculinos durante las décadas de los cincuenta y de los sesenta. Aunque el erotismo explícito y el rechazo del eufemismo pudoroso no caracterizan la mayor parte de la poesía contemporánea, por lo menos se han establecido las pautas para una apertura de

más amplias y fértiles perspectivas en la expresión literaria.

A diferencia de los poemas de Bracho que no tocan los aspectos más íntimos de la sexualidad femenina, encontramos una tendencia más órfica en aquéllos cuyo interés primordial es la celebración del erotismo y la afirmación del goce físico y emocional que experimenta la mujer. De ninguna manera quiere esto decir que no haya indeterminación y confusión en los poemas eróticos de Bracho, pero las imágenes generalmente resultan más accesibles. Se trata de una nueva sensibilidad personal, francamente directa y perentoria, con lenguaje y temas que tácitamente procuran desmentir una larga tradición socioliteraria que ha mitificado y sostenido la imagen de la pasividad y de la sumisión de la mujer mexicana. En esta actitud de rebeldía encontramos mucho en común con las teorías feministas de las francesas Luce Irigaray y Hélène Cixous. El lenguaje erótico se usa como un instrumento de emancipación en la poesía de Bracho, haciendo eco de Helène Cixous que concibe "la visión poética de la escritura como el acto mismo de la liberación y no sólo un vehículo para ella" (Moi 125). Cixous procura aclarar su postura sobre la literatura femenina:

la escritura femenina libera el lenguaje, el uso de las palabras. . . . No se puede imaginar una liberación sin una liberación lingüística; todo eso es muy banal. . . . No es casualidad que todos los movimientos regionales tratan de apropiarse de su lenguaje. Es para escapar . . . del lenguaje del padre. Es para llevarse algo del lenguaje que

sería menos autoritario. (Cixous, "Appendix" 138)

En una síntesis excelente de las ideas compartidas por Irigaray y Cixous, Rosalind Jones ofrece lo que nos servirá de marco teórico para ciertos aspectos feministas que se encuentran en la poesía de Coral Bracho. Según esta síntesis, Irigaray y Cixous piensan que las escritoras tienen que resistir todas aquellas prácticas cuyo propósito es significar y todas las instituciones (como lo son el lenguaje, la escritura, las imágenes, los mitos y los ritos) que han sido establecidas y perpetuadas por una cultura occidental fundamentalmente opresiva y 'falocéntrica'. La resistencia de las mujeres puede manifestarse de varias maneras, empezando con "el goce" o "el placer" (la jouissance), es decir, "la renovación del placer físico --experimentado en la infancia y en la sexualidad posterior-- que ha sido reprimido pero no obliterado por la Ley del Padre" (Jones 362).¹⁵

Según Jones, a las mujeres --como tradicionales objetos sexuales para los hombres-- no se les ha permitido expresar su sexualidad en sí o para sí mismas. Según Irigaray y Cixous, si las mujeres pueden lograrlo, sería por conducto de nuevos lenguajes que sean adecuados para desconstruir los controles y los conceptos falocéntricos tanto en la teoría como en la práctica (Jones 362). Cixous considera que las mujeres han sido tomadas como víctimas por los hombres porque se les ha convencido que fueran sus propias enemigas

y que se odiaran a sí mismas ("The Laugh of the Medusa" 248). La receta de Cixous para la liberación de la represión que sufre la mujer en la cultura contemporánea es:

escribir a sí misma porque esto es la invención de una nueva escritura insurgente que, cuando su liberación haya llegado, permitirá que ella lleve a cabo las indispensables rupturas y transformaciones en su historia . . . ("The Laugh of the Medusa" 250).

Cixous considera que el acto de escribir está estrechamente vinculado con su sexualidad, con su cuerpo:

tu cuerpo tiene que ser oído. Una vez que esto ocurra pueden surgir los inmensos recursos del inconsciente. . . . Escribir. Un acto que no sólo 'realiza' la relación 'descensurada' de la mujer a su sexualidad, a su ser femenino, proporcionándole un acceso a su fuerza nativa; también le reintegrará sus enseres, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corpóreos que han estado herméticamente encerrados [y la librerá] de su sentido de culpabilidad de tener o no deseos; de ser frígida o demasiado 'acalorada'. . . . ("The Laugh of the Medusa" 250)

Tanto Cixous como Irigaray recalcan que si las mujeres desean expresar lo que son, necesitan poder habilitar su escritura para incluir tanto las cualidades genitales y la libido como el cuerpo, ya que todos estos elementos se distinguen de aquéllos de los hombres (Jones 366, 368). Irigaray destaca la expresión de la sexualidad femenina en términos que se libran de la tradicional conceptualización basada en parámetros masculinos ("This Sex Which is not One" 23-33). Todo esto destaca que Cixous y Irigaray no sólo pretenden cambiar las reglas del juego falocéntrico en la expresión de la psíquis femenina, sino también en el

lenguaje y veremos que Bracho ya anticipaba algo de esto en su poesía.

No obstante una observación de Jones --en el sentido de que las mujeres experimentan mucha dificultad en brincar del cuerpo a la escritura-- hay señales convincentes de que Bracho sí brinca, y brinca lejos. Veamos, por ejemplo, el poema sin título que da inicio a El ser que va a morir:

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas --cieno bullente-- landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los
veneros, las larvas;
(ábside fértil). Toco
en tus ciénegas vivas, en tus lamas: los rastros
en tu fragua envolvente: los indicios
(Abro
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de
luz) Oigo
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos,
los augurios
--siglas inmersas; blastos--. En tus atrios;
las huellas vítreas, las libaciones (glebas
fecundas),
los hervideros. (9)

"Oigo tu cuerpo . . ." es un denso tejido de hilos distintos no siempre complementarios en la plasmación de una vertiginosa imagen sensual. El hilo táctil predomina, dispersando cualidades líquidas con adjetivos como "abrevada", "saturado", "espeso", "untuosas", "ungidos",

"rezumantes", y otros que sugieren sensaciones agradables como "tibios", "bullente" y "suave". Todos los adjetivos apoyan e intensifican cuatro textos --o series metafóricas-- que se abrazan y entretejen, tal como la pareja, ostensible sujeto y objeto del poema en su búsqueda de placer sensual. Tres de los cuatro textos exigen una lectura metafórica y el otro una lectura literal, pero los cuatro involucran el interés obsesivo del sujeto hablante en el cuerpo de su acompañante. El primer texto podríamos llamar 'erótico' y es el que no se puede leer sino que literalmente. Sin ambigüedades ni circunloquios, las palabras integrantes de esta serie como "se impregna", "recorrido de esperma", "semen", "lascivas", "fértil" y "fecundas", dispersas a lo largo de "Oigo tu cuerpo", son las que (en su insoslayable intención literal) 'contagian' la neutralidad de los vocablos de los otros textos. Este texto erótico, como veremos en otros poemas de Bracho, es el que desvela el deseo del otro como preocupación fundamental en la búsqueda emancipatoria de la mujer ya que las palabras diseminadas sugieren una sensualidad táctil más que visual, una fluidez seminal con una potencia de inseminar y de proliferar tanto las sensaciones (auto)eróticas como las palabras que las provocan. Sólo logra a sugerir, a acercarse a un jouissance que nunca puede concretarse como lo pretendería la economía masculina. Esta incompletez emocional nos remite a la esencia del placer femenino del cual Luce Irigaray observa:

La mujer deriva placer de aquello que está tan

cerca que ella no puede poseerlo, ni poseerse a sí misma. Ella misma entra en un interminable intercambio de sí misma [sic] con el otro sin posibilidad de identificar a ninguno de los dos. ("This Sex Which is not One" 31)

Otro texto rezuma de plantas y ambientes húmedos y calurosos que podríamos resumir bajo la rúbrica 'vegetal': --"tus raíces abiertas y penetrables", "musgosos", "savia", "parava", "lianas", "lamas" y "selvas"-- que alude a los atributos físicos (superficiales) del cuerpo objeto del escrutinio.¹⁶ Insistimos en "superficiales" porque se trata de cualidades exteriores, aptas para entremezclarse y de confundirse en un esquizofrénico cuadro de (con)fusiones. Ni siquiera las "raíces abiertas y penetrables" sugieren profundidad, sino una vulnerabilidad apta de apertura y de exposición.

Un tercer texto del cuerpo que se investiga aquí consiste en términos que llamaremos 'terrestres' y que por su cualidad lamosa o líquida --"limos", "embalses", "deltas", "costas lascivas", "cieno", "landas", "veneros", "ciénegas", "légamos" y "hervideros"-- están estrechamente relacionados con el texto vegetal, así como con los adjetivos táctiles. Dentro del contexto del poema estos significantes terrestres se apropian de un nuevo sentido erótico, como si se despertara una nueva dimensión de significación. El contexto erótico contagia hasta las palabras más 'inocentes' en este juego de complicidad y del albur sexual tan conocido en la cultura popular de México.

La importancia atribuida al cuerpo del otro en este

poema alcanza todavía otro nivel en el cuarto texto que denominaremos 'arquitectónico'. No en balde se incorporan metáforas como "templo", "ábside" y "atrios", que se refieren a una estructura religiosa, digna de admiración, pero codiciada (aquí) como posesión. Tampoco se pierde de vista la ironía del uso de "ungido" en el contexto de la iglesia corpórea. Dentro de una tradición poética más bien conservadora en la expresión erótica, es indudable la intención irónica al analogizar el cuerpo humano (lugar de éxtasis sensual) con la estructura arquitectónica de la iglesia (lugar de éxtasis espiritual y de la unión divina con el cuerpo de Dios).

Todas las imágenes son incitadas por un 'yo' que prescinde de detalles retóricos --el dónde, el cuándo, el por qué y el quién-- que motiven el encuentro entre un 'yo' y un 'tú' igualmente desprovistos de identidad. Se trata de dos personajes anónimos en un escenario virtual sin más marco temporal que un continuo ahora. Fuera del deseo que se impone en este poema como una obsesión, en ningún momento se revela otro rasgo del sujeto hablante que no esté relacionado al escrutinio que se hace del hombre de su deseo. Las únicas acciones palpables son expresadas en presente: "Oigo tu cuerpo . . . ", "bebo tus raíces . . . ", "Huelo en tus bordes profundos . . . ", "Toco en tus ciénegas vivas . . . ", "Abro a tus muslos ungidos . . . " y "Oigo en sus légamos agrios . . . ". Todas son acciones cuya exclusiva intención es literalmente probar el lascivo

objeto del deseo y declarar abiertamente su derecho de hacerlo y de expresarlo. El hombre recipiente de estas acciones es pasivo --ya que no se menciona ninguna reacción física o verbal-- pero el sujeto tampoco parece encarnarse. El poema no es tanto sobre dos personas gozando del acto sexual, sino sobre una imagen fugaz y sugerente de erotismo. Se crea una escena etérea, poco concreta, descrita en primera persona singular de tal manera que no se revela nada del 'yo' detrás de las acciones. Es un 'yo' virtual, una voz que emite en un sonsonete mecánico verbos bisilábicos que no expresa más que su reconcentrado goce sensual, un hedonismo a rienda suelta.

Estas ambigüedades no tienen, ni pueden tener, una resolución definitiva e ilustran precisamente por qué se define un poema como éste en términos postmodernos. Aunque la poesía simbolista también es enigmática, según Marjorie Perloff, el lector siempre puede describir significados discernibles por medio de una investigación asidua y persistente. Lo que distingue la poesía postmoderna de la simbolista para Perloff es "una ambigüedad irreducible, un laberinto verbal sin salida" ("Contemporary/Postmodern" 171). Así es que al final de "Oigo tu cuerpo . . ." se logra dar una impresión pervasiva de erotismo pero la continua y deliberada elipsis empleada suscita más preguntas que respuestas. Se pone en entredicho la capacidad de las palabras para plasmar cadenas coherentes de imágenes, pero se trata de palabras que la mujer tiene que emitir de todas

maneras. De acuerdo a Cixous, la mujer tiene que "escribir su cuerpo" porque el cuerpo tiene que ser oído y sólo entonces se liberan los enormes recursos del inconsciente ("Sorties" 97).

En un poema más extenso de Bracho, "En esta oscura mezquita tibia", se vuelve a presentar el cuerpo como la obra de arte más digna de admiración, la más codiciada posesión y la más imprescindible fuente de placer erótico. También permanecen vigentes las mismas series metafóricas --la vegetal, la terrestre y la arquitectónica-- y la misma especificidad de una imagen erótica que se hallan entretejidas en "Oigo tu cuerpo. . . ." Estos cuatro hilos se van revelando alterna y discontinuamente, envolviéndose el uno con el otro como cuatro lianas entretejidas formando un solo cordón multitextual y confuso.

Se entiende lo 'multitextual' del poema por lo que señalamos en "Oigo tu cuerpo . . ." acerca del tejido de diversos microtextos. Pero ¿por qué está confusa la poesía de Bracho? Lo curioso de la poesía de Bracho es que con el oleaje de distintas metáforas individuales en lugar de pintar un cuadro nítido y comprensible, produce un dibujo neobarroco repleto de ambigüedades y asaz carente de líneas rectas y definidas. No hay una visión totalizante del bosque porque se pierde entre los metafóricos árboles. "En esta oscura mezquita tibia" es un poema demasiado extenso para reproducir íntegramente aquí; por ello baste la primera estrofa para ilustrar el denso tejido metafórico:

Sé de tu cuerpo: los arrecifes,
 las desbandadas,
 la luz inquieta y deseable (en tus muslos
 candentes la lluvia incita),
 de su oleaje:
 Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta
 holgada, murmurante,
 mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo,
 oscuro) al calor de sus naves.
 (Tus huertos agrios, impenetrables) Sé de tus
 fuentes,
 de sus ecos maduros y turbios la amplitud
 luminosa, fecunda;
 de tu sueño espejeante, de sus patios. . . . (13)

En el primer verso se sugiere el ostensible tema del poema: "tu cuerpo". El texto de referencias constituido de las partes y de las funciones asociadas con aspectos eróticos del cuerpo se percibe sólo intermitentemente: "muslos", "tu olor", "se impregna a este hervor habitable", "vientre", "ingles", "pliegues", "lengua", "el roce opaco de la piedra en su piel", "dedos" y "flancos". Como ocurre en el poema anterior, este texto de imágenes corpóreas funciona retóricamente en el sentido de que encauza al lector hacia un simulacro de una línea temática.

También aquí la complicidad erótica de los otros tres textos es sugerida por la literalidad del texto corpóreo, sin el cual los textos referentes a lo vegetal, a lo arquitectónico y a lo terrestre se volverían igualmente literales. Se aprecia el apoyo mutuo de los diversos textos en los primeros versos cuando se establece una equivalencia de términos: "tu cuerpo: los arrecifes, / las desbandadas, / la luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la lluvia incita), / de su oleaje. . . ." Apenas se establece

una correspondencia entre lo corpóreo y lo terrestre (el mar) e inmediatamente sigue otra correspondencia entre el cuerpo y los "umbrales de la mezquita tibia", y en seguida otra entre el cuerpo y los huertos "agrios, impenetrables". Y así sucesivamente continúan los textos metafóricos 'contagiándose' de significado metafórico por su proximidad al texto de las referencias corpóreas y con los adjetivos sugerentes de eroticismo. Algunos pasajes ilustrarán este proceso y el efecto total:

"Basta dejar . . . a sus hiedras lascivas" (13).

"Basta desligarse en la sombra --olorosa y profunda-- de sus tallos despiertos . . ." (13).

"Destendida su luz se adentra, se impregna . . ." (13).

"En tu vientre la luz cava un follaje espeso . . ." (13).

"Recorrer . . . los pasajes colmados y palpitantes . . ." (14).

"Incisión de arabescos bajo las palmas . . ." (14).

"Toca con el índice el canto, los relieves, el barro . . ." (14).

"(lapsos frescos, esmaltados, entre la tibia, voluptuosa ebriedad) . . ." (14).

"Hunde en esta calma mullida, en esta blanda emulsión de esencias . . ." (15).

"toda la noche inserta bajo ese nítido crepitar . . ." (15).

"(Pasos breves, voluptuosos) . . ." (15).

La ambigüedad de virtualmente todos los aspectos de "En esta oscura mezquita tibia" no permite una lectura desproblemática ni un resumen adecuado del contenido. En

realidad, aunque surgen vislumbres de una imagen del acto sexual, no hay suficientes referencias concretas para confirmar tal acto; lo sugerente queda simplemente sugerente en la ausencia de más apoyo retórico. No 'pasa' absolutamente nada en este ambiente etéreo. Tampoco es posible precisar la identidad del 'yo' o del 'tú', o determinar si son una sola persona o distintas, si se trata de hombres o de mujeres, o de los dos sexos.

Lo único en este poema que se deja entender (aunque sólo a medias) es el texto compuesto de imágenes que se reconcentran en el deseo y en el cuerpo humano. El erotismo manifestado en el texto corpóreo es apoyado en el texto arquitectónico de la mezquita con palabras como "oscura", "tibia", "umbrales", "fuentes", "columnas", "recintos", "relieves"; en la cadena vegetal con palabras como "hiedras", "frondas", "follaje", "zumo", "musgos", "hierbas"; y en lo que hemos llamado la cadena terrestre con "arrecifes", "oleaje", "huertos", "mar", "médanos" y "arena".¹⁷ Todas las palabras hacen referencia al cuerpo (a la mezquita, a este lugar de adoración espiritual). Esta yuxtaposición de textos metafóricos, el fluir de palabras y de imágenes al azar, así como el entretejimiento de elementos terrestres, vegetales y arquitectónicos, todo sugiere posibles equivalencias que en última instancia se disipan.¹⁸ He aquí el pleno ejercicio de un aspecto importante del feminismo y uno del postmodernismo: la jouissance como manifestación de la libertad del deseo

femenino y la inmanencia del lenguaje. A primera vista no parecen tener nada en común, pero el deseo del inconsciente, según una síntesis que hace Toril Moi de Jacques Lacan:

se comporta de la misma manera que el lenguaje: se mueve incesantemente de objeto a objeto, de significante a significante, y nunca encontrará una satisfacción plena y presente, tal como el significado nunca puede ser aprehendido como una plena presencia. Es más, no puede haber una satisfacción final de nuestro deseo puesto que no hay un significante final ni objeto final que pueda equivaler aquello que siempre ha estado perdido (es decir, la armonía imaginaria con la madre y con el mundo). (Moi 101)

La analogía entre el deseo y el lenguaje es afortunada porque vemos una manifestación de la misma en todos los trozos de Bracho que hemos citado. Tanto el deseo como el lenguaje no pueden llegar a un final satisfactorio, es decir completo, porque la finalidad de los mismos implica respectivamente una mitológico regreso a un estado perdido de la dicha (la matriz) y a un significante final (la muerte). Pero en esta poesía de continuo proceso de Coral Bracho, la presencia de orígenes y de fines está descartada de antemano. El fluir del deseo y del lenguaje constituye la jouissance de la independencia de cualquier determinismo emocional y lingüístico.

En cuanto al aspecto feminista, en "Oigo tu cuerpo . . ." y en "En esta oscura mezquita tibia" la indeterminación narrativa es tal que difícilmente se puede determinar el sexo del sujeto hablante ni del objeto del deseo. En última instancia ni siquiera es necesario determinar el sexo. Al borrarse las diferencias sexuales

identificables, se subvierte la tradicional dicotomía que privilegia la actividad masculina a la pasividad femenina. Esta subversión en la sociedad y en la literatura occidentales fue percibida por la teórica francesa Helène Cixous, quien entre 1975 y 1977 publicó una serie de textos sobre las relaciones entre las mujeres, la feminidad, el feminismo y la producción de textos (Moi 102).¹⁹ Haciendo uso de la obra de Jacques Derrida, Cixous construye una serie de típicas oposiciones binarias basadas en las manifiestas tendencias jerárquicas de la filosofía y de la literatura occidentales:

¿Dónde está ella?

Actividad/Pasividad
Sol / Luna
Cultura / Naturaleza
Día / Noche
Padre / Madre
Cabeza / Emociones
Inteligible / Sensible
Logos / Patetismo
("Sorties" 63)

El proyecto teórico de Cixous, cuyos textos teóricos no se dejan resumir fácilmente, es caracterizado por Toril Moi como:

el esfuerzo por deshacer esta ideología logocéntrica: proclamar a la mujer como la fuente de la vida, de un nuevo lenguaje femenino que subvierte incesantemente estas intrigas binarias del patriarcado donde el logocentrismo conspira con el falocentrismo en su tentativa de oprimir y silenciar a las mujeres.
(Moi 105)

Con esto no queremos decir que la obra de Bracho coincida

íntegramente con este interés militante del feminismo, pero se detecta en ella una tentativa de destruir la dicotomía tradicional de los sexos por medio de la misma indeterminación que caracteriza todos los otros aspectos de su obra poética. Cixous no sólo quiere deshacer la histórica oposición entre masculino y femenino sino también los mismos términos que denotan géneros sexuales, ya que la teórica "tiene la fuerte convicción de la innata naturaleza bisexual de todos los seres humanos" (Moi 108). Vemos algo parecido en los poemas de Bracho en los cuales se percibe un cuidadoso manejo de los términos que constituyen el erotismo. Según los ejemplos que hemos visto, el erotismo se define en términos tan abstractos como los detalles que distinguen a los participantes. Es una manera de aplanar el campo de juego erótico sin abolir el goce derivado del juego, ya que se pone en entredicho la venerada oposición falocéntrica hombre/mujer a favor de un sensualismo tan abstracto que no excluye la posibilidad de homo- hetero- o autoeroticismo.

En cuanto al lenguaje, presenciamos en poemas como "En esta oscura mezquita tibia" la liberación del significante, la virtualidad del lenguaje, la indeterminación del sujeto y del objeto del poema, la resistencia a un cierre definitivo, a descubrimientos profundos, a verdades universales y a conclusiones que revelen las claves de la construcción poética. Esta cualidad abierta del texto permite, según Umberto Eco:

una continua generación de relaciones internas que el recipiente debe descubrir y escoger en su acto de percibir la totalidad de estimulantes entrantes . . . Toda obra de arte, aunque producida de acuerdo con una poética explícita o implícita, está efectivamente abierta a una gama de lecturas virtualmente sin límites. . . . (21)

Todos éstos rasgos plenamente postmodernos en conjunto tienen en común la noción de lo "ex-céntrico, de la inseguridad de la diáspora . . . en la cual el logos ha caído y ha sido dispersado" (Spanos 31). Por lo tanto, la naturaleza abierta de "Oigo tu cuerpo . . ." y de "En esta oscura mezquita tibia" no exige al lector una admiración del producto (el poema) final sino la coparticipación del lector en el proceso escritural. Se trata de la capacidad virtual del lenguaje que llama la atención hacia sí mismo y que no se subordina a la re-presentación de una realidad concreta.

En otro poema de El ser que va a morir, "La semilla es el cuerpo del placer", se sugiere un mundo hedonista de placeres materiales y físicos, de frutas jugosas, de animales fugaces y de piedras preciosas. Todo se va fundiendo en una emulsión calurosa, succulenta y armónica, una fusión utópica libre de dicotomías jerárquicas y conflictivas. Esta visión imaginaria del goce físico de Bracho tiene otro paralelo con Helène Cixous, quien concebía el imaginario como una solución utópica para el problema del deseo (Moi 121). Así mismo, Cixous sugiere que una escritora "físicamente materializa lo que piensa; ella lo significa con su cuerpo" (Moi 114). Bracho expresa

precisamente esta estrecha relación entre el pensamiento y el cuerpo, entre el deseo y la palabra, haciendo eco de lo que Moi comenta respecto a la mujer que está "entera y físicamente presente en su voz y que la escritura no es más que la extensión de esta autoidéntica prolongación del acto discursivo" (114).

El cuerpo, el deseo, el tacto y el placer llegan a fundirse en una unidad sensual en "Abre sus cienes índigos al contacto", el poema erótico por excelencia en El ser que va a morir. Por las explícitas imágenes eróticas el poema se encuentra entre los más accesibles en cuanto a la claridad de expresión órfica y a la literalidad de gran parte del léxico. Para comentarlo con más facilidad, conviene reproducirlo a continuación:

De tu boca, de tus ojos ahondados bebo, de tu vientre,
 en tus flancos;
 entre mis manos arden, se humedecen
 (la avidez se emulsifica a estos bordes,
 cobra textura al tenso palpitar de esta piel, cierra su
 esfinter suave, quemante,
 hasta el cúmulo anular,
 el dolor). Este canto palpado, lamido al linde.
 El frío levisimo de su lengua.
 Contraigo (de tus labios, en mi torso, se expanden
 --hielos astillados--
 las puntas nítidas) hasta el ansia.
 Vuelto estrechez, contorno, vuelto grito ceñido al
 tacto, mi sexo:
 llama lapidada en la cóncava, unguada; intenso vacío
 sucinto, intersticial;

De tu boca, de tus sombras colmadas, bebo, de tus
 ingles tus palmas.
 Entre mis muslos arde, se condensa --fiebre crispada y
 lenta-
 tu imantación; entre mis labios. Hiedra silenciosa,
 resina, agua
 encendida, sílice, mi humedad, funde y conjuga: plexo,
 calor salino, pulpa sensitiva, apremiante, este tímpano

penetrable,
 este nudo, este exceso vulvar. Busco
 el volumen firme que me descentre. La tersura, el
 henchido,
 profundo, que me fuerce, me desate con su roce.
 Busco integrar tu sexo (lava que se repliega, costa,
 para envoverlo, lago adensado el ritmo
 capilar de esta sed, su abundancia aprehensible y
 lenta, su densidad, a mis límites; viña
 apretada al pulso, sorbida al vórtice; cima bullente,
 fulcro luminoso, el deseo
 (llamo en tu espesura candente; vierto) abre sus cienos
 índigos, al contacto, moja.
 Los humores, los brillos íntimos, los reflejos
 (tus muslos cavan en mis muslos;
 tu beso escinde)
 de una caricia; el mosto; (20-21)

El goce erótico absorbe al sujeto hablante a tal grado que se prescinde de todo detalle extráneo que no involucre directamente la percepción y la descripción del éxtasis sensual. El mundo material, los pensamientos al azar, la conciencia del pasado o del futuro: todo se excluye de la reconcentrada fruición del deseo y la plasmación en palabras de la sexualidad femenina. Aquí se logra brincar del cuerpo a la escritura de una manera directa, franca, audaz e inaudita en una tradición poética predominantemente masculina y extrañamente conservadora en la expresión tan explícita de la sexualidad.²⁰ Aquí también se combaten los estereotipos de una tradición poética femenina intimidada por los dictámenes del 'buen gusto' y limitada a temas 'apropiados' como el amor, el amor perdido, la maternidad, la soledad, la naturaleza, la vida cotidiana y la muerte. Bracho parece estar contestando con inteligencia y con sensibilidad a una poesía machista que se proliferó en el

coloquialismo de las décadas de los cincuenta y de los sesenta que reafirmaba la imagen unidimensional de la mujer joven como objeto de placer. Basta citar un poema de este género, "No hay más. Sólo mujer" (1951), de Jaime Sabines (Chiapas, 1926) para ilustrar la estereotípica unidimensionalidad de la mentalidad machista contra la cual escriben las poetas feministas:

No hay más. Sólo mujer para alegrarnos,
 sólo ojos de mujer para reconfortarnos,
 sólo cuerpos desnudos,
 territorios en que no se cansa el hombre.
 Si no es posible dedicarse a Dios
 en la época del crecimiento,
 ¿qué darle al corazón afligido
 sino el círculo de muerte necesaria
 que es la mujer?

Estamos en el sexo, belleza pura,
 corazón solo y limpio.
 (40-41)

No se sugiere al citar este poema que sea típico del poeta chiapaneco, pues su producción poética ha sido prolífica y multifacética. Sin embargo, un poema como éste trasciende nuestra preocupación literaria porque refleja una realidad social y reafirma una concepción negativa de la mujer demasiado común en el Occidente del siglo XX.²¹ Al proponerse una equivalencia entre la mujer, la muerte y el último e inevitable objeto del deseo freudiano (ver Más allá del principio del placer) en la búsqueda que el hombre hace de la unidad perdida, lejos de ennoblecer a la mujer y el acto sexual, se pretende usarla como un instrumento para su propia trascendencia. En este sentido, tomando en cuenta a Coral Bracho, los poemas eróticos que se han comentado aquí

tampoco escapan la dimensión sociopolítica. El feminismo, como el romanticismo, cree que uno de sus propósitos fundamentales y viables en la literatura es cambiar el mundo --cambiar, en este caso, las vetustas concepciones de un 'fálogocentrismo' al servicio de la continuación del statu quo en detrimento de las mujeres.

Por lo tanto, al volver a considerar "Abre cienos indigos al contacto", se admite que no hay referencias ni siquiera indirectas a la poesía machista, pero sí se percibe la intención de igualar a los dos sexos, de 'democratizar' no sólo el deseo del otro sino también del goce sexual en términos de igualdad. Como hemos observado en otros poemas de Bracho, apenas se puede distinguir el sexo del sujeto hablante y del 'tú' en esta fusión de partes anatómicas, de caricias sensuales y de reacciones orgásmicas. El enfoque exclusivamente táctil --el placer de tocar y de ser tocado en un acto de deseo mutuo-- coincide con un tema muy importante en la obra teórica de Luce Irigaray que insiste que la mujer privilegia el tacto sobre la visión porque tiene muchos órganos sexuales, "más o menos en todas partes", y por lo tanto las posibilidades de placer sexual son multiplicadas, son "más diversificadas, más complejas y más sutiles que comúnmente se imagina uno" ("This Sex Which is not One" 28). Encontramos que la abundancia táctil en la poesía de Bracho también hace eco de Helène Cixous que escribe de la mujer que tiene:

un cuerpo sin fin, sin 'fin', sin 'partes

principales; si ella es una integridad, es una integridad compuesta de partes que son íntegras, no sencillas, objetos parciales pero enteramente variados, en movimiento y en cambio sin límites, un cosmos en el cual el eros nunca se detiene, un vasto espacio astral. ("Sorties" 87)

El proyecto de Cixous busca eliminar las diferencias sexuales en una nueva concepción más abierta de la bisexualidad, y la ambigüedad reinante en los poemas eróticos de Bracho no excluye la posibilidad de una lectura parecida. A fin de cuentas, encontramos en estos poemas eróticos de Coral Bracho una perspectiva feminista que no insiste en la superioridad femenina, sino que propone una apertura de una nueva sensibilidad poética que se opone a la imagen de la mujer sumisa como objeto pasivo del deseo del hombre. En su lugar, propone un sujeto femenino que ejerce su voluntad, que también busca activamente saciar su deseo y que da y recibe el goce erótico en un pacto mutuo y egalitario con el sexo opuesto. Si Bracho ha logrado el 'brinco' del cuerpo al lenguaje, otro brinco más grande queda por hacerse: del lenguaje a la transformación de actitudes, de prácticas y del 'fálogocentrismo' de la sociedad. Esta transformación política reina explícita o implícitamente en la literatura feminista como uno de sus objetivos más importantes. Ignoramos si el deseo de una transformación social constituye un aspecto utilitario en la poesía de Bracho, pero por lo menos ella ha contribuido una nueva perspectiva feminista frente al patriarcado socioliterario que las feministas consideran obsoleto.

LA LIMINALIDAD DEL LOGOS

"Abre sus cienos ídigos al contacto", es un poema que se presta para ilustrar otro aspecto que sólo toca marginalmente el feminismo pero que tiene que ver mucho con un concepto postmoderno. Percibimos en la poesía de Bracho, especialmente en este poema, un interés intermitente pero significativo por el léxico que denota la liminalidad. En todos los poemas tratados hasta ahora en este estudio, a menudo se alude a bordes, lindes, contornos, intersticios, límites, orlas, orillas, márgenes; o se usan adjetivos como "bordeante" y "liminal"; o se usan verbos como "bordear", "entornar", "abordar" y "descentrar". El léxico sugiere una marginalidad física en el mundo fenoménico y especialmente en el cuerpo humano. Pero la misma ambigüedad no permite establecer en ningún momento sobre cuál orilla está situado algo innombrado, ni siquiera la posible identidad de ese algo. Veamos algunos versos de varios poemas de El ser que va a morir para apreciar este fenómeno verbal de la abstracción de la ubicación de cosas indeterminadas: "Oigo / en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios / --siglas inmersas; blastos--"(9); "Vagos lindes desiertos (Las caravanas, los vendavales, las noches combas y despobladas, las tardes / lentas, / son arenas franqueables que las separan) . . . "; "La amplitud es el ámbito del placer en el auge de lo henchido y jugoso, de lo bordeante compartido (17); "se van rodeando, van degustando los recodos, se van fundiendo, van abordando el linde, se

van cediendo . . . (19); "Este canto palpado, lamido al linde" (20). Se puede concluir que estas referencias a la liminalidad física --como ocurre con la sinestesia, las imágenes insólitas y la elipsis-- es sencillamente otro recurso que contribuye a la indeterminación representacional, lo que indudablemente logra. Pero en consonancia con la sutileza de la poesía de Bracho, este léxico también puede funcionar metafóricamente, en una capacidad autorreferencial, es decir, una referencia a la marginalidad de la misma poesía.

Hay apenas una sola referencia en todo El ser que va a morir que se opone a la idea dominante de la liminalidad: "La semilla es el cuerpo del placer; es la pulida solidez que encarna el centro del ámbito del placer que la sabe, que la circunda con delicia" (16, el énfasis es mío). Como el goce sensual es céntrico en esta obra, las continuas referencias a los límites reflejan las tentativas dispersantes de los poemas; una expansión reticular o delicuescente en la cual los versos no se desarrollan ni se apoyan en un simétrico patrón horizontal, sino más bien en una dispersión, una constante mutación de imágenes aún dentro de los límites de un solo verso (o 'línea' poética, como veremos más adelante). Las 'líneas' se extienden siempre hacia los márgenes de la re-presentación verbal, rechazando a la vez la idea del centro (la presencia) y el logos que la materializa. Seguiremos esta idea dentro de los parámetros de otros dos teóricos postmodernos a

continuación.

LA LIMINALIDAD COMO CENTRO:

EL CRECIMIENTO RIZOMATICO DE LA POESIA

El poema "Sobre las mesas: el destello" resulta importante para nuestro estudio por dos razones. Primero, su epígrafe tomado de Gilles Deleuze y Félix Guattari es la pista más concreta y la manifestación más directa de lo que podríamos considerar como una poética de la obra de Bracho. Segundo, este poema manifiesta una tendencia parentética a lo largo de sus dos libros de poesía, Peces de piel fugaz y en El ser que va a morir, que incluso llega a asumir proporciones casi obsesivas. Conviene comentar primero el fenómeno de los paréntesis como liminalidad estilística para considerar posteriormente la relación de ésta con el epígrafe que nos proporciona la base conceptual del rizoma.

En Peces y en El ser la gran mayoría de los poemas destaca un marcado uso de signos parentéticos y de guiones para interrumpir el ostensible desarrollo de las imágenes. El tradicional propósito gramatical de los signos tipográficos es un designio formal para separar un contenido incidental, secundario o complementario de lo que se puede considerar un contenido principal, matriz y generador. No sería exagerado, por lo tanto, proponer una analogía botánica en estos términos: el contenido de un texto es nutrido por las expresiones parentéticas, tal como una raíz (de un árbol, por ejemplo) es nutrida por sus radículas.

Además, tanto los paréntesis como las radículas emergen de sus respectivas matrices, acusando así una relación simbiótica. Se aprecia una dicotomía tanto como una interdependencia en las dos parejas de términos, de modo que el papel marginal de los paréntesis y de los guiones apoya el papel central de un enunciado, al definir, esclarecer, ampliar, comentar o ironizar --en última instancia, nutrir-- un enunciado en su propósito expresivo. Por lo menos, así funcionan las palabras parentéticas casi desapercibidas por su acostumbrada brevedad durante una lectura fluida de enunciados o de versos. Pero en la poesía de Bracho se transgreden estas normas tipográficas con lo que podríamos llamar una exagerada suplementaridad. "Sobre la mesa: el destello", por ejemplo, es uno de los poemas más largos de El ser que va a morir, pero si se eliminara todo el contenido 'marginal' encerrado entre paréntesis y entre guiones, queda un 'núcleo' bastante reducido:

En la palabra seca, informulada, se estrecha
rancia membrana parda . . . tensas, enturbiadas,
se estrecha ronca membrana . . . parda; su
red empaña . . . lentas, empalmadas . . .

Los demás 101 versos del poema están encerrados entre paréntesis dobles "(())" o sencillos. Pero esta descripción no incluye toda la complejidad tipográfica del poema porque dentro de los múltiples juegos de paréntesis dobles se encuentran juegos de paréntesis sencillos, así como juegos de guiones.²² Un signo parentético aparece cerca del final del poema, pero no cierra con otro. Tampoco

se cierra el poema con un punto final, dejando a entender que queda inconclusa la progresión parentética.

¿Cómo comentar esta idiosincracia de puntuación, esta subversión de expresividad poética? Una explicación plausible de este fenómeno --sobre todo desde la perspectiva postmoderna que nos interesa-- puede basarse en una tentativa formal de lograr efectos indeterminados, de expresar inconformidad con las normas gramaticales del logos, interrumpiendo la fluidez de lectura y recordándole al lector que la puntuación, aún en su calidad marginal, puede tener tanto impacto (o más) que las palabras como significantes. A fin de cuentas, se sugiere la autonomía de las convenciones signícas, sean puntuación o palabras, así como de su acostumbrado papel re-presentacional. Todo esto sería consistente con el lenguaje del inconsciente lacaniano, el rechazo derridiano del logos, la indeterminación y la inmanencia del lenguaje que Hassan exalta, pero el epígrafe de Deleuze y Guattari nos persuade a considerar a estos dos teóricos como otra fuente importante de la sensibilidad contemporánea del postmodernismo.

En la ausencia de una retórica en la poesía de Bracho que guíe al lector por los vericuetos verbales y las vueltas, los retraimientos y los despliegues, los desvanecimientos y las repentinas reapariciones de temas, de ambientes y de cadenas metafóricas, el epígrafe aludido vislumbra una poética plausible. Como ya se ha mencionado,

Bracho participó en la traducción al español de Rizoma de Deleuze y de Guattari, y ahora la poeta usa una 'rebanada' de la misma como epígrafe:

El rizoma, como tallo subterráneo . . . tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos. El deseo es un creador de realidad . . . produce y se mueve mediante rizomas. Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta. ("Sobre las mesas: el destello" 54)

La analogía biológica con su poética resulta afortunada, pero quizá lo que no se esclarece es el método del crecimiento cuasi vegetal de sus poemas ni la sensibilidad postmoderna que subyace tanto la teoría rizomática como el proyecto poético de Bracho. Por lo tanto, convendría considerar la perspectiva general de los teóricos en Rhizome y en otros textos suyos para apreciar mejor el nexo conceptual con el insólito estilo poético de Bracho.

Antes de considerar el rizoma, Deleuze y Guattari en Rhizome comparan el crecimiento de un libro con el de una raíz (racine), por ejemplo de un árbol que no se limita a una división meramente dicótica, sino de una manera más numerosa, lateral y aún circular, pero siempre manteniendo la unidad principal (13). Otro tipo de libro crece como una raíz fasciculada, es decir, cuando se suspende el crecimiento de una raíz principal (de un árbol), hay raíces secundarias (radículas) que se desarrollan compensando el arresto de la raíz principal, sin que se comprometa el espíritu (la unicidad) de ésta (Deleuze y Guattari 15).

Pero la naturaleza del rizoma se distingue completamente de la raíz y de la radícula, ya que no tiene la profundidad de éstas; es más bien un tallo subterráneo apenas debajo de la superficie de la tierra como se observa en plantas como la papa, la mala hierba y "le crab-grass" (sic, Deleuze y Guattari 17-18). Las características más importantes se basan en seis principios de los cuales los primeros tres van juntos: 1) la conexión, 2) la heterogeneidad y 3) la multiplicidad. Esta última ya no tiene relación con "el Uno (l'Un) como sujeto y objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo" (Deleuze y Guattari 18-21). En efecto, "el rizoma sólo tiene determinaciones, tamaños y dimensiones que no pueden crecer sin cambiarse de naturaleza . . .", no hay "puntos o posiciones en su estructura, sólo líneas" (Deleuze y Guattari 22-24). El cuarto principio es de ruptura asignificante ("asignifiante"), es decir, una desterritorialización del rizoma por la cual éste huye interminablemente (Deleuze y Guattari 27-28). Las líneas del rizoma se envuelven, por lo cual no puede haber un dualismo ni una dicotomía (Deleuze y Guattari 28). Los principios de 5) la cartografía y de 6) la calcomanía no permiten un modelo estructural de eje generativo como ocurre en las estructuras profundas. Bracho indudablemente está familiarizada con estos conceptos y postulamos que la poeta procura incorporarlos en su estilo poético.

Se requiere una visión más amplia de las obras de Deleuze y Guattari para incorporar la idea del deseo con que

Jacques Lacan los había inspirado y para entender la pertinencia de la misma en el proyecto conceptual de Coral Bracho. Según Franco Rella, uno de los proyectos principales de Deleuze y Guattari es liberar el inconsciente, o el deseo como "un flujo desterritorializado" y permitirlo ser nomádico. Sólo de esta manera se puede constituir la realidad en sí misma, libre de la necesidad de ideologías o de análisis, una pura cadena de reacciones de "máquinas y de piezas de máquinas que producen todo, la entereza de la realidad" (Rella 42). Proponen en fin, según Rella, "una suerte de tecnología que constituye una realidad sin profundidad, una hoja plana e inconocible", porque ellos consideran que para los propósitos del deseo, no es necesario saber nada porque los significados no existen (42). La expansión sin trabas impuestas por la realidad simula el crecimiento del rizoma que actúa 'por medio del olvido y de la evasión'" (Deleuze y Guattari 71, citado en Rella 42). Los dos teóricos, de acuerdo con Rella, ejercen el mito del regreso a la felicidad edénica perdida, la verdadera realidad que ha sido desfigurada y ocultada debido a las manipulaciones de la realidad existente y su lógica (Rella 42).

De acuerdo a una apreciación de R. Bodei, la desorientación que se siente, una vez que se destruye el mito del progreso lineal, es saludable debido "a la complejidad del mundo y la pluralidad de las maneras posibles de organizarlo cognitivamente" (citado en Rella

43). Pero Bodei señala que como resultado del repudio de Deleuze y Guattari de todas las maneras cognitivas de estructurar lo real y por la mezcla de las imágenes de las cosas y de las cosas en sí, no se puede tomar un paso adelante ("Proposite e domandi" 71, 13, citado en Rella 43). Todo está disperso, todo es indiferente, pero esto es el reino de lo Auténtico, según Deleuze y Guattari, y su proyecto es oponerse a las 'complicaciones' de este estado auténtico que se derivan de las teorías de Freud y Marx.

¿Dónde nos deja esta larga (pero necesaria) intromisión de teoría en nuestra consideración del concepto subyacente que no sólo motiva el estilo poético de Bracho sino también el de Pedro Salvador Ale y el de David Huerta? Debido a la insistencia de Bracho en lo marginal y en lo parentético, no se distingue una jerarquización de valores, ni la primacía de un centro con la subsecuente subordinación de la periferia. Su poesía no es profunda en el sentido tradicional porque no recurre a símbolos, ni a mitos, ni a referencias históricas o metafísicas; no estructura sus poemas para revelar al final alguna profunda verdad epistemológica u ontológica por medio de una epifanía. En efecto, no hay ni siquiera, como hemos visto, lo que podríamos considerar un contenido definitivo. Por estas razones la analogía de su poesía con la raigambre profunda de un árbol no sería del todo la adecuada para caracterizar la poesía de Bracho, sino la de la rizoma. Sus poemas apenas se entierran bajo la superficie de la 'tierra'

verbal; no hay dicotomías ordenadas, lógicas y previsibles, sino una proliferación de imágenes simultáneas, discontinuas, truncadas, intermitentes y heterogéneas que se van en diversas direcciones sólo para volver a entretrejerse y a confundirse imprevisiblemente.²³ Son poemas que, sin principio ni fin, se sitúan en una atemporalidad donde en última instancia no ocurre otra cosa más (ni menos) trascendental que un proceso escritural; un aquí y un ahora que privilegian el mismo crecimiento de una textura rizomática sobre cualquier tejido adornado y acabado. El efecto final nos remite a las cualidades desconcertantes a las cuales hemos aludido al principio de este capítulo para aquellos lectores que busquen una poesía desproblematizada, representacional, trascendente, encauzada por un 'yo' narrativo hacia un determinado camino temático que al final se puede resumir. A nuestro parecer, la finalidad de la poesía de Bracho no consiste en desconcertar al lector, sino hacer ver el lenguaje como lenguaje en toda su indeterminación y en toda su inmanencia. Así mismo, es posible ver en estos atributos una motivación feminista. Es interesante observar, por ejemplo, que el proyecto de crecimiento rizomático de El ser que va a morir que Coral Bracho ya había logrado en 1981 anticipa una preocupación fundamental de Helène Cixous quien, en una entrevista en 1982, propone una escritura que incorpore una economía de la libido femenina.

Habrán textos literarios que toleran todas clases

de libertad --a diferencia de los textos más clásicos-- que no son textos que se delimitan a sí mismos, no son textos de territorio con orillas nítidas, con capítulos, con principios y fines, etc., y que serán un tanto inquietantes porque no se siente la suspensión o la orilla. (Cixous, "Appendix" 137)

Coral Bracho claramente demuestra ser una de las voces feministas más insólitas y más originales en la poesía mexicana contemporánea. Dentro del crecimiento rizomático del contenido de sus poemas, dentro de la asimétrica extensión de sus versos hacia la periferia de la re-presentación verbal, dentro de la sinuosa y calurosa paréntesis erótica se evocan imágenes simultáneamente concretas e indeterminadas. Aún en este ambiente de la más desconcertante ambigüedad el lector imaginativo vislumbra momentos de claridad --pistas probables o potenciales-- que le incitan a juntar las imágenes más disímiles en una visión personal. Si los microtextos de la poesía de Bracho individualmente resisten un resumen inteligible, el macrotexto no puede ofrecer más que una sugerencia de un 'mensaje' concreto. Esta inconcretez, lejos de quitarle mérito a su obra, revela su magia más concreta: su deseo de re-presentar lo irrepresentable.

A pesar de la desconcertante ambigüedad de El ser que va a morir --o tal vez a causa de ella-- se manifiesta un proyecto feminista por medio del cual una poeta busca un medio adecuado para expresar la ambigüedad de su propio deseo. Bracho 'escribe su cuerpo' en toda su complejidad y también escribe el cuerpo del otro. No escribe para cumplir

con determinaciones programáticas de ciertas teóricas francesas --a fin de cuentas, El ser antecede a las que mencionamos-- sino para cumplir con su desenvolvimiento como mujer. Tampoco insiste Bracho en una poesía de reclamo militante practicada por determinadas escritoras feministas, sino en una visión personal, sin miras a conclusiones universales. En este sentido, sus 'líneas' poéticas establecen una analogía con las líneas de la rizoma: no se profundizan en epifanías de descubrimiento sino que se proliferan apenas abajo de la superficie en una cálida y húmeda jouissance, una celebración sensual de la unión entre el tacto y la palabra.

¹ La confluencia del postmodernismo y del feminismo es afirmada persuasivamente por varios críticos. Craig Owens, por ejemplo, percibe el feminismo como "el discurso de otras", de aquéllas que han sido marginadas del sistema cultural y que han participado en formular lo que el postmodernismo ha llegado a ser: el cuestionamiento de toda diferencia y de la disolución de las jerarquías naturales o esencializadas ("The Discourse of Others" 59-62). Ver también Jennifer Wicke y Margaret Ferguson, "Introduction: Feminism and Postmodernism; or, The Way We Live Now", 2; Linda Nicholson, "Feminism and the Politics of Postmodernism", 59-60.

Otra perspectiva pertinente sobre el carácter desconstrutivo (y por tanto postmoderno) del movimiento feminista es ofrecida por Luce Irigaray que postula que las mujeres no sólo procuran escapar de su explotación y destruir unos cuantos prejuicios, sino también subvertir:

la totalidad del orden de valores dominantes, sean económicos, sociales, morales y sexuales. Cuestionan toda teoría existente, todo pensamiento, todo lenguaje en cuanto éstos son monopolizados exclusivamente por los hombres. ("Questions" 165)

² Con poesía 'femenina', nos referimos sencillamente a aquélla poesía escrita por mujeres. La poesía 'feminista', de acuerdo al uso de Toril Moi, implica un compromiso con la lucha por la liberación de la mujer que incluye una crítica

de los modos de pensamiento patriarcados, es decir, la complicidad tradicional entre el 'logocentrismo' y el 'falocentrismo', términos acuñados y hechos célebres por Jacques Derrida (Moi 104).

³. Ver Toril Moi, "From Simone Beauvoir to Jacques Lacan", Sexual/Textual Politics (1985), 91-101, para una breve síntesis del movimiento feminista en Francia. Es inconcuso que la teoría feminista proveniente de Francia ha tenido más impacto que la estadounidense en Hispanoamérica. Parte de la explicación de este fenómeno se debe, sin duda, al apego de varias feministas francesas a las teorías de Jacques Derrida y de Jacques Lacan, cuyas obras están ampliamente conocidas en el medio intelectual de México.

⁴. Wong observa que Valdés y Jaramillo Levi llaman la atención del público lector a la existencia de estas poetisas pero que se limitan a descripciones de temas y de estilos sin considerar las fuerzas históricas y culturales que habían inspirado sus perspectivas.

⁵. Ver especialmente de Elena Milán, Circuitos amores y anexas, (México: Latitudes, 1979).

⁶. Ver Maricruz Patiño, La circunstancia pesa, (México: U Nacional Autónoma de México, 1979).

⁷. El 'falocentrismo' es un término acuñado por Jacques Derrida que consolida otros dos términos del filósofo francés: 'logocentrismo', por la tradición del pensamiento occidental que ha privilegiado el logos, es decir, la Palabra, como una presencia metafísica; por otra

parte el 'falocentrismo' considera el falo como símbolo o fuente del poder.

⁸. En Duelo de espadas (1987) de Rivera, los poemas están ordenados en una secuencia cronológica de una mujer desde su protegida niñez en un área remota de la provincia mexicana hasta su liberación cuando llega a la Ciudad de México. Su autodescubrimiento incluye experiencias eróticas (principalmente heterosexuales, con vislumbres de atracción homosexual), la maternidad y, al final, la soledad masturbatoria y nostálgica. La autorreflexividad constituye otro eje convergente con aquéllos del sexo y del texto.

Por otro lado, el proyecto de Volkow articula la necesidad de la habilitación social de la mujer por medio del lenguaje. En varios poemas de Litoral de tinta (1979) Volkow pone en práctica un proyecto algo parecido al dictamen de Julia Kristeva: "los que tienen el poder de nombrar el mundo están en condiciones de influir la realidad" (Kramarae 165). Volkow demuestra la lucha del artista con un lenguaje que la elude cuando quiere expresar sus sentimientos más importantes de amor y de frustración.

⁹. Ver Gabriel Zaíd, Asamblea de poetas jóvenes de México, (1980); Sandro Cohen, Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México, (1981); Homero Aridjis, Antología del Primer Festival Internacional de Poesía 1981, (1982); Ricardo Yáñez, Confluencia de poesía, (1982); Julio Ortega, Antología de la poesía hispanoamericana actual, (1987); Alejandro Sandoval, Veinte años de poesía en México. El

premio de poesía Aguascalientes: 1968-1988, (1988); Manuel Ulacia, José María Espinasa y Víctor Manuel Mendiola, La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989, (1990); Francisco Serrano, La rosa de los vientos. Antología de la poesía mexicana actual, 1992. Además de estas antologías --todas publicadas en México-- se ha publicado y traducido la poesía de Bracho en otros países: Enrique R. Lamadrid y Mario del Valle, An Eye Through the Wall: Mexican Poetry 1970-1985 (Nuevo México, 1986); Thomas Hoeksema y Gabriel Zaíd, The Fertile Rhythms. Contemporary Women Poets of Mexico (Pittsburgh, 1989); Juan Gustavo Cobo Borda, Palabras de mujer. Poetas latinoamericanas (Santa Fe de Bogatá, 1991); José Tarszys, Poemas eróticos. Antología hispanoamericana (Buenos Aires, 1992); Reginald Gibbons, New Writing from Mexico (Evanston, IL, 1992); Ramón Cote Baraibar, Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana (Madrid, 1992); Andrés Morales, Un ángulo del mundo. Muestra antológica de los poetas invitados al Encuentro Iberoamericano de Poesía "Centenario del Natalicio de Vicente Huidobro (Santiago de Chile, 1993).

¹⁰. Usaremos el término "hermético" según lo define Gerald Bruns, Modern Poetry and the Idea of Language (1974), en el cual explica que:

la dirección de la actividad del poeta es hacia la obra literaria en sí, es decir, la obra como una estructura lingüística autosuficiente (cuyo ideal o forma absoluta sería el libro imaginario de Flaubert 'acerca de nada, un libro contingente en nada externo, que se mantendría íntegro a virtud de su estilo, tal como la tierra, suspendida en el

vacío, no cuenta con nada externo para su apoyo; un libro que casi no tendría sujeto, o por lo menos en el cual el sujeto estaría casi invisible'" [(Selected Letters of Gustave Flaubert, Trad. Francis Steegmuller, 1953, 127-128) citado en Bruns 1, 263n].

- ¹¹. Con la palabra "órfica" Bruns se refiere a Orfeo, "el cantante primordial cuya esfera de actividad es gobernada por una unidad mítica o ideal entre la palabra y la cosa, y cuyo poder, por lo tanto, se extiende más allá de la formación de una obra, hacia la creación del mundo" (1-2).

Según Bruns, lo órfico, como en el caso de lo hermético, acusa la primacía del lenguaje.

¹². Oscar Wong expresa un dilema del lector frente a Peces de piel fugaz que parece muy común en la crítica sobre la poeta: "¿Pero qué mundo describe la poeta? ¿Es del primer hombre y la primera mujer, asombrados por el movimiento luminoso . . . --quizás sea, apenas, una ensoñación" ("La mujer en la poesía mexicana" 213).

¹³. México: Joaquín Mortiz, 1982. Todas las citas provienen de esta edición.

¹⁴. Ver Ihab Hassan, capítulo 1, nota 8 de este estudio para una lista de oposiciones entre la perspectiva postmoderna y la moderna.

¹⁵ "Jouissance" es una palabra que se presta para muchas connotaciones según Rosalind Jones, pero ella opta por la palabra "placer". El sustantivo se deriva del verbo francés jouir que significa "gozar", "deleitarse" sin temor de consecuencias, pero también "experimentar un orgasmo" (Jones 375n2). Por su parte, Anthony Wilden, el traductor

de Language of the Self de Jacques Lacan, nota que jouissance puede ser traducida variamente como "goce", "posesión", "apropiación", "derecho" y "placer". Además Wilden observa que la ambigüedad de la palabra le conviene a Lacan ya que "el goce de la posesión de un objeto está sujeto a otros" (101n29).

¹⁶ Rafael Vargas ofrece otra perspectiva de la cualidad vegetal en la poesía de Bracho que merece atención. Considera que la abundancia de imágenes describe un cuerpo que experimenta un florecimiento semejante al de las plantas y que Bracho elabora una "botánica más que una anatomía" ("El espejo sin la sombra" 9-10).

¹⁷. Comentando el mismo rasgo de la naturaleza en Peces de piel fugaz, Castañón considera que ésta no constituye el fondo tradicional donde se desarrollan las acciones de los seres humanos sino:

un conjunto de materiales, texturas, relaciones, ritmos e intercambios osmóticos. Configuraciones de cuarzo cristal, voces roncas que avanzan como el fuego, mándalas gráficas, morteros donde luz y agua concurren en una insólita mixtura de flujos transmigratorios. ("Jaqueca, demagogia e inspiración" 7)

¹⁸. Una observación de David Huerta sobre el estilo de Bracho se expresa en estos términos:

Coral Bracho escribe como absolutamente nadie en México, en largas frases pausadas, de largo aliento a veces agónico; sus textos se enredan consigo mismos, dentro de una atmósfera de lujo natural, derroche de sensibilidad y de palabras. . . . ("Figuraciones de la pirámide" 17)

¹⁹. Ver Helène Cixous y Catherine Clément, La Jeune Née, (París: UGE, 1975); Helène Cixous, "Le rire de la Méduse", (L'arc 61 (1975): 39-54; "Le Sexe ou la Tête?", Les Cahiers du GRIF 13 (1976) 5-15; (en colaboración con Annie Lecler y Madeleine Gagnon) La Venue à l'écriture (París: UGE, 1977).

²⁰ Ver por ejemplo, Sandro Cohen, "Poesía mexicana, 1975-1990": "México es un país sumamente conservador. Sus poetas también suelen serlo" (15).

²¹. Ya desde principios de la década de los setenta en los Estados Unidos un método de investigación literaria, "imágenes de las mujeres" ("Images of Women"), se dedica al estudio de los estereotipos femeninos en la literatura masculina. Entre sus propósitos se encuentra la difusión de prejuicios al público lector, vinculando la literatura a la vida, especialmente a la experiencia vivencial de los lectores (Moi 42-43).

²². Myriam Moscona caracteriza la puntuación de Bracho como:

extraña --aparentemente anárquica-- . . . llena de paréntesis que abren para quedarse siempre abiertos, de subrayos, de textos que terminan en coma, punto y coma (acaso porque el lector debe continuar la enumeración), de cortes repentinos, espacios vacíos, silencios. (16)

²³. Para una síntesis excelente de la cualidad rizomática de la poesía de Bracho, ver el estudio de Josué Ramírez, "Experiencia límite" (1990). Señala, entre otras cosas de interés que la estructura de su poesía es un:

método de frutos enteramente distintos, relacionados entre sí por la voz que los crea y

transita. Método de fórmulas que en su precisión se multiplican y de la que constantemente nacen nuevos brotes en direcciones inesperadas. No reproducción de un estilo; es un procedimiento de posibilidades infinitas, una alquimia del verbo . . . no raíz que inspira tallos, de proporciones arborescentes; raíz que se expande, sin enlaces preestablecidos, de sistemas reproductores independientes en sus fragmentos, encontrando sus correspondencias tanto en una disposición maquinal como en su calidad significativa . . . Poema-rizoma semántico, abierto. (48)

CAPITULO 6

CONCLUSION

La confusión general que la palabra 'postmodernismo' ha suscitado en la literatura mexicana (e hispanoamericana) en las últimas tres décadas se debe, por un lado, a su gran complejidad conceptual y, por otro, a las múltiples definiciones del término. Las percepciones extremas y antagónicas afirman que todo fenómeno contemporáneo es postmoderno o que el término simplemente carece de fundamento. En realidad, el postmodernismo sí prospera, pero añadiríamos que tanto en la poesía mexicana como en la cultura occidental sigue siendo una sensibilidad minoritaria. Tal vez esta relativa marginación se debe en gran parte al apego psicológico de las sociedades a las visiones totalizadoras asociadas con la modernidad.

Gran parte del presente estudio se ha ocupado de la descripción de los principales rasgos postmodernos encontrados en la obra de tres poetas mexicanos contemporáneos --Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho-- con el fin de justificar su inclusión en lo que hemos caracterizado como el postmodernismo. La narrativa postmoderna de la generación del llamado 'post Boom' hispanoamericano ha logrado una aceptación favorable de parte del público lector desde la década de 1970, pero la poesía postmoderna generalmente ha sido mal entendida cuando no ignorada o despreciada. Aunque la crítica literaria ha

establecido puntos de contacto de poetas hispanoamericanos con sus homólogos norteamericanos y con conceptos teóricos --franceses en la mayoría de los casos-- no se ha generado una conceptualización teórica que contemple la convergencia de poéticas aparentemente disímiles e independientes. Por lo tanto, este estudio ha procurado analizar la poesía de tres jóvenes mexicanos dentro de un marco postmoderno para enfocar mejor las bases conceptuales que subyacen la manifiesta diversidad de sus expresiones poéticas.

Al establecer las características de la sensibilidad postmoderna en la cultura y en la literatura en el primer capítulo de este estudio de ninguna manera pretendemos encasillar a Ale, a Huerta y a Bracho dentro de un paradigma absoluto e inmutable. En primer lugar, como ha observado Hassan, tal paradigma no existe; sus diversas características que siempre están en flujo, modificándose de acuerdo a una multiplicidad de factores históricos, culturales, literarios y críticos. Sin embargo, los múltiples criterios y observaciones de los teóricos citados a lo largo de nuestro estudio --Matei Calinescu, Linda Hutcheon y Ihab Hassan-- nos llevan a concluir que hay significativos puntos de convergencia entre la poesía de Ale, de Huerta y de Bracho y la literatura denominada 'postmoderna'. En el segundo capítulo procuramos establecer que gran parte de dichas características postmodernas en la literatura hispanoamericana ya existían desde principios del siglo XX, aunque de modo marginal, hasta que escritores de

la estatura de Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Nicanor Parra y José Emilio Pacheco validaron nuevas perspectivas conceptuales para las generaciones poéticas posteriores. Ale, Huerta y Bracho representan sólo una pequeña parte de un creciente interés en una sensibilidad postmoderna, pero cabe señalar que la literatura postmoderna sigue siendo minoritaria en la América Hispana. A nuestro parecer esta literatura constituye una de las tendencias más imaginativas y prometedoras de hoy, pues la abrumadora mayoría de la poesía actual sigue insistiendo en la seguridad de formas y de temas clásicos, románticos y modernos, como se puede apreciar en virtualmente cualquier antología de poesía publicada en los últimos treinta años.

La analogía del crecimiento rizomático --prolífico, imprevisible y poco profundo-- que hemos hecho con el desarrollo estilístico de la poesía de Coral Bracho también se presta para caracterizar las obras de Pedro Salvador Ale y de David Huerta. La transición de temas, sea dramática o casi impercibible, acusa una patente oposición al simulacro de un mundo ordenado y ordenable. En Ale, el simulacro de unidad creado por la brevedad de los poemas integrantes así como por el conjunto de poemas aparentemente homogéneos de Navegaciones en realidad es desmentido por la fragmentación narrativa, la diseminación verbal, la discontinuidad temática, la disposición aleatoria de los versos y la continuidad intratextual, todo lo cual revela la multiplicidad y la intermitencia de los temas. Así mismo,

en Incurable de David Huerta, el "rizoma" y las "rayas" figuran prominentemente en su capacidad autorreferencial. Aunque más profundo en su alcance de temas teóricos, más autorreferencial y más intertextual, Incurable comparte con El ser que va a morir de Bracho de una confusa discursividad que funda imágenes en un movimiento hacia los márgenes de lo irrepresentable.

Es cierto que Ale, Huerta y Bracho tienen su concepción individual de la poesía, sus propios coordinados de forma, de lenguaje y de temática, pero reflejan conjuntamente esa vasta y entretrejida heteroglossia que ejerce influencia en su formación poética. Ale y Bracho reconocen sus deudas literarias abierta y esporádicamente en sus poemas. En el caso de Huerta la intertextualidad de Incurable es mucho más enfática, manifestándose reiteradamente por medio del léxico comúnmente asociado con los más célebres exponentes de la teoría crítica francesa, así como de los temas, los estilos y las formas de los más diversos textos literarios y extraliterarios de Occidente y de Oriente, presentes y pasados. Por ejemplo, en la obra de Ale se ha notado la presencia de Jorge Luis Borges en las frecuentes alusiones a los espejos y las interrelaciones laberínticas de las cosas y las palabras. En el estilo de Huerta se perciben las huellas neobarrocas de José Lezama Lima, y en sus temas y en su lenguaje se aprecia la incorporación del léxico y de los conceptos teóricos de escritores como Jacques Derrida, Jacques Lacan, Roland Barthes y Michel Foucault. En cuanto

a Bracho, tanto Friedrich Nietzsche como Gilles Deleuze y Félix Guattari no sólo aparecen en epígrafes de los poemas de la poeta para esclarecer propósitos, sino también inspiran el marco conceptual y estilístico de su poesía.

La patente parodia de los estilos o de las ideas de otros (con)textos manifestada en las obras de Ale, Huerta y Bracho sirve indudablemente en su capacidad tradicional de homenaje, pero también sugiere que los poetas postmodernos reconocen que sus propios textos no pueden aspirar a más que una continuación de un texto siempre ya comenzado y siempre destinado a continuar. Por lo tanto, los textos de estos tres poetas siempre empiezan in medias res y terminan sin posibilidad de conclusión. Esto dicho, queda claro que para los tres poetas no existe pretensión de originalidad, pues reconocen que sus obras no representan más que meros vínculos con el pasado y con el futuro en la cadena artística.

La fragmentación temática en las obras que examinamos de Ale, de Huerta y de Bracho refleja una sensibilidad postmoderna que rechaza la visión panóptica, la certeza ontológica y la conclusividad totalizante que se derivan del paradigma racional desde el alba de la civilización occidental. Así mismo, los tres poetas abandonan cualquier elemento poético que conforme a patrones de simetría, sea de rima, de métrica, de sintaxis, de estrofas o de cualquier ilusión de unidad basada en el conjunto de poemas. Aunque la disposición formal de las obras de los tres poetas acusa

mucha variedad entre sí, demuestran convergencia conceptual al evitar la facilonería de los moldes preestablecidos, de la acostumbrada dependencia en una estructura de principio, medio y fin, y de las convenciones narrativas de linealidad. Es decir, aún cuando al principio sus obras parecen ofrecer expectativas regidas por la razón, terminan desestabilizando los puntos de apoyo de una comunicación 'lógica'. Los poemas de estos tres escritores mexicanos nunca empiezan ni terminan porque están ya en progreso, en el proceso de ser, sin servir en función de ninguna totalidad, sin formar una dicotomía de los fragmentos, ni jerarquizar los valores. Salvo unas instancias de iracundia en Incurable de David Huerta, por lo general reina en el conjunto de las obras de los tres poetas una enfática neutralidad hacia el mundo fenoménico ya que los tres optan por describir sin deseos de elogiar o de condenar, en fin, de persuadir. Su propósito no es expresar sus más sentidas emociones sino sus más atrevidas expansiones del lenguaje en su intento de representar lo innombrable. Si de algo quieren convencer al lector es, en palabras de Ihab Hassan, la inmanencia, es decir, "la creciente capacidad de la mente de generalizarse a sí misma . . . [y] de reconstituir el universo . . . en los signos de su propia hechura. . . ." ("Pluralism in Postmodern Perspective" 22). Aún por encima del erotismo y del hedonismo más enfáticos de Coral Bracho, se trasmite la idea de la sensualidad y de la materialidad de las palabras y de su capacidad de incitar la imaginación. El erotismo es

empleado en la obra de Bracho como un grito de jouissance, una manifestación de independencia feminista de una poesía dominada tradicionalmente por el lenguaje y por los valores falogocéntricos. Bracho representa, en este sentido, una voz relativamente solitaria pero importante de otra faceta del postmodernismo en un ambiente poético que tiende al conservadurismo léxico y formal.

El rechazo de una cosmovisión totalizante, la fragmentación temática, la continua postergación de respuestas o de cierres, la imposibilidad de descubrimientos trascendentes, todas estas cualidades en las obras examinadas implican el pleno reconocimiento de los límites del horizonte cognitivo de los tres poetas mexicanos. Ale, Huerta y Bracho no pretenden que sus poemas trasciendan su calidad de poemas para revelar verdades universales ni verdades personales ya que, a fin de cuentas, reconocen los inherentes problemas de su percepción fenoménica, de la conceptualización ontológica y de la re-presentación de las mismas por medio del lenguaje. Tanto Ale como Bracho y Huerta cuestionan explícita o implícitamente la automática legitimación del papel del logos de ordenar el caos, de centrar el sujeto y de simular presencias. Nuestros poetas cuestionan pero no rechazan este papel, pues ellos también se encuentran obligados a hacer uso del logos, si no por otra cosa para demostrar que el lenguaje también sirve para des-representar el mundo fenoménico.

Encontramos en la poesía de Ale, Huerta y Bracho la

expresión de un mundo subconsciente, recordándonos la idea lacaniana en la cual "el deseo es el deseo del otro", donde se confunden el sujeto y el objeto del deseo, y donde reinan la ambigüedad, la contradicción, la indeterminación y la inconclusividad (Lacan 31). Los tres poetas manifiestan ese deseo del otro (de lo innombrable) por medio de una poesía que de antemano reconoce la imposibilidad de una meta que involucre sus términos antitéticos, es decir, la compatibilidad, la determinación y la conclusividad, cualidades que para ellos no existen en la experiencia vivencial ni en los sueños.

Ale, Huerta y Bracho también comparten, en mayor o menor grado, una tendencia de prescindir de la retórica, dejando a la discreción del lector llenar o ignorar las elipsis, cerrar o no el poema abierto y, en última instancia, sacar sus propias conclusiones en la ausencia de aquéllas de los poetas. Esta indeterminación figura como otro de los rasgos axiales de la sensibilidad postmoderna de los tres poetas mexicanos. Curiosamente, el que más insiste en lo artificial del logos y en el abandono de la retórica es el mismo David Huerta que más pistas ofrece en sus comentarios autorreferenciales para establecer un diálogo con sus lectores. Se sitúa al otro extremo a Coral Bracho que no expone comentarios autorreferenciales sobre la indeseabilidad de la retórica, sino que deja al lector a sus propios recursos.

Para poner en una perspectiva más sintetizada el

conjunto de estas observaciones sobre los tres poetas estudiados, resulta imprescindible referirnos a una cita del filósofo Friedrich Nietzsche que Coral Bracho usa como epígrafe para su poema "Tiempo reflejante". En efecto, la cita funciona como un arte poétique para la propia obra de Bracho --en la ausencia de comentarios autorreferenciales a las cuales recurren Ale y Huerta en sus obras-- pero tiene pertinencia también para caracterizar un ímpetu postmoderno en Pedro Salvador Ale y en David Huerta:

En realidad, ¿que sabe el hombre de sí mismo?
 ¿Sería simplemente capaz de percibirse íntegramente una sola vez siquiera como expuesto en una vitrina iluminada? ¿No le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso las relativas a su cuerpo, con el fin de desterrarlo y encerrarlo en una conciencia altiva y quimérica? La naturaleza tiró la llave y, ¡ay de la funesta curiosidad que por una hendidura quisiera mirar lejos del cuarto de la conciencia! Presentiría entonces que el hombre se apoya en la inmisericordia, en la avidez, en la insaciabilidad El mundo entero está vinculado a los hombres como la reproducción multiplicada de una imagen primitiva; el hombre; como el eco infinitamente interrumpido de un sonido original: el hombre. (El ser que va a morir 40)

Encontramos aquí la envolvente duda, la penetrante indeterminación y la insaciable insistencia en re-presentar lo irrepresentable que caracterizan las obras de los tres poetas. Así mismo, saltan a la vista la problemática de la percepción considerada por Ale y por Huerta; el simulacro del logos tratado por Huerta; la obsesiva curiosidad de Bracho por el cuerpo; y la multiplicación de imágenes en innumerables perspectivas de Ale. No en balde establecimos en el capítulo expositivo sobre el postmodernismo la

importancia del filósofo decimonónico que expuso en su antipositivismo el perspectivismo, la indeterminación y la multiplicidad de sujetos, conceptos que en conjunto llegarían a formar el núcleo de la sensibilidad postmoderna de la segunda mitad del siglo XX. Aunque Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho no reconocen públicamente en sus entrevistas familiaridad con los conceptos a los cuales se ha aludido reiteradamente en este ensayo, queda claro que su afinidad con los mismos se debe tanto a Nietzsche, a Husserl, a Heidegger, a Freud y a los teóricos franceses como a la cultura contemporánea que inconscientemente ha absorbido sus ideas.

Todavía quedan considerables posibilidades de investigación sobre las múltiples manifestaciones de la poesía postmoderna en Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Sólo en México pensamos en voces postmodernas como las de Samuel Walter Medina (1953), José Luis Rivas (1950), Alberto Blanco (1951) y Francisco Hinojosa (1959) como temas para estudios futuros. Durante la década de 1970 hubo un florecimiento de poesía postmoderna en varias partes de la América Hispana. En Argentina se destacaron poetas 'neobarrosos' como Néstor Perlongher (1948), Arturo Carrera (1948) y Roberto Echevarren (1944) y en Puerto Rico Iván Silén escribió varios poemarios notablemente postmodernos. Así mismo en Chile los nombres de Gonzalo Millán (1947), José Luis Vega (1948) y Raúl Zurita (1951) han llamado la atención por sus

obras 'postvanguardistas'. La narrativa feminista ha experimentado un auge en años recientes, pero la poesía feminista todavía requiere investigación crítica, sobre todo con la perspectiva de los nuevos criterios teóricos que tomen en cuenta la evolución del papel sociopolítico de la mujer en una sociedad que experimenta cambios vertiginosos. De pronto, aparte de las voces feministas que mencionamos en el capítulo 5 --Rosario Castellanos, Silvia Tomasa Rivera y Verónica Volkow-- pensamos en poetas como Alejandra Pizarnik (Argentina, 1939-1972), Támara Kamenszain (Argentina, 1947) y Angelamaría Dávila (Puerto Rico, 1942). Aparte de los estudios individuales que se pueden hacer sobre todos estos postmodernistas, habría que armar una antología de poesía postmoderna hispanoamericana para comparar y cotejar una gran diversidad de estilos y de conceptos en busca de un público más amplio.

BIBLIOGRAFIA

- Ahern, Maureen. "La poesía de David Huerta: Inscripción metalingüística". Eco (México) 43.1 (1983): 248-269.
- Alazraki, Jaime. Critical Essays on Jorge Luis Borges. Boston: G.K. Hall, 1987.
- Ale, Pedro Salvador. El alucinante viaje del afilador de cuchillos. Mérida: Consejo Editorial de Yucatán, 1987.
- . Arado de carne y hueso. Toluca: Grupo Al Yunque, 1974.
- . Autofagia del naufrago. Querétaro: U Autónoma del Estado de Querétaro, 1983.
- . Conclusión. Córdoba, Argentina: Cooperativa de Escritores de Córdoba, 1974.
- . El corazón en la red. Toluca: Secretaría de Educación, Gobierno del Estado de México, 1982.
- , et. al. Córdoba en la poesía y el cuento. Córdoba, Argentina: Ediciones Cooperativa de Escritores de Córdoba, 1974.
- . De biografías, monstruos y pájaros migratorios. Toluca: Educ > Arte, 1988.
- . El hombre habitado. Toluca: Grupo Al Yunque, 1980.
- . Entrevista personal. 8 agosto 1993.
- . Manuscritos de la memoria del sueño. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1985.

- . Navegaciones. 1991. 2a. ed. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- . Las noches del fuego. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1988.
- , ed. Poesía en nueve voces. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1985.
- . Reclamo de vuelo. Toluca: La Rosa Blindada, 1981.
- . Retorno a la tierra. Toluca: Grupo Al Yunque, 1979.
- . Sobre las cicatrices del tiempo. Jujuy, Argentina: Trópico de Capricornio, 1984.
- . Violina. Toluca: Grupo Al Yunque, 1979.
- Altieri, Charles. "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics". Boundary 2 1.3 (1973): 605-641.
- . Self and Sensibility in Contemporary American Poetry. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Andrews, Bruce y Charles Bernstein. The L=A=N=G=U=A=G=E Book. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.
- Antin, David. "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". Boundary 2 1.1 (1972): 98-133.
- Asenjo, Norberto. "La poesía tiene un compromiso con el hombre y el lenguaje: Salvador Ale". Noticiero (Toluca, México) 3 junio 1988: 14.
- Ashbery, John. "A Game with Shifting Mirrors". Critical Essays on Jorge Luis Borges. Ed. Jaime Alazraki.

- Boston: G.K. Hall, 1987. 93-96.
- Asiain, Aurelio. "Incurable de David Huerta". Vuelta diciembre (1988): 50-52.
- Barthes, Roland. Critical Essays. Evanston: Northwestern UP, 1972.
- . "The Death of the Author". Image-Music-Text. Trad. y ed. Stephen Heath. Nueva York: Hill and Wang, 1977. 142-148.
- . New Critical Essays. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1980.
- . S/Z. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1974.
- . "The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills". Image, Music, Text. Trad. Stephen Heath. Nueva York: Hill and Wang, 1977. 44-68.
- . Writing Degree Zero. 1953. Trad. Annette Lavers y Colin Smith. Nueva York: Hill and Wang, 1984.
- Bell, Daniel. The Cultural Contradictions of Capitalism. Nueva York: Basic Books, 1976.
- Bellini, Giuseppe. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Castalia, 1986.
- Borges, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Bowra, C.M. "Poetry and Tradition". Anthology of Mexican Poetry. Ed. Octavio Paz. Bloomington: Indiana UP, 1958.
- Bracho, Coral. Bajo el destello líquido. (Poesía 1977-

1981. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . Diccionario fundamental del español de México. México: Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1982.
- . Jardín del mar. México: CNCA y CIDCLI, 1993.
- . Peces de piel fugaz. México: La Máquina de Escribir, 1977.
- , trad. "Rizoma". De Gilles Deleuze y Félix Guattari. Revista UNAM 2 octubre 1977: páginas intermedias.
- . El ser que va a morir. México: Joaquín Mortiz, 1982.
- , e Irma Palacios. Tierra de entraña ardiente. México: Galería López Quiroga, 1992.
- Brotherston, Gordon. Latin American Poetry: Origins and Presence. Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- Bruns, Gerald. Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study. New Haven: Yale UP, 1974.
- Bueno, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia. Lima: Latinoamericana, 1985.
- Burger, Peter. Theory of the Avant Garde. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Burke, Kenneth. Language as a Symbolic Action. Berkeley: U of California P, 1966.
- Cáceres Careño, "Pedro Salvador Ale o la fe poética". El Sol de Toluca 15 junio, 1978, 7.
- . "Pedro Salvador Ale: Anuncios y presencias". Sábado 30 julio 1983: 13.

- Calinescu, Matei. Five Face of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. 2a ed. Durham: Duke UP, 1987.
- . "From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought". Zeitgeist in Babel: The Postmodern Controversy. Ed. Ingeborg Hoesterey. Bloomington: Indiana UP, 1991. 156-174.
- . "Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies". Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop at the XIth International Comparative Literature Congress 20-24 August, 1985. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 3-15.
- . "Ways of Looking at Fiction". Romanticism, Modernism, Postmodernism. Ed. Harry R. Garvin. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1980. 155-170.
- Cañas, Dionisio. Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Angel Valente). Madrid: Hiperión, 1984.
- Capra, Fritjof. The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism. 2a ed. Boulder, CO: Shambhala, 1983.
- Cardona E., José Luis. "'Cuando se escribe se sueña', en Navegaciones hay onirismo: Pedro Salvador Ale". Rumbo (Toluca, México) 7 marzo 1991: 15.
- . "Entrevista con Pedro Salvador Ale". Rumbo 17 mayo 1990: 19.
- Carvajal Dávila, Rogelio. "Poetas mexicanos recientes:

- ¿Los jóvenes, los mejores?". Plural 89 (1979): 43-49.
- Castañón, Adolfo. "Coral Bracho: Los cauces del paisaje".
Revista UNAM 11 julio 1980: 40-41.
- . "Dos voces mujeres". Vuelta septiembre (1993):
60-61.
- . "Jaquica, demagogia e inspiración". La Cultura en México 29 noviembre 1978: 2-7.
- Castellet, José María. Nueve novísimos poetas españoles.
Barcelona: Barral, 1970.
- Cervera, Juan. "Ale: Reclamo de vuelo". El Nacional 9
diciembre 1981: 27.
- . "Autofagia del náufrago". Revista Mexicana de Cultura
166 (1983): 6.
- . "El verano de Pedro Salvador Ale". Reseña de "El
mensaje del verano" de Pedro Salvador Ale. Revista Mexicana de Cultura 97 (1981): 6.
- Cixous, Helène. "Appendix: An Exchange with Helène
Cixous" (entrevista). Helène Cixous: Writing the Feminine. De Verena Andermatt Conley. Trad. Verena
Andermatt Conley. Enero, 1982. 129-161.
- . "The Laugh of the Medusa". New French Feminisms: An Anthology. Ed. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron.
Trad. Keith Cohen y Paula Cohen. Amherst, Ma: U of
Massachussetts P, 1980. 245-264.
- y Catherine Clément. "Sorties". The Newly Born Woman.
Trad. Betsy Wing. Minneapolis: U of Minnesota P,
1986. 63-132.

- Clarke, Graham. "Beyond Realism: Recent Black Fiction and the Language of 'The Real Thing'". Black Fiction: New Studies in the Afro-American Novel Since 1945. Ed. A. Robert Lee. London: Vision, 1980. 204-221.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, ed. Antología de la poesía hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Cohen, Sandro, ed. Prólogo. Palabra Nueva: Dos décadas de poesía en México. México: Premiá, 1981. 9-30.
- . "Poesía mexicana, 1975-1990: De la abundancia raquítica a la escasez saludable o ¿Dónde están los poetas?". Perfiles: Ensayos sobre la literatura mexicana reciente. Ed. Federico Patán. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1992. 1-25.
- . "Poesía nueva en México". Lugar de encuentro: Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México: Katún, 1987.
- Conte, Joseph M. Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1991.
- D'Aquino, Alfonso. "Peces de piel fugaz de Coral Bracho". Vuelta agosto (1979): 39-40.
- Dauster, Frank. The Double Strand: Five Contemporary Mexican Poets. Lexington: UP of Kentucky, 1987.
- . "Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930, 1940". Revista Iberoamericana 148-149 (1989): 1161-1175.

- Debicki, Andrew P., ed. Antología de la poesía mexicana moderna. Londres: Tamesis, 1977.
- Del Pozo, Ivania. "Isabel Fraire o la transparencia del lenguaje". Lugar de encuentro: Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México: Katún, 1987. 143-151.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Rhizome. París: Minuet, 1976.
- Deniz, Gerardo. Gatuperio. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Derrida, Jacques. Dissemination. Trad. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- . "Living On: Border Lines". Deconstruction and Criticism. Ed. Harold Bloom, et al. Nueva York: Seabury, 1979. 75-175.
- D'Haen, Theo. "Postmodernism in American Fiction and Art". Approaching Postmodernism. Eds. Douwe Fokkema y Hans Bertens. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 1986. 211-231.
- Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo 1 (A-CH). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Docter, Mary Kathryn. "The Turning Tides: The Poetry of José Emilio Pacheco". DAI 52.9 (1991): 3300-A. U of California, Los Angeles.
- Duncan, J. Ann. Voices, Visions, and a New Reality:

- Mexican Fiction Since 1970. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1986.
- Earle, Peter G. "Back to the Center: Hispanic American Fiction Today". Hispanic Review 58 (1990): 19-35.
- Eco, Umberto. The Open Work. Trad. Anna Cancogni. Intro. David Robey. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.
- Escalante, Evodio, ed. Antología del Segundo Festival Internacional de Poesía: Morelia, 1983. México: Joaquín Mortiz, 1984.
- . "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho)". Perfiles: Ensayos sobre la literatura mexicana reciente. Ed. Federico Patán. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1992. 27-45.
- . "La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984". Casa del Tiempo 49-50 (1985): 15-31.
- , ed. Prólogo. Poetas de una generación, 1950-1959. México: Premiá, 1988. 7-17.
- Espinasa, José María. "Picos pardos de Gerardo Deniz". Vuelta diciembre (1988): 46-51.
- Fein, John M. Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems. Lexington: UP of Kentucky, 1990.
- Fernández, Teodosio, ed. La poesía hispanoamericana en el siglo XX. Madrid: Taurus, 1987.
- Ferguson, Margaret y Jennifer Wicke, eds. Feminism and

- Postmodernism. (Edición especial de) Boundary 2
19.2(1992): 1-9.
- Fernández Moreno, César, ed. América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, UNESCO, 1972.
- Fokkema, Douwe. "Concluding Observations: Is There a Future for Research on Postmodernism?". Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop at the XIth International Comparative Literature Congress 20-24 August, 1985. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 233-241.
- . Literary History, Modernism and Postmodernism. Amsterdam y Filadelfia: Benjamins, 1984.
- Forster, Merlin H. y K. David Jackson. Historia de la poesía hispanoamericana. Clear Creek, IN: The American Hispanist, 1981.
- . Vanguardism in Latin American Literature: An Annotated Bibliographical Guide. Nueva York: Greenwood, 1990.
- Foster, Hal, ed. "Postmodernism: A Preface". The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, WA.: Bay, 1983. ix-xvi.
- Foucault, Michel. "Appendix: The Discourse on Language". The Archeology of Language. Trad. A.M. Sheridan Smith. Nueva York: Random House, 1972. 215-237.
- Frisch, Mark. "The Self and 'Other' in Borges and Postmodernism". Ponencia no publicada. Sesión sobre la Literatura Latinoamericana. Congreso de la American

- Association of Teachers of Spanish and Portuguese.
Phoenix, Arizona, 13 agosto 1993.
- Frye, Northrup, Sheridan Baker y George Perkins. The Harper Handbook to Literature. Nueva York: Harper and Row, 1985.
- Gadamer, Hans Georg. Truth and Method / Hans-Georg Gadamer. Trad. e Intro Garrett Barden y John Cumming. Nueva York: Crossroad, 1922.
- González Echevarría, Roberto. La ruta de Severo Sarduy. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1987.
- Guillén, Jorge. Language and Poetry: Some Poets of Spain. Cambridge, MA: Harvard UP, 1961.
- Hassan, Ihab. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. Nueva York: Oxford UP, 1971.
- . "Pluralism in Postmodern Perspective". Exploring Postmodernism. Selected Papers Presented at a Workshop at the XIth International Comparative Literature Congress 20-24 August, 1985. Ed. Matei Calinescu. Amsterdam: John Benjamins 1987. 17-39.
- . The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- . "The Question of Postmodernism". Romanticism, Modernism, Postmodernism. Ed. Harry R. Garvin. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1980. 420-437.
- Heidegger, Martin. On the Way to Language. Trad. Peter De Hertz. San Francisco: Harper and Row, 1971.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del Modernismo.

- México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Hobbs, Jack A. y Roberto Duncan. Arts, Ideas and Civilization. 2a ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992.
- Hoesterey, Ingeborg, ed. Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Horkheimer, Max. Dawn and Decline: Notes 1926-1931 and 1950-1969. Trad. Michael Shaw. Nueva York: Seabury, 1978.
- Huerta, David. Cuaderno de noviembre. México: Era, 1976.
- . El espejo del cuerpo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- . "Figuraciones de la pirámide. Una década de poemas mexicanos: 1970-1980". Camp de l'Arpa (Barcelona) 74 (1980): 14-19.
- . Historia. México: Toledo, 1990.
- . Huellas del civilizado. México: La Máquina de Escribir, 1977.
- . Incurable. México: Era, 1987.
- . El jardín de la luz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- . Los objetos están más cerca de lo que aparentan. Guadalajara: Galería López Quiroga, 1990.
- , ed. Prólogo: "Trece Motivos para Lezama". Muerte de Narciso. Antología Poética. de José Lezama Lima. México: Era, 1988. 9-31.

- . Versión. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Nueva York y Londres: Routledge, 1988.
- Ibargoyen, Saúl. "Ale desde la literatura sumergida". Excelsior 6 abril 1980, "Cultura": 12.
- . "Nuevo libro de Ale. El oficio de presentar". Reseña de Autofagia del naufrago de Pedro Salvador Ale. Excelsior 17 enero 1983, "Cultura": 2.
- . "Presentación crítico-ociosa". Prólogo a Autofagia del naufrago de Pedro Salvador Ale. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 1982. iv-xi.
- Irigaray, Luce. "Questions". This Sex Which is not One. Trad. Catherine Porter y Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985. 119-169.
- . "This Sex Which is not One". This Sex Which is not One. Trad. Catherine Porter y Carolyn Burke. Ithaca NY: Cornell UP, 1985. 23-33.
- Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society". The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay, 1983. 111-125.
- Jiménez, José Olivio, ed. Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana. 2a ed. Madrid: Hiperión, 1985.
- , ed. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1987. Madrid: Alianza, 1992.
- Johnson, Barbara. Translator's Introduction. Dissemination

- de Jacques Derrida. Trad. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981. vii-xxxiii.
- Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body: Toward an Understanding of L'Écriture féminine". The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory. Ed. Elaine Showalter. Nueva York: Pantheon, 1985. 361-377.
- Klahn, Norma y Jesse Fernández, eds. Lugar de encuentro: Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual. México: Katún, 1987.
- Kramarae, Cherris. Women and Men Speaking. Frameworks for Analysis. Rowley, MA: Newbury House, 1981.
- Krauss, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA: MIT P, 1985.
- Krell, David Farrell. Introduction. Martin Heidegger. Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964). 1977. Trad. David Farrell Krell. San Francisco: Harper San Francisco, 1993. 3-35.
- Kristeva, Julia. Introducción: tema y metodología. El texto de la novela. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Lumen, 1974. 11-25.
- Lacan, Jacques. "The Function of Language in Psychoanalysis". The Language of the Self. Trad. Anthony Wilden. Baltimore: Johns Hopkins P, 1968. 9-87.
- Langer, Suzanne K. Problems of Art. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1957.

- Lara Valdez, Josefina, ed. Diccionario biobibliográfico de escritores contemporáneos. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Dirección General de Publicaciones y Medios de Brigham Young U, 1988.
- Lastra, Pedro. "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual". Revista Chilena de Literatura 25 (1985): 131-138.
- . "Poesía hispanoamericana actual". Relecturas hispanoamericanas. Santiago: Universitaria, 1987. 129-137.
- Lauer, Quentin. "What is Phenomenology?". Phenomenology: Its Genesis and Prospect. Nueva York: Harper and Row, 1965 1-19.
- Lezama Lima, José. Obras completas. Tomo 1. México: Aguilar, 1975.
- Liotard, Jean-François. The Postmodern Condition. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- McGowan, John. Postmodernism and Its Critics. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1991.
- Martínez Rentería, Carlos. "En Navegaciones el mar habla con voz de poeta". El Universal (México) 19 agosto 1991: 1,4.
- Mayhew, Jonathan. Claudio Rodríguez and the Language of Poetic Vision. Lewisburg, PA: Bucknell UP; Londres y Toronto: Associated UP, 1990.
- Mazzaro, Jerome. Postmodern American Poetry. Urbana: U of

- Illinois P, 1980.
- Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción.
Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Península, 1957.
- Merrell, Floyd. Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges,
Mathematics, and the New Physics. West Lafayette, IN:
Purdue UP, 1991.
- Milán, Eduardo. Una cierta mirada. México: Universidad
Autónoma Metropolitana, 1989.
- Miller, Susan Hawkins. "The Poetics of the Postmodern
American Prose Poem". DAI 42 (1981): 2132-A. U of
Oregon.
- Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary
Theory. Londres y Nueva York: Routledge, 1985.
- Mondragón, José Alfredo. "Para Pedro Salvador Ale el Premio
Nacional de Poesía" [Entrevista con Pedro Salvador
Ale]. Excelsior 17 agosto 1985, "Cultura": 1-2.
- Monguió, Luis. "Sobre la caracterización del modernismo".
Revista Iberoamericana 7 (1943): 69-79.
- Montes de Oca, Olga. "Entrevista con Pedro Salvador Ale".
El Sol de Toluca 2 febrero 1992, "Suplemento
Cultural": 6-7.
- Moscona, Myriam. "El ser que va a morir". Uno Más Uno 22
febrero 1983, 16.
- Nicholson, Linda. "Feminism and the Politics of
Postmodernism". Feminism and Postmodernism. (Edición
especial de) Boundary 2 19.2 (1992): 53-69.
- Nietzsche, Friedrich. Human, All too Human: A Book for

- Free Spirits. Trad. R.J. Hollingdale. Intro. Erich Hoffer. Nueva York: Cambridge UP, 1986.
- Ocampo, Aurora M. y Ernesto Prado Velázquez, eds.
Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX. Tomo 1 (A-CH). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Ortega, Julio. Antología de la poesía hispanoamericana actual. México: Siglo XXI, 1987.
- "Otorgaron premio nacional al libro Navegaciones". Uno Más Uno (México) 18 octubre 1991: 27.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse". Beyond Recognition: Representation, Power and Culture. Berkeley: U of California P, 1992. 57-82.
- . "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism". The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay P, 1983. 57-79.
- Pacheco, José Emilio. Fin de siglo y otros poemas. México: Fondo de Cultura Económica; Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. 1956. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . Corriente alterna. 1967. México: Siglo XXI, 1970.
- . Los hijos del limo: Del Romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- , Alí Chumacero, Jose Emilio Pacheco, Homero Aridjis, eds. Poesía en movimiento. México 1915-1966. México:

- Siglo XXI, 1966.
- . Sombras de obras. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Perloff, Marjorie. "Contemporary/Postmodern: The 'New' Poetry?". Romanticism, Modernism, Postmodernism. Ed. Harry R. Garvin. Lewisburg PA: Bucknell UP, 1980. 171-180.
- . "New Nouns for Old: 'Language' Poetry, Language Game, and the Pleasure of the Text". Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop at the XIth International Comparative Literature Congress 20-24 August, 1985. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 3-15.
- Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, MA: Harvard UP, 1968.
- "Premio Pellicer a Salvador Ale". Uno Más Uno 18 octubre 1991: 27.
- Quirarte, Vicente. "Reconstrucción en el caos. Territorios de la joven poesía mexicana (Generación 1950-1960)". México en el Arte 10(1985): 25-32.
- Ramírez, Josué. "Experiencia límite". Textual 1.10 (1990): 47-50.
- Rella, Franco. The Myth of the Other: Lacan, Deleuze, Foucault, Bataille. Trad. Nelson Moe. Washington D.C.: Maisonneuve P, 1993.
- Riding, Laura y Robert Graves. A Survey of Modernist Poetry. Nueva York: Haskell House, 1969.
- Rojas, Lourdes. "La indagación desmitificadora en la poesía

- de Rosario Castellanos". Lugar de encuentro: Ensayos críticos sobre la poesía mexicana actual. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México: Katún, 1987. 75-90.
- Ronquillo, Víctor. "El ganador del premio 'Elías Nandino' es un poeta que escribe para seguir viviendo". El Nacional 24 ago. 1985, 2a sección: 7.
- Rosales y Zamora, Patricia. Entrevista. "México, puerto cultural de Hispanoamérica: Pedro Salvador Ale". Excélsior 1 sept. 1985: 3-4.
- Running, Thorpe. "Incurable de David Huerta: Una solución para la poesía de la postmodernidad". Revista Iberoamericana 150 (1990): 159-175.
- Russell, Charles. "The Context of the Concept". Romanticism, Modernism, Postmodernism. Ed. Harry R Garvin. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1980. 181-193.
- Sábada, Javier. "La posmodernidad existe". La polémica de la posmodernidad. Ed. José Tono Martínez. Madrid: Libertarias, 1986. 165-180.
- Sabines, Jaime. Poesía, nuevo recuento de poemas. México: Joaquín Mortiz; Secretaría de Educación pública, 1986.
- Sandoval, Alejandro, ed. Veinte años de poesía en México: El premio de poesía Aguascalientes: 1968-1988. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". América Latina en su literatura. 1972. 7a ed. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1980.
- Schneider, Luis Mario. México y el surrealismo (1925-1950).

- México: Arte y Libros, 1978.
- Sefamí, Jacobo. Contemporary Spanish American Poets: A Bibliography of Primary and Secondary Sources. Westport, CT: Greenwood, 1992.
- Shaw, Donald. "Towards a Description of the Post-Boom". Bulletin of Hispanic Studies 66 (1989): 87-94.
- Soto, Lilvia. "Realidad de papel: Máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco". Lugar de encuentro: Ensayos críticos sobre la poesía mexicana actual. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México: Katún, 1987. 167-177.
- Spanos, William V. Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1987.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. Translator's Preface. Of Grammatology de Jacques Derrida. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976. ix-xc.
- Subirats, Eduardo. "Transformaciones de la cultura moderna". La polémica de la posmodernidad. Ed. José Tono Martínez. Madrid: Libertarias, 1986. 103-118.
- Sucre, Guillermo. La máscara y la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Ulacia, Manuel, José María Espinasa y Víctor Mendiola, eds. La sirena en el espejo: Antología de poesía, 1972-1989. México: El Tucán de Virginia; Fundación E.

Gutman; Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

Valdés, Héctor, ed. Prólogo. Los contemporáneos: Una antología general. México: Secretaría de Educación Pública, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. vii-xxix.

Valdés, Mario J. "Deconstruction and Debate". MLA Newsletter 23.4 (1991): 3.

Vargas, Rafael. "Nuevas voces de la poesía mexicana: Seis casos". Revista Iberoamericana 55 (1989): 1197-1207.

Verdugo, Waldemar. "Pedro Salvador Ale: Un poeta". Novedades 15 julio 1982, 8.

Wicke, Jennifer y Margaret Ferguson. "Introduction: Feminism and Postmodernism; or, The Way We Live Now". Feminism and Postmodernism. (Edición especial de) Boundary 2 19.2 (1992): 1-9.

Wong, Oscar. "La mujer en la poesía mexicana". Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México: Katún, 1987. 205-217.

---. La salvación y la ira. México: Claves Latinoamericanas, 1986.

Xirau, Ramón. "Los 'plagios' de Ulalume González de León". Lugar de encuentro: Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández.

México: Katún, 1987. 135-151.

Yáñez, Silvia. "Tres libros de Pedro Salvador Ale".

Excélsior 18 diciembre 1992: 85.

Zaíd, Gabriel. Presentación. Asamblea de poetas jóvenes de México. México: Siglo XXI, 1980.

---. "Noticias de la selva". Memoria. México: El Colegio Nacional, 1990. 137-140.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293010319071