

UC Irvine

UC Irvine Electronic Theses and Dissertations

Title

Poéticas de resistencia: Roberto Juarroz, Raúl Zurita y la poesía mexicana ante la narco-violencia

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/686045xk>

Author

Hernández, Fernando G.

Publication Date

2018

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA,
IRVINE

Poéticas de resistencia:
Roberto Juarroz, Raúl Zurita y la poesía mexicana ante la narco-violencia

DISSERTATION

submitted in partial satisfaction of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in Spanish

by

Fernando G. Hernández

Dissertation Committee:
Professor Jacobo Sefamí, Chair
Professor Luis F. Avilés
Associate Professor Santiago Morales-Rivera

2018

DEDICATORIA

Dedico este trabajo, y lo que representa como culminación de mis estudios de posgrado a mis padres, José Loreto Hernández y María de los Ángeles Jáuregui, por su amor y apoyo incondicionales.

A mi esposa, Kelly Fernández, por siempre creer en mí, por su amor, su sonrisa eterna y su pasión por viajar y conocer cada día más este mundo. Al resto la familia Fernández por hacerme sentir bienvenido.

A mis hermanas, María Almazán y Lili Alvarado, y sus respectivos esposos, Rubén Almazán y Ray Alvarado, así como mi hermano y mi mejor amigo, Sergio Hernández, su novia Rocío, por todo lo que hemos compartido desde la infancia, por su amor, amistad y cariño.

A todos mis sobrinos y sobrinas que me alegran la vida siempre que los veo—Noah, Génesis, Sofía, Alexandra, Gabriela, Josiah, Joseph, Leah y Matthew—que nos visita cada fin de semana.

En Guadalajara, a la familia Hernández García—mi tía Geno, mi tío Jesús, Adriana, Geno, Delia, Olivita y Chuy—y la familia Barragán—Enrique, Lulú, Karina, Lupita y Maritza—que me permitieron vivir con ellos como uno más de su familia. A toda la familia Tepa. Los recuerdo con mucho cariño y siempre estaré endeudado con ustedes por lo que han hecho por mí.

A todas las amistades de Guadalajara, particularmente l@s compañer@s de la Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, que estuvimos juntos por 5 años, especialmente a Ernesto Castro, Felipe Ponce y Adriana Valadez que me hicieron sentir, en quizás el periodo más importante de mi vida, que pertenecía y que había encontrado mi lugar.

A la familia Becerra Gómez de Oxnard y la familia Gómez de Las Vegas por su apoyo y las convivencias a pesar de las distancias. Primos para siempre.

A los John Flores y sus familias de La Puente y Queen Creek, a Jesús López y su familia de La Puente, que me mostraron la importancia de la amistad, así como las familias Pandy y Plummer.

A Roberto, Estela Cortés y su familia, así como mi tío Florentino y mi tía Romualda.

Finalmente, a mis compañeros de CHLA, donde trabajé por 18 años, como muchos otros a todas horas y en cualquier día del año. Por su ayuda a las personas de Los Ángeles—con y sin documentos. En particular a mis compañer@s de interpretación que saben lo que significa ser testigo de sufrimiento y condolerse con extraños, pero también de la compasión, abnegación y alegría.

A todos les debo mucho—o todo—y les dedico este trabajo porque me han animado, cada quien, a su manera, a seguir adelante y no dudar de que alcanzaría mis metas, aun en los momentos en que he dudado de mi capacidad y talento. A todos los recuerdo con un profundo sentido de agradecimiento y amor.

ÍNDICE

	Página
RECONOCIMIENTOS	v
CURRICULUM VITAE	vi
RESUMEN DE LA DISERTACIÓN	xi
ABSTRACT OF THE DISSERTATION	xiii
Capítulo 1: Introducción	1
¿Qué significa resistir en y por la literatura?	9
Capítulo 2: Roberto Juarroz: Las superficies políticas de una poesía pensante	
Introducción	11
Esbozos biográficos y sociales	15
Contextos literarios	17
Juarroz y las nociones de la política	28
La imagen vertical: la vocación social	39
Soy pensado, luego somos	60
El zapato que nombra a Dios	71
La amada que ama sin estar	76
Conclusión	83
Capítulo 3: Raúl Zurita: paisaje, geografía y cuerpografía	87
<i>Purgatorio</i> y la lectura de lo ausente	98
Testimonio y denuncia en el sujeto fragmentado: sociedad, comunidad y dolor	113
Los Andes como paisaje y como geografía	123
Aguas celestiales y aguas terrestres en un mismo río	131
Conclusión	138
Capítulo 4: Zombis, Antígonas y barbarie: la poesía mexicana ante la narco-violencia	
Introducción	141
Lo simposiaco y los rituales ausentes del luto	143
La narcoviolencia como poesía y divertimento hollywoodense	157
Escenografía y apropiación de un vacío y un dolorse	172
El narco como subalterno; el sicario como sujeto lírico	188
El llano decir del grito y el llanto	203
Conclusión	213

Capítulo 5: Conclusión	214
Coda: omisiones, tendencias y futuras comisiones	
Omisiones	222
Tendencias y futuras comisiones	225
Obras citadas	228

RECONOCIMIENTOS

Quisiera agradecer a tod@s l@s profesores del Departamento de español y portugués por la oportunidad de ingresar a la maestría y al doctorado en UCI, en especial a los miembros de mi comité Jacobo Sefamí, Luis Avilés y Santiago Morales-Rivera.

También a profesor@s dentro y fuera del departamento que ha sido influencias fundamentales en mis lecturas y manera de aproximarme a la literatura y a la docencia, Ana María Amar Sánchez, Adriana Johnson, Ivette Hernández-Torres, Horacio Legrás, Viviane Mahieux, Miriam Mora-Quilón, Jane Newman y Julio Torres.

Igualmente, a compañer@s que han compartido su tiempo, sus logros, frustraciones, comentarios y sugerencias conmisero y compartiendo lecturas y opiniones, especialmente a Roberto Ayala, Samari Batres, Analaura Brophy, Guillermo Carro, Lucía Cash, Ben Cluff, Christina García, Kevin García, James Hirsch, Alberto Landaveri, Thania Muñoz, Leopoldo Peña, Patricia Quintana, Ángeles Torres Méndez y Martha Torres Méndez.

I would like to acknowledge the Department of Spanish and Portuguese of the University of California, Irvine for their financial support through the Graduate Assistance in Areas of National Need Grant (issued by the US Department of Education).

I would also like to thank the School of Humanities of the University of California, Irvine for their financial support through the Dean's Fellowship and the Humanities Commons Travel Research Grant, as well as the Graduate Division of the University of California, Irvine for their financial support through the Diverse Educational Community and Doctoral Experience (DECADE) Competitive Edge Summer Research Program.

CURRICULUM VITAE

Fernando G. Hernández

University of California, Irvine, Department of Spanish and Portuguese		
Ph.D.	Latin American Literature with Latin American Studies Emphasis	2018
	<i>Poéticas de resistencia: Roberto Juarroz, Raúl Zurita y la poesía mexicana ante la narco-violencia</i> Dissertation Director: Dr. Jacobo Sefamí	
M.A.	Latin American Literature	2013
Whittier College, Whittier, CA		
B.A.	Spanish, Summa Cum Laude	2010
Mt. San Antonio College, Walnut, CA		
Certificate	Healthcare Interpreting Program	2002
Universidad de Guadalajara, Mexico		
5-year studies	Hispanic American Letters	1997

COURSES TAUGHT

California State University, Northridge, Lecturer		
	<i>Department of Modern & Classical Languages & Literatures</i> “Introduction to the Analysis of Hispanic Literature”	Fall 2018
	“Literature and Society in Latin America”. Upper division course covering canonical texts in their social and literary contexts.	Spring 2018
	“The Contemporary Mexican Novel”. Upper division course available for MA credit.	Spring 2018
	“Introduction to Latin American Literature I”. Upper division survey course covering Pre-Columbian through <i>Modernismo</i> .	Spring 2017
California State Polytechnic University, Pomona, Lecturer		
	<i>Department of English & Modern Languages</i> “Elementary Spanish I” (3 sections)	Fall 2018
University of California, Irvine, TA-Instructor of Record		
	<i>Department of Spanish and Portuguese</i> Beginning, Intermediate and Advance Spanish language courses, using student-centered, skills-based approach. Detailed list available.	2012-2015

University of California, Irvine, Teaching Practicum <i>Department of Spanish and Portuguese</i> “Five Latin American Poets” with Dr. Jacobo Sefamí. Taught one week of quarter, 2 sessions on Vicente Huidobro. Helped correct final papers and provided feedback to students.	Spring 2015
University of California, Irvine, Teaching Practicum <i>Department of Spanish and Portuguese</i> “Politics and Latin American Literature in the 20 th Century” with Dr. Ana María Amar Sánchez. Taught one week of quarter, 3 sessions, on Mexican poetry related to narcoviolence.	Fall 2014
University of California, Irvine, Teaching Practicum <i>Department of Spanish and Portuguese</i> “Spanish in Contact with Other Languages” with Dr. Armin Schwegler. Co-taught two sessions on influence of Mexican indigenous languages on Spanish.	Winter 2014
Mt. San Antonio College, Adjunct <i>Vocational ESL/Technology & Health Division</i> “Healthcare Interpreting”. Taught protocols and ethics for interpreters as well as general medical information and terminology. Also coordinated and participated in Language Lab activities.	2007-2010
Mt. San Antonio College, Lab Coach <i>Vocational ESL/Technology & Health Division</i> “Healthcare Interpreting”. Helped students with hands on interpreting activities in Spanish and English during Language Lab.	2002-2007

PEDAGOGICAL TRAINING

University of California, Irvine, Division of Teaching Excellence and Innovation Course Design Certificate Program	2017
Grading Essays Successfully: Rubrics, Fairness and Feedback	2017
The Art of Writing Better Test Questions	2017
California State University, Northridge, Faculty Development in conjunction with the University of Nevada, Las Vegas Transparency in Learning and Teaching in Higher Education (TILT)	2017
University of California, Irvine, Graduate Division Mentoring Excellence Program	2015

CONFERENCES

- “Escenografía y apropiación de un vacío y de un dolerse”, XXIV Annual Mexican Studies Conference, University of California, Irvine, 2018
- “Anachronism and *Overliving* in Javier Zamora’s *Unaccompanied*”, 18th Hispanic and Lusophone Graduate Conference, University of California, Santa Barbara, 2018
- “Poesía, teoría, barbarie: tres propuestas poéticas ante la (narco)realidad mexicana”, II Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Guanajuato, México, 2016
- “Vertical Surface: The Political Depths of Roberto Juarroz”, Graduate Student Colloquium, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Irvine, 2015
- “Roberto Juarroz o la horizontalidad reintegrada”, 7th Annual Colloquium on Latin American and Iberian Languages, Literatures and Cultures, University of California, Davis, 2011

TRANSLATIONS

- Midway Upon the Journey* by María Emilia Cornejo. Translation and introduction of Peruvian poet’s work. (In progress).
- Poetry and Creation: Conversations with Roberto Juarroz*. Translation of main prose work by Argentinian poet Roberto Juarroz. (In progress).
- “Canto a la mujer estéril” by Dulce María Loynaz, Translation, *Luna Magazine*, University of Minnesota Press, 2000
- La Pausa: Poetas jóvenes desde México*, Poetry Leaflet & Webpage, Editor & Translator, Total Numbers 1-5, La Puente, CA, 1998-2000
- "Poesía chicana actual: Una búsqueda vigente", Presentation & Translation of Poems, *Luvina: literatura y arte*, No. 9, Universidad de Guadalajara, Fall 1997

ACADEMIC PUBLICATIONS

“El encanto del desencanto: la poética anti-mexicana de Ricardo Castillo”. Essay on how Castillo’s poetry, which is full of angst, anger and frustrated desires, constitutes an opening for fulfillment, within poetry, and a contestation of Mexican societal and cultural norms. (In progress).

“Coloniality, Cannibalism and *Worstward Ho!*: A Reading of Samuel Beckett into the Hispanosphere” Using translation as a pretext for interpretation, I argue for a reading of *Worstward Ho!* that considers European expansionism and empire as a well as cannibalism in the *Antropofagia* tradition to incorporate Beckett’s novel into the Spanish-speaking world. (In progress).

UNIVERSITY SERVICE

University of California, Irvine, Department of Spanish and Portuguese

Migratory Poetics: Literature, Theory and Visual Cultures in Translation 2018
Co-Organizer

Juan Bruce-Novoa Mexican Studies Conf., Moderator 2012-2018

3rd Graduate Student Colloquium, Moderator 2016

XX Annual Juan Bruce-Novoa Mexican Studies Conference, Co-Organizer 2014

Spanish Language Conversation Group Facilitator 2012-2015

Graduate Student Representative 2012

COMMUNITY ENGAGEMENT & OTHER EXPERIENCE

Off the Tracks Theater/Abierto Theater Company 2015-2018
Bilingual Community Theater Group, Translator

Children’s Hospital Los Angeles, Diversity Services 2002-2018
Interpreter, Translator and Trainer of Bilingual Staff

Rancho Los Amigos National Rehabilitation Center, Guest Speaker
“How to Work Effectively with Healthcare Interpreters” 2017

California Department of Public Health, Guest Speaker 2008 & 2013
Sickle Cell Counselor Training & Certification Program
“Techniques for Counseling Non-English Speaking Clients”

AWARDS AND GRANTS

US Department of Education Graduate Assistance in Areas of National Need	2017-2018
US Department of Education Graduate Assistance in Areas of National Need	2016-2017
University of California, Irvine, School of Humanities <i>Humanities Commons Research Travel Grant</i>	2016
University of California, Irvine, School of Humanities Dean's Fellowship	2011-2015
University of California, Irvine, Graduate Division Diverse Educational Community and Doctoral Experience (DECADE) Competitive Edge Summer Research Program	2011
Whittier College John Greenleaf Academic Merit Scholarship	2010

MEMBERSHIPS AND CERTIFICATIONS

Modern Language Association (MLA) , Member	2016-2018
Latin American Studies Association (LASA) , Member	2015-2018
Certification Commission for Healthcare Interpreters (CCHI) Certified Healthcare Interpreter (CHI™) in Spanish	2013-2018
California Healthcare Interpreting Association (CHIA) , Member	2002-2018

LANGUAGES

Spanish and English, Fluent

French and Portuguese, Read with Dictionary

RESUMEN DE LA DISERTACIÓN

Poéticas de resistencia:
Roberto Juarroz, Raúl Zurita y la poesía mexicana ante la narco-violencia

By

Fernando G. Hernández

Doctor of Philosophy in Spanish

University of California, Irvine, 2018

Professor Jacobo Sefamí, Chair

La poesía estudiada aquí abarca tres distintas áreas geopolíticas y tres momentos de crisis: a. la segunda mitad del siglo XX argentino, con una inestabilidad política, con fluctuaciones que oscilaban entre Peronismo, anti-Peronismo y golpes de Estado. b. el golpe de Estado que instauró a Augusto Pinochet como dictador de Chile e inauguró el Neoliberalismo en la región; y, c. la llamada *Guerra contra el narco* y la consecuente proliferación de la violencia como horror y espectáculo al principio de este siglo en México. La poesía creada en esos contextos, e incluida aquí, desancla la bipolaridad *compromiso-autonomía* poniéndola en juego y en jaque lúdico. Al hacer esto, las propuestas poéticas arrojan pistas y perspectivas sobre la poesía y el papel del poeta vis-a-vis la sociedad y los sucesos históricos y, por ende, lo político, lo ético, e incluso, lo epistémico-cultural.

En “La superficie política de una poesía pensante”, analizo a contrapelo, proponiendo una lectura desde la óptica del compromiso sociopolítico, *Poesía vertical* de Roberto Juarroz (Argentina), que abarca casi 40 años y 14 poemarios—todos con el mismo título. La segunda sección, “Paisaje, geografía y cuerpografía” identifica la poesía de Raúl Zurita (Chile) como un juego hermenéutico basado en la conjunción del *Zurita biográfico* con el *Zurita gráfico*, así

como en la materialización de la memoria en la geografía-paisaje chileno. Finalmente, “Zombis, Antígonas y barbarie: la poesía mexicana ante la narco-violencia”, explora las propuestas poéticas de Jorge Humberto Chávez, Luis Felipe Fabre, Román Luján, María Rivera y Sara Uribe que buscan encarar el *horrorismo* de la narco-violencia por diferentes medios como el pastiche, la *desapropiación*, el humor, la denuncia; es decir, ya sea con técnicas conceptualistas u otras más convencionales.

El rasgo común más importante de todos estos proyectos, es la reformulación de la figura del autor, particularmente como sujeto poético; en circunstancias sociales críticas, el sujeto poético se ve variablemente contradicho, desestabilizado, descentralizado o abolido. De hecho, un título alternativo para esta tesis bien podría ser *Representaciones y transmutaciones del sujeto poético en poesía de compromiso*—siendo *compromiso* un término en disputa cuya definición varía conforme a cada obra.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Poéticas de resistencia:
Roberto Juarroz, Raúl Zurita y la poesía mexicana ante la narco-violencia

By

Fernando G. Hernández

Doctor of Philosophy in Spanish

University of California, Irvine, 2018

Professor Jacobo Sefamí, Chair

The poetry studied here spans three distinct geopolitical areas and three moments of crises: a. the second half of the 20th century in Argentina, with its political upheaval, fluctuations between *Peronismo*, *Anti-Peronismo* and coups d'état; b. the coup that brought Augusto Pinochet to power as dictator of Chile and inaugurated Neoliberalism in the region; and, c. in this century, Mexico's so-called *War Against the Narco* with its subsequent proliferation of violence as horror and spectacle. The poetry from these contexts, and included here, unmoors the binary *commitment-autonomy*, creating insights and inroads into the role of poetry and the poet vis-à-vis society and historical events, and, in doing so, provides compelling perspectives on ethical, political, and even epistemic-cultural issues.

In, "The Political Surface of a Thinking Poetry" I analyze *Vertical poetry* by Roberto Juarroz (Argentina), which spans nearly 40 years and 14 books of poetry—all with the same title—against the grain, proposing a reading from the optics of sociopolitical commitment. The second section, "Landscape, terrain, and bodywriting", identifies the poetry of Raúl Zurita (Chile) as a game of hermeneutics based on the conjunction of the *biographical Zurita* with the *graphical Zurita*, as well as the materialization of memory in the Chilean landscape-terrain.

Finally, “Zombies, Antigones, and Barbarity: Mexican poetry and Narco-Violence”, explores the poetic proposals of Jorge Humberto Chávez, Luis Felipe Fabre, Román Luján, María Rivera and Sara Uribe, which seek to engage the *horrorism* of narco-violence through different means such as, pastiche, *disappropriation*, humor or denunciation; that is, with conceptualists techniques or more conventional ones.

The most important feature common to all these works is the reformulation of the figure of the author, particularly as poetic subject; faced with critical social circumstances, the poetic subject is varyingly contradicted, destabilized, decentralized or elided. An alternative title for this dissertation might well be *Representations and Transmutations of the Poetic Subject in Committed Poetry*—with *committed* being a fluctuating and contested term whose definition varies in each poetic work.

Capítulo 1

Introducción

En marzo del 2011 el hijo de 24 años de edad, Juan Francisco, del poeta mexicano Javier Sicilia fue secuestrado y asesinado junto a seis otras personas a manos de sicarios ligados al narcotráfico. Ante el dolor de este hecho, Sicilia optó por el silencio total, por el abandono del quehacer poético. Su último poema fue sobre esto; sobre la incompatibilidad de la creación de poesía con su sufrimiento.

El mundo ya no es digno de la palabra
Nos la ahogaron adentro
Como te (asfixiaron),
Como te
desgarraron a ti los pulmones
Y el dolor no se me aparta
sólo queda un mundo
Por el silencio de los justos
Sólo por tu silencio y por mi silencio, Juanelo.

El mundo ya no es digno de la palabra, es mi último poema, no puedo escribir más poesía...la poesía ya no existe en mí.

Para Sicilia, la poesía dejó de tener sentido, se vio abrumada y anulada por el inmenso dolor de la pérdida de su hijo. La palabra, ante esas circunstancias desconcertantes, ya no tuvo capacidad de reacción, no tuvo cabida en su duelo, se volvió inútil, acaso un lujo cuya importancia palideció ante la contundencia de la realidad externa.

Sin embargo, para muchos otros poetas, el dolor que padecen, o que vive el mundo, constituye el punto de partida de su escritura poética. Raúl Zurita¹, poeta chileno que fue detenido y torturado por las fuerzas de Augusto Pinochet durante el golpe de estado que lo llevó al poder, señala al dolor como la única motivación del arte y de la literatura, "...hacemos literatura, música, pintura, porque no hemos sido felices. Al final, esa es la única razón de todos los libros que se han escrito, de todos los cuadros, de todas las sinfonías" (*Sobre el Amor...* 171).

¹ El capítulo 3 de la disertación trata la poesía de Zurita.

Para aquellos poetas que deciden continuar escribiendo, aún queda la decisión sobre qué estrategias escriturales deben emplear ante hechos como la violencia, el sufrimiento y la muerte. Al mismo tiempo deben lidiar con un contexto literario en que muchas de las técnicas usadas anteriormente, ahora han sido puestas en tela de juicio—desde el *épater la bourgeoisie*, su acompañante bohemia decadente de los poetas malditos del S. XIX, pasando por el rechazo directo de lo social de los Modernistas que prefirieron elaborar mundos preciosos, independientes de su contexto, hasta la confianza en la autoridad del lirismo del sujeto poético para fabricar una verdad, si no históricamente factual, sí legítima por su autenticidad y profundidad afectiva. En este contexto, y como explica Jill S. Kunheim, la poesía vive una especie de crisis existencial:

Poetry, often the most ‘literary’ of literary forms, became increasingly isolated from other cultural practices at the end of the twentieth century. Has poetry had its day? Has it proven itself an outmoded genre unable to keep pace with the postmodern self-conscious problematization of representation, of historical metanarratives that characterize much literary production in the late twentieth century? So what does poetry *do* in contemporary Latin America...? (énfasis en el original 1)

Mi disertación se centra en proyectos poéticos que enfrentan este doble frente de crisis: el literario—específicamente lírico—y el social. Su foco son las disputas sustentadas a partir de la dicotomía entre lo que se ha denominado literatura comprometida o política y la literatura encasillada como autónoma. Entendiendo tal postura como demasiado simple y rigorista— aunque aún no del todo descartada ni descartable—busco indagar propuestas poéticas que desanclan tal bipolaridad poniéndola en juego y en jaque lúdico. Al hacer esto, las propuestas poéticas arrojan pistas y perspectivas sobre la poesía y el papel del poeta vis-a-vis la sociedad y los sucesos históricos y, por ende, lo político, lo ético, e incluso, lo epistémico-cultural. Más que guiarse por una unidad o continuidad teórica o conceptual, mi trabajo busca explorar diversas

propuestas dentro de este marco general de literatura que se compromete, tanto con lo social como con su propia autonomía.

La poesía estudiada aquí abarca tres distintas áreas geopolíticas y tres momentos de crisis: a. la segunda mitad del siglo XX argentino, con una inestabilidad política, con fluctuaciones que oscilaban entre Peronismo, anti-Peronismo y golpes de Estado. b. el golpe de Estado que instauró a Augusto Pinochet como dictador de Chile e inauguró el Neoliberalismo en la región; y, c. la llamada *Guerra contra el narco* y la consecuente proliferación de la violencia como horror y espectáculo al principio de este siglo en México. A primera vista poco tienen en común los poemas de Roberto Juarroz, Raúl Zurita y los poetas mexicanos incluidos en mi disertación. Pero su inclusión no es arbitraria, obedeciendo a la preocupación que manifiestan todos por la relación de su quehacer poético y su entorno social. Prácticamente todos—con la notable excepción de María Rivera—comparten una especie de re-formulación de la figura del autor, en particular del sujeto poético; Juarroz practica una borradura casi completa de su biografía, Zurita, al contrario, pone su imagen identitaria al centro de su poesía a la vez que va esquivando la censura dictatorial del régimen de Pinochet, mientras que los poetas mexicanos buscan enfrentar la violencia que azota al país de una manera mucha más directa de lo que se había hecho en la poesía nacional, pero descartando la ventriloquía lírica de un sujeto poético que pretendiera hablar por un *nosotros* social. Hay cierto desdén por el lirismo de un yo poético afianzado en sí mismo—al estilo, por ejemplo, de la voz poética en *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, que se proyecta omnisciente, omnipresente y poseedor de una voz capaz de incorporar las voces de los silenciados por la Historia. El lirismo más bien monológico, hegemónico, de voz única totalizante, poca relevancia tiene para los poetas incluidos en este trabajo, y cada quien la desafía a su manera. Como lo había apuntado antes, solo en el poema de

María Rivera, “Los muertos”, se encuentra ese gesto representacional que intenta resarcir una pérdida, una ausencia o una falla en la narrativa oficialista.

El primer capítulo trata sobre la poesía del argentino Roberto Juarroz que generalmente ha sido calificada como abstracta, metafísica, filosófica y desinteresada en lo social. Pero la ausencia de referentes socio-históricos y biográficos en Juarroz no la interpreto como una falta de interés por sus coetáneos y sus condiciones de vida; no constituirían un rechazo, un dar la espalda a los problemas sociales como la injusticia, la pobreza, la violencia o impunidad. El propio Juarroz asegura que la poesía es la mayor fuerza en pro de la rectificación de estos males. Pero para él no se pueden resarcir estos agravios convirtiendo la poesía en mero vehículo de propaganda política o ideológica. De hecho, se tiene que hacer lo contrario: librarse de posturas a priori para re-encontrarse con el hombre pre-social, pre-político que él imagina como completo, igual a sí mismo, anti-enajenado. Para Juarroz la “sociedad es un campo de concentración más o menos disfrazado”; la fuerza de la poesía, su poder de convocatoria y de transformación radica en su capacidad de deshacer esta prisión, de de-socializar, de no-ser. Juarroz efectúa una descentralización de lo político-ideológico como fuerza vital del poema en su rol como agente social. Es decir, mucho antes del caso Padilla, el poeta de *Poesía vertical* ya consideraba ocluidas las vetas de la izquierda latinoamericana, tanto en lo político como en lo poético. Lo político era para Juarroz el origen del problema social y no el camino hacia la paz y la prosperidad de la humanidad. Pero la actividad poética no era ni se convertiría en juego marfileño; por lo contrario, era el contrapunto exacto a las actividades enajenantes de la sociedad contemporánea. En este sentido, la postura de Juarroz es una continuación de la de los modernistas para quienes las actividades artísticas, en particular la poesía, eran en sí contrarias a las de la sociedad moderna; anti-positivistas y anti-consumistas—lo que Terry Eagleton ha

llamado “non-alienated labour”² (17). Juarroz concibe una vocación social en sus poemas, pero fuera de cualquier verosimilitud sociohistórica y de cualquier compartición sentimental o afectiva; es una poética socialmente comprometida pero cuyo compromiso no pasa por lo doctrinario ni lo representacional. De manera más general, es un rechazo, directo o implícito, de una veta importante de la literatura latinoamericana mejor expresada por César Vallejo y Pablo Neruda, y que incluiría la denuncia, la protesta y la noción de “dar voz a los sin voz”. Esto no significa que las obras enteras de estos dos poetas puedan encasillarse de forma tan simple, solo que marcan importantes pautas en sus estéticas. Vallejo en particular aboga en *El arte y la revolución* en contra del “esteticismo” y la “poesía pura” a favor de una función propagandística de la poesía. “Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrifugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social” (16). Juarroz acaso estaría de acuerdo con el primer precepto pero definitivamente no con el segundo. Se podría argüir que el propio Vallejo desacató tal prescripción—porque si no lo hubiera hecho, sus poemas habrían caído en, y con, lo panfletario.

Aunque pudiera parecer extraño ligar a Raúl Zurita con Juarroz, entrar en la poética de Zurita ayuda a darle un matiz necesario a este trabajo. Concretamente, Zurita comparte ciertos intereses vitales con Juarroz en relación a la vocación social de la poesía y la dislocación de la representación directa como estrategia primordial de este quehacer. Mientras que Juarroz oculta, fuera y dentro del verso, su biografía, Zurita la pone en relieve: hace de su persona física y psicológica un espacio público y comunitario. Igualmente, la geografía de Chile sirve como una

² En Juarroz la poesía no solamente es un trabajo no-enajenado o no-enajenante, sino que es desenajenante—pensando sus efectos en el mismo sentido que el *extranamiento* (*ostranenie*) de los Formulistas Rusos y en especial Viktor Shklovsky.

especie de lenguaje braille, un espacio cifrado desde donde recomponer significados con una carga socio-histórica particular. Lo que Zurita comparte con Juarroz es su estrategia de lectura. Ciertamente, una de las preguntas fundamentales que ocasiona la poesía de Zurita es cómo leerla, cómo darle significado o sentido. El reto es tal que ha dado pie a lecturas contradictorias; desde la primera lectura laudatoria de Ignacio Valente, Sacerdote Católico e importante crítico literario, que le sirvió de aval para ser una joya de la poesía chilena hasta la de los censores del régimen dictatorial de Pinochet que leyeron sin percibir su crítica anti-gubernamental hasta los que actualmente lo descalifican como poeta. Igual que Juarroz, Zurita no busca crear una simpatía doctrinaria o ideológica con el lector sino una complicidad lectora. Lo que comparte el lector con el autor—o con el texto—no es un sentimiento ni una inclinación partidista sino las circunstancias sociales de su tiempo—así como ciertas imágenes y discursos: la Biblia, Dante, el paisaje. El cuerpo del poeta y del país, la geografía, se vuelven un espacio comunitario sobre el cual se inscriben las heridas ocasionadas sobre el pueblo chileno. El trabajo de Zurita quien también emplea el recurso del pastiche³, y del performance, para desafiar la censura del régimen dictatorial de Pinochet. De igual manera, la poesía de Zurita desencaja con la figura del poeta-intelectual comprometido y encargado de hacer un diagnóstico social para luego proveer o sugerir, desde su posición privilegiada intelectual e ideológicamente, soluciones políticas-estéticas. Los poemarios que centrarán el capítulo sobre Zurita serán *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982) y *Canto de los ríos que se aman* (1993)—también haré mención de *Canto a su amor desaparecido* (1986) y *El Amor de Chile* (1987), como puntos de comparación.

Es común atribuirle al canon de la poesía mexicana una “falta de calle”, una carencia de referentes socio-históricos que presenten de manera directa el momento que viven los poetas y por lo que pasa el país. El gran peso que ejerció Octavio Paz—junto con sus adeptos—desde

³ Más que nada en *Purgatorio* (1979).

mediados del siglo XX hasta su muerte en 1998 se presenta como el factor principal de la perspectiva imperante aún en el México actual. Sin embargo, la poesía se ha visto sacudida por la atroz violencia de los carteles del narcotráfico y la llamada *Guerra contra el narco*, comenzada por el ex-presidente mexicano Felipe Calderón. México vive un momento álgido en su historia y la poesía—por lo menos, una parte—busca dar cuenta esa realidad. Varios proyectos poéticos combinan el compromiso social con la experimentación artístico-poética. Otra parte que no participa de la experimentación formal, es relativamente novedosa por su *salida a la calle*, por su disposición a *ensuciar* el tradicional buen decir de la poesía mexicana.

El perfil del cuarto capítulo es más fácil de reconocer como una indagación de poesía comprometida. En este caso, con lo que se ha venido suscitando en México en torno el papel de la poesía vis-a-vis la violencia, impunidad y la (narco) realidad que se vive en el país. Las discusiones se asemejan y reaniman perspectivas sobre lo ético y lo estético que se dieron en torno a los campos de concentración y la representación de la violencia y el sufrimiento humano. A su vez en Latinoamérica, estas conversaciones adquieren matices particulares con las dictaduras del cono sur durante la década de 1970 y en conflictos bélicos de Centroamérica del mismo periodo. Aunque la experimentalización poética que se ha hecho en Estados Unidos, particularmente el Conceptualismo, está en otra esfera, ha sido tomada en México por algunos poetas para incorporarla al diálogo sobre la poesía, lo social y lo político. En particular, Román Luján ha estado atento a las poéticas de ese país y las ha aprovechado para crear un poemario que enfrenta aspectos de la realidad mexicana como la narcoviencia y su uso como espectáculo público. En este apartado hago una revisión de varias propuestas poéticas concentrándome en aquellas que cuestionan y hacen uso de lo experimental y la autonomía de lo estético para interpelar y comentar sobre la violencia en el México contemporáneo. El capítulo sobre la poesía

mexicana reciente tratará el ya mencionado poema de María Rivera en semi-diálogo con cuatro poemarios: *Poemas de terror y de misterio* (2013) de Luis Felipe Fabre, *Te diría que fuéramos al Rio Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013) de Jorge Humberto Chávez, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, y *C_r_t_l_s* de Román Luján, aún sin publicar. Estos cuatro poemarios han sido escogidos porque a su manera particular se alejan de un lirismo denunciante en el que la voz poética ocupa un lugar privilegiado para desenmascarar y criticar la realidad que lo circunda. En el poemario de Fabre es donde más se consolida una voz poética, sin embargo, mantiene un tono muy diferente al del testigo reflexivo o del denunciante comprometido llegando casi a la jocosidad y a la indiferencia política-ideológica característica de la cultura pop. El poemario de Chávez también presenta una voz poética bastante estable y convencional, aunque también dubitativa ante el reconocimiento de la necesidad de hacer poesía de otra manera. Su inclusión en este escrito se debe, por lo menos en parte, a la importancia que se le ha dado a nivel nacional—ganó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (2013)—e internacional—en el 2016 se publicó en Estados Unidos una traducción al inglés. Como tal, se ha convertido en un referente importante de la poesía mexicana, en particular la que trata la violencia al norte del país. Algo parecido podría decirse del poema de Rivera, “Los muertos”, ya que es el que, quizás, más explícitamente denuncia y representa la violencia atroz que los mexicanos y los migrantes que transitan por el país han padecido. En el 6 de abril de 2011 tomó un papel protagónico al ser leído por su autora en el Zócalo de la Ciudad de México donde culminó la Marcha por la Paz con Justicia y Dignidad⁴. Los otros dos poemarios—de Uribe y

⁴ Según la página oficial “El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad es una respuesta de la sociedad civil de México a la violencia que se vive en ese país como consecuencia de la guerra contra el narcotráfico. El movimiento comenzó a tomar forma a partir del 26 de abril de 2011, cuando el poeta Javier Sicilia —cuyo hijo Juan Francisco fue asesinado por personas vinculadas a la delincuencia organizada— llamó a los mexicanos a manifestarse en contra de la violencia, tanto la que producen los grupos criminales como contra la de los cuerpos de seguridad del Estado mexicano”. <http://www.mpjd.mx/>

Luján—bien podrían categorizarse como “experimentales” o “conceptuales” por el uso que hacen del pastiche. Cada uno de los poemarios hace frente a la violencia en México a la vez que incursiona en el campo de la experimentación poética. Las preguntas que debieron hacerse Juarroz y Zurita sobre la institución de la poesía y su relevancia, comparten mucho con las que se hacen los poetas del México contemporáneo⁵.

¿Qué significa resistir en y por la literatura?

En 1987 Barbara Harlow publicó un libro con el título de *Resistance Literature*—en él presenta una colección de literatura, mayormente poesía, escrita al vapor de los movimientos de liberación anti-colonial en diferentes partes del mundo. Igualmente, y hablando ya de América Latina, John Beverley y Marc Zimmerman publicaron en 1990, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, un libro importante para pensar la relación entre la literatura y la sociedad. Al emparentar y confrontar movimientos revolucionarios con la literatura, ambos libros participan de un diálogo más amplio en el que impera la pregunta por la relación entre sociedad y literatura—y aún más concretamente por la función de la literatura, ya sea, para la continuidad o la transformación social. En ambos libros, la literatura está vinculada con, y aun impelida por, los movimientos armados cuyo objetivo principal es el derrocamiento del gobierno. En esos contextos, la definición de resistencia puede ser fácil de imaginar: una literatura que apoye, en cualquiera forma que sea y más allá de su eficacia, los movimientos armados. Aun sin una revolución de por medio, se puede conceptualizar la resistencia con bastante presteza cuando hay un mal por resarcir, por ejemplo, con la representación de hechos históricos ocultados en las

⁵ Hablando del secuestro y brutal asesinato de 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas en el 2010 y el subsecuente libro *72 migrantes*, Roberto Cruz Arzábal describe el cambio a una postura “crítica y visible” que se dio en el entorno intelectual y literario en México. “Esta toma de postura también generó un debate en torno las estrategias y prácticas literarias en un contexto de violencia y estado de excepción a partir del cual se han explorado las posibilidades y límites del lenguaje literario en su relación con la violencia, la noción de comunidad, memoria y política, y se han puesto en crisis nociones que ocupaban un lugar central en la valoración estética de lo literario y sus modos de circulación social, tales como la autonomía del campo literario, la originalidad, la representación literaria de la realidad, etc.” (*Escritura después de los crímenes* 316)

versiones oficiales, la expresión del dolor e indignación ante situaciones de injusticia y violencia, y la denuncia de tales actos. Aunque parezca una contradicción—por la importancia que tiene en la dentro de la dinámica de los argumentos de la tesis y su inclusión en el mismo título—no se da una definición de resistencia, ya que parte fundamental del trabajo de casi todos los poetas incluidos aquí es indagar y buscar sus propias respuestas a lo que significa resistir en la poesía.

Capítulo 2

Roberto Juarroz: la superficie política de una poesía pensante

Lo hondo, visto con hondura, es superficie.

Antonio Porchia

Introducción

En 1980, en plena dictadura militar, se publica en Buenos Aires un pequeño libro de entrevistas entre un poeta-matemático y un poeta-bibliotecario cuya obra en aquel momento la conformaban 8 poemarios que compartían, absurda y exquisitamente, el mismo título: *Poesía vertical*⁶. En el libro de entrevistas, *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido (Poesía y creación)* el poeta-bibliotecario Roberto Juarroz aseguraba: “[l]a sociedad es ruido, *campo de concentración más o menos disimulado*, exaltación del lucro y del poder, malversación del hombre” (117, énfasis mío). La audacia de la denuncia, su fría y valiente precisión, han pasado desapercibidas entre los lectores y críticos de Juarroz⁷. La denuncia se adelanta unos 20 años a la hecha por el

⁶ Roberto Juarroz (Argentina, 1925-1995) publicó 14 poemarios—uno póstumamente—todos con el título de *Poesía vertical*. Ninguno de sus poemas lleva nombre; están numerados en una secuencia que comienza a partir del uno con cada poemario. De igual manera, los poemarios están numerados en secuencia—el primero, *Poesía vertical I*, fue publicado en 1958, *Poesía vertical II* en 1963 y así sucesivamente hasta el último que se publicó en 1995. La mayoría de los poemarios están compuestos por poemas sin título—pero con número—y sin divisiones como fragmentos de una interminable obra poética. Sin embargo, algunos poemarios están subdivididos. El primero tiene un pequeño apartado de título muy apropiado, “Dos poemas sueltos”, que contiene dos poemas sueltos. El tercer poemario está estructurado de manera particular teniendo los siguientes apartados: “Poemas de otredad”, “Poemas de unidad”, “Poema uno y otro”—éste último solamente contiene un poema. La *Quinta Poesía vertical*, contiene un apartado, “Fragmentos verticales”. La *Undécima Poesía vertical*, está subdividida en cuatro secciones sin título—solo tienen un número romano. La *Duodécima Poesía vertical*, tiene un apartado llamado “Trípticos verticales” que a su vez está dividido en cinco pequeñas secciones con su número romano correspondiente. El último poemario publicado póstumamente, *Decimocuarta Poesía vertical*, fue organizado mayormente por Laura Cerrato, viuda de Juarroz, y es el más extenso por bastante con más de 550 poemas. También es el que más apartados tiene. Primero hay un apartado sin título, luego uno pequeño—tres poemas—“Tríptico vertical”. Luego viene un apartado general, “Fragmentos verticales”, subdividido en “Casi poesía”, “Casi razón” y “Casi ficción”. El poemario termina con “Veintiséis poemas inéditos”—los tres últimos bajo “Tríptico vertical”. El poemario también contiene una pequeña aclaración introductoria de Cerrato, un apunte introductorio de Juarroz a los “Fragmentos verticales” y una carta de Juarroz a W.S. Merwin que sirve como “Epílogo”.

⁷ No he encontrado ninguna mención, mucho menos un escrito dedicado, a esta afirmación. De hecho, no hay ensayo alguno que indague exhaustivamente el contenido de *Poesía y creación*. Quizás se deba en parte a que el tiraje de 1980 fue de 2,000 ejemplares y que nunca ha sido reimpresso. De acuerdo a Laura Cerrato, viuda de Juarroz, los herederos de Carlos Lohlé, el editor de buena parte de la obra de Juarroz incluyendo *Poesía y creación*, vendieron los derechos a esta obra a la editorial transnacional Planeta, antes de cerrar la editorial.

teórico italiano Giorgio Agamben que afirma que el estado de excepción se ha convertido en la norma político-social siguiendo los preceptos impuestos en Auschwitz⁸.

El propósito de este espacio no es indagar exhaustivamente en *Poesía y creación* ni comparar el pensamiento juarrociano con el agambiano, sino señalar que, aunque a primera instancia la poesía de Juarroz nada tiene que ver con la denuncia y el llamado *compromiso social*, está lejos de ser y abogar por una poesía acrítica y estrictamente autotélica. En este sentido, la lectura que hago de Juarroz es primordialmente a contrapelo de las que se han hecho, puesto que busco indagar lo social e histórico en una poesía sin referentes de esta índole. El objetivo no es afirmar que *Poesía vertical* no es una poesía intelectual y filosófica, como la mayoría de sus lectores la han calificado⁹, solo que es necesario apreciarla desde otra perspectiva para tener una visión más completa y precisa de ella. Si se dejaran a un lado las cuestiones sociales se podría llegar a valoraciones truncadas en las que subyace la noción de *poesía pura*, con la que estaría en desacuerdo Juarroz. Más que hacer un estudio de sociocrítica, propongo, por un lado, sencillamente no perder las coordenadas socio-históricas en las que escribe Juarroz y, por otro, tener a la mano las reflexiones de carácter meta-poético que realizó el poeta argentino en diferentes ocasiones. En cierta medida mi lectura puede parecer caprichosa—alejada del corpus crítico juarrociano y sin abundantes fundamentos textuales—pero desde otro punto de vista es sencillamente una lectura de Juarroz a través de Juarroz, una lectura de su poesía a través de su prosa, una medicación entre su poesía y sus reflexiones sobre la poética. Cuando Juarroz afirma, citando a Gandhi, que “[l]a poesía es una interminable resistencia

⁸ “[T]he rule, suspending itself, gives rise to the exception and, maintaining itself in relation to the exception, first constitutes itself as a rule” (18). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*.

⁹ Ver, por ejemplo, dos de los ejemplos más prominentes: “Roberto Juarroz” de Ramón Xirau en *Poesía iberoamericana contemporánea* y “Juarroz: sino/si no” de Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia*.

pasiva”¹⁰ le tomo la palabra y pregunto: ¿Cómo? ¿De qué manera? ¿Dónde radica su poder de resistencia? ¿Dónde en *Poesía vertical* late esta convicción? ¿Dónde se patentiza? La primera parte de este capítulo está dedicado a indagar estas preguntas. En la parte complementaria trataré de no perder de vista los poemas mismos, deteniéndome en la figura del sujeto, la figura divina y el tema amoroso.

Poesía vertical no ofrece referentes sociales, históricos ni biográficos, por lo que es prácticamente imposible encontrar indicios del contexto en que están escritos los poemas que la conforman. Pero tal ausencia no es síntoma de una evasión de la realidad contingente; la poesía y poética de Juarroz obedecen a un *ethos* poético que antepone la estética a la política ideológica-institucional. Propongo que Juarroz busca esquivar ese mundo de la política—con sus dogmas y binarismos maniqueos—porque le resulta ineficaz y fraudulento ante las necesidades de sus coetáneos. Para él, ni las derechas ni las izquierdas ni los centristas podrían resolver los problemas de la sociedad, porque el problema no es simplemente el contenido de sus propuestas ni de la ideología que los guiaría sino la noción y el juego mismo de la política. Para Juarroz, la política institucional, partidista, es inherente e inapelablemente una apuesta corrupta y corruptora, de intereses mezquinos y egoístas. Al elaborar tal juicio, el poeta argentino veda la posibilidad de escribir una *poesía comprometida* a causas políticas-ideológicas, apartándose de escritores importantísimos como, por ejemplo, César Vallejo, que había propugnado por la realización de la revolución proletaria, identificándose plenamente con el Partido Comunista¹¹. Vallejo hace explícita la afirmación de que todo artista revolucionario debe participar de la difusión de doctrinas comunista-socialistas. En el mismo escrito tilda de anti-revolucionario el

¹⁰ “Aproximaciones a la poesía moderna”.

¹¹ Este compromiso político-ideológico queda establecido claramente en *El arte y la revolución*. “La función política transformadora del intelectual reside principalmente en la naturaleza y trascendencia *principalmente* doctrinales de esa función y *correspondientemente* prácticas y militantes de ella. En otros términos, el intelectual revolucionario debe serlo, simultáneamente, como creador de doctrina y como practicante de ésta” (14-15).

arte cerebral o intelectual que no pone la mirada en la realidad inmediata—una postura diametralmente opuesta a la mantenida por Juarroz. “El intelectual revolucionario”, dice el poeta peruano, “opera siempre cerca de la vida en carne y el hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. Sus obras son vitalistas. Su sensibilidad y su método son terrestres (materialistas, en lenguaje marxista), es decir, de este mundo y no de ningún otro, extraterrestre o cerebral” (14). Para el autor de *Los heraldos negros* (1919) el arte que se aparta de lo inmediato es conservador. “La poesía ‘pura’ de Paul Valéry, la pintura ‘pura’ de Gris, la música ‘pura’ de Schoenberg —bajo un aparente alejamiento de los intereses, realidades y formas concretas de vida—sirven, en el fondo, y subconscientemente, a estas realidades, a tales intereses y a cuales formas” (12). Vallejo reitera lo dicho y no queda duda de su juicio de cierta estética *no-realista*, en términos estrictos. “La función finalista del pensamiento ha servido en ellos [artistas e intelectuales] únicamente para interpretar—dejándolos intactos—los intereses y demás formas vigentes de la vida, cuando debía servir para transformarlos. El finalismo del pensamiento ha sido conservador, en vez de ser revolucionario” (12-13). La poética de Juarroz pareciera ser una contestación directa a esta manera de pensar puesto que invierte el esquema valorativo propuesto por Vallejo al descartar el poeta argentino cualquier impulso doctrinario y realista a favor de lo poético, lo cerebral, lo abstracto. Con un lenguaje directo contradice los detractores que pudieran descalificar su poesía como conservadora, por evasiva, “La poesía es por todo esto el mayor realismo posible, aunque los incautos, los ignorantes y los necios, la considera una abstracción, una evasión o una veleidad subsidiaria de la prepotencia política o ideológica” (*La fidelidad* 65). Es este tipo de declaraciones—la fuerza y convicción con que se dice—que dan ímpetu al tipo de lectura a contrapelo que propongo.

La poesía de Juarroz no busca perderse ni perdernos en el marfil de una torre de devoción

estética ni una erigida en el plano celestial con sus promesas de un reino de otro mundo. Así lo reconoce Ramón Xirau: “No es probable que la poesía de Juarroz pretenda ser angélica ni demoniaca; pretende ser —por abstracta que a veces parezca o sea—humana” (494). Igualmente, el propio Juarroz asegura “la poesía es cosa de hombres no de ángeles” (*La fidelidad* 23). Evidentemente, los poemas de Vallejo no obedecen a un mero realismo social escuálido; aun en el cauce más profundo y rebosado del compromiso socio-político pudo encontrar *la vida de carne y hueso*, aunándolo a una estética vanguardista. Juarroz quizá diría que el cerebro y el corazón—la inteligencia y lo estético—son la médula de esa existencia de carne y hueso.

Esbozos biográficos y sociales

Sería conveniente recordar que prácticamente toda la vida de Juarroz correspondió a momentos históricos turbulentos, de alta intensidad y actividad política en la Argentina. En 1946, cuando Juarroz era un joven de apenas 21 años, Juan Perón fue elegido presidente de la república y de nuevo en el 52, para luego ser destituido por un golpe militar en el 55. Como es sabido, no sólo fue destituido, sino que fue exiliado sólo para regresar y ganar los comicios en el 73. Durante este largo periodo, la vida política argentina estuvo enmarañada por la violencia, tanto estatal y militar como civil. Podemos mencionar algunos de los acontecimientos más destacados como la llamada *Revolución Libertadora*, que terminó con el primer gobierno de Perón, la *Masacre de Ezeiza*, la *Noche de los lápices* y por supuesto la Junta Militar que estuvo en el poder de 1976 a 1983.

El primer poemario de *Poesía vertical* fue publicado en 1958 en pleno Peronismo. Juarroz en una carta al poeta estadounidense WS Merwin—primer traductor al inglés de *Poesía vertical*—asegura que en varias ocasiones fue destituido de su puesto universitario por cuestiones

políticas. Desafortunadamente, no especifica las fechas ni las circunstancias en que se dieron esas destituciones—aunque sabemos que tuvo la beca¹² de 1961 a 1962.

Al regresar de mi beca [de Europa], fui nombrado con un cargo inicial de Profesor en la Universidad [de Buenos Aires], donde seguí eslabonando una larga carrera docente, a través innumerables cambios, dislocamientos y también atropellos... He detestado siempre la política, de cualquier color que sea. Lo he dicho en todas partes y bajo cualquier régimen. Y así lo he pagado: fui desplazado arbitrariamente en tres ocasiones, dos veces en la Universidad y una antes... Tuve varios años de exilio forzado del país. (*Decimocuarta poesía vertical* 239)

Basta recordar la *Noche de los bastones largos* de 1966 en que la policía militar entró y ocupó la Universidad de Buenos Aires, causando la destitución o fuga de decenas de profesores, y la persecución de intelectuales—como el propio Jorge Luis Borges—durante el primer gobierno de Perón para tener por lo menos una idea general de lo que pudo haber pasado con Juarroz. Sin embargo, siempre hubo una reticencia de parte de Juarroz de hablar sobre su vida y siempre evitó presentarse como víctima por lo que se tiene poca información sobre estos asuntos.

Tuve la oportunidad de hablar alrededor de hora y media con Laura Cerrato, la viuda de Juarroz, hacia finales del 2016 en su casa de Temperley, en la zona conurbana de Buenos Aires, y confirmó que ellos viajaron a distintos países latinoamericanos porque tuvieron que salir del Argentina. Y que Juarroz siempre se rehusó a denominarse “exiliado” porque consideraba que era poner los reflectores sobre sí mismo cuando la atención tendría que estar sobre la realidad misma del país y sobre otros que habían sufrido mucho más. Pero también una de las primeras cosas que me dijo fue que no entraría en cuestiones de biografía ni anécdotas¹³—una actitud

¹² No sé exactamente qué beca obtuvo, de qué institución ni con qué propósito. Se lo mencioné a Laura Cerrato, viuda de Juarroz, pero no lo pudo precisar.

¹³ No me permitió grabar, aunque sí pude hacer apuntes. El viaje a Buenos Aires fue en gran parte logrado con una beca otorgada por la *School of Humanities* de la *University of California, Irvine*. En el mismo viaje realicé trabajo de archivo sobre los escritos de Juarroz publicados en el diario *La Gaceta* de Tucumán y el semanario *Esto Es*, respectivamente.

compartida por el mismo Juarroz, quien siempre le restó importancia a su biografía¹⁴. Sin embargo, un detalle importante que Cerrato no dudó en externar—sin ninguna insistencia mía— es que Juarroz era anti-Peronista a rajatabla. Es de allí que tuvo problemas por “cuestiones políticas”, particularmente con la llegada de Arturo Frondizi a la presidencia de la nación argentina en 1973. Una de las partidas—eufemismo de exilio—que hicieron Juarroz y Cerrato fue durante esta época—de nuevo sin poder precisar fechas. También es posible que ya haya sido presionado o acosado políticamente durante el gobierno de Perón, e incluso que otros gobiernos—anti-Peronistas—lo hayan atacado. Esto lo insinuó Cerrato y declaró también que la revista-*plaque*, *Poesía=Poesía*, editada por ella y Juarroz, cerró por la constante presión gubernamental. La revista se publicó de 1958 hasta 1965.

Contextos literarios

Los pronunciamientos del poeta de *Poesía vertical* fueron muy cercanos a los hechos por los surrealistas en relación a la función del arte y su capacidad para forjar cambios sociales. Podemos incluso decir que se adhiere a la triada de amor, poesía y libertad por la que abogaban André Breton y demás surrealistas. Evidentemente, Breton y buena parte de los surrealistas se pronunciaron a favor del Partido Comunista perteneciendo algunos miembros al mismo. Aquí hay una diferencia radical con Juarroz que jamás se pronunció por y contra ningún partido o ideología particular. Desde esta perspectiva, la convicción de Juarroz en el poder de la poesía fue más asidua y absoluta que la de los surrealistas ya que para el argentino la labor estrictamente política no entraba en su proyecto poético. Para Juarroz lo valioso del surrealismo

¹⁴ “Le confieso que nunca me he sentido muy inclinado hacia mi biografía. Por un lado, no le he asignado importancia y por el otro me parece un accidente, una mezcla de azar y destino, que podría ser de otra manera, sin mayor valor o interés para los demás y solo rescatable hacia adentro de mi vida y en la transfiguración de mis poemas. La vida me importa enormemente vivirla, pero no tanto para recordarla y menos todavía para describirla. Todo es seguramente más complejo que esto, pero no puedo evitar cierta alergia ante mi propia biografía” (537). *Poesía vertical I*.

era su dimensión creativa y los creadores que lo impulsaban; lo metodológico y formulaico iba en contra de la espontaneidad creadora por lo que hacía hincapié en los creadores a la vez que desenfatizaba noción de escuela¹⁵. Uno de los primeros y más importantes surrealistas latinoamericanos de su momento fue el también argentino Aldo Pellegrini—hizo la primera antología de poetas surrealistas franceses en traducción¹⁶ y tradujo los dos Manifiestos Surrealistas¹⁷—quien colaboró en la revista-*plaque*, *Poesía=Poesía*, editada por Juarroz¹⁸. En las mismas entrevistas hechas por Boido, Juarroz cita a Pellegrini para expresar cómo concibe la agencia social de la poesía que corre fuera de los parámetros de doctrinas político-ideológicas:

La poesía no es más que esa violenta necesidad de afirmar su ser que impulsa al hombre. Se opone a la voluntad de *no ser* que guía las multitudes domesticadas, y se opone a la voluntad de ser *en los otros*, que se manifiesta en quienes ejercen el poder. Los tontos viven en un mundo artificial y falso. Basados en el poder que se puede ejercer sobre otros, niegan la rotunda realidad de lo humano, a la que sustituyen por esquemas huecos. El mundo del poder es un mundo vacío de sentido, fuera de la realidad entrañable del hombre. La poesía es una mística de la realidad. El poeta busca en la palabra, no un modo de expresarse, sino un modo de participar en la realidad misma. El poeta, mediante el verbo, no expresa la realidad, sino que participa de la realidad y la crea. (énfasis en original, 118-119)

Podemos identificar en los poemas de Juarroz un rasgo característico de la estética surrealista; la yuxtaposición de elementos dispares, provenientes de dos realidades inconexas. Pero en *Poesía vertical*, no se da a partir del subconsciente del individuo—la escritura automática—ni por la activación programática de azar—collage, el cadáver exquisito—sino que parte de la realidad

¹⁵ Boido hacia Juarroz: “Se explica, a la luz de algunas convicciones que usted manifiesta, la ausencia de determinadas referencias en sus escritos. Por ejemplo, usted dice Mallarmé; nunca simbolismo. O Breton, no surrealismo. [Respuesta de Juarroz] Insisto: a mí me interesan los creadores. Todo *ismo* es el exceso o la desmesura de algo... No se trata de negar aquello que constituyó el germen original de lo que luego se convirtió en una corriente reiterativa y aplicadora de fórmulas. La idea de *ismo* me resulta bastante deplorable en torno a todo lo que se poesía, y prefiero ocuparme de *personalidades creadoras*” (*Poesía y creación* 99-100).

¹⁶ *Antología de la poesía surrealista*, Fabril Editora, 1961.

¹⁷ *Manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Ediciones Nueva Visión, 1965. Incluye tanto el Manifiesto surrealista de 1924 y el segundo de 1929.

¹⁸ Mario Erasmo Belalcázar tiene un ensayo valioso, “Roberto Juarroz y *Poesía=Poesía*: historia de una revista sin historia”, en que vierte con esmero detallista la minuciosa investigación de archivo que hace de la revista editada por Juarroz, *Poesía=Poesía*. Es el único trabajo que existe sobre la revista, aunque Stefan Baciu hace mención de ésta al incluirla en el grupo de revistas surrealistas latinoamericanas.

misma. Es decir, lo contradictorio y lo paradójico son esenciales a la realidad que nos circunda; lo esencia de la realidad es que es dúplice. El azar es uno de los elementos primordiales de la creación—porque lo es de la vida y el ser—pero no se puede facturar de antemano ni se concibe como instrumento para acceder al inconsciente¹⁹. Federico Peltzer, escritor y amigo de Juarroz, menciona que al autor de *Poesía vertical* le “seducía” “la valoración total de la [sic] psique como fuente de poesía” pero me parece que Juarroz no encontraba lo ignoto y enigmático en el pisque sino en el mundo en sí. Por lo tanto, no busca indagar las profundidades del inconsciente sino de la realidad. Quizás por esto Peltzer mismo precisa “[s]in embargo, considero que las metas del surrealismo no fueron las de Juarroz”²⁰.

El poeta y crítico colombiano Mario Eraso Belalcázar escribió su tesis de doctorado sobre Juarroz y tiene un ensayo que aborda precisamente las afinidades y disyunciones entre la visión poética del argentino y las vanguardias²¹—específicamente el creacionismo de Vicente Huidobro y el surrealismo. La conclusión de Eraso Belalcázar sería que la poesía de Juarroz en general guarda ciertos puntos afines con la vanguardia, especialmente con el surrealismo y el creacionismo, pero descalifica los juicios que lo etiquetan como surrealista o post-surrealista: “Si se pretende identificar a Juarroz como surrealista, conviene situar, al menos de forma implícita su nexos con las ideas de ese movimiento estético. Pero al hacerlo, resulta que está casi contrapuesto a ellas” (59). El investigador colombiano considera que la postura vital de Juarroz es irreconciliable con las “posturas dogmáticas” de Breton—en lo textual como contextual—y que la manera de relacionarse con lo onírico es intrínsecamente diferente al de los surrealistas.

¹⁹ “Yo escribo porque la poesía es ... la conjunción más profunda del azar y el destino, el extremo del hombre y su lenguaje, mucho más que un género literario, la posibilidad de tolerarme y el ejercicio más completo de esta rara pasión de ser”. En la encuesta *Pourquoi écrivez-vous?* del diario *Libération*; también en *La fidelidad al relámpago* (67-68).

²⁰ “Desbautizar el mundo: Una introducción a la poética de Roberto Juarroz”.

²¹ “Huellas de una obsesión: Roberto Juarroz y las ideas de vanguardia”. La información sobre la tesis de Eraso Belalcázar está incluida en la bibliografía.

“Sus poemas”, dice Eraso Belalcázar, “también están rozados por el sueño; sin embargo, las imágenes oníricas se riegan con discreción, y no provienen del encuentro más o menos aleatorio de elementos o del automatismo” (60). En cuanto a la ya mencionada triada de amor, poesía y libertad, encuentra en ella un punto en común entre el movimiento vanguardista y *Poesía vertical*. Eraso Belalcázar le dedica muy poco espacio al creacionismo llegando a la bastante parca conclusión de que “[l]a afinidad [con el creacionismo] está, pues, en el pensamiento poético” y en la fe que ambos poetas en el poder creativo de la palabra poética (66). El apunte de Eraso Belalcázar con que finalmente me quedaría es que más allá de una confirmación o extensión de la “visión surrealista” en la poética de Juarroz hay un dialogo con la misma. Tal postura nos libra del debate de categorizaciones y etiquetas a la vez que sugiere un reconocimiento y una interpelación de Juarroz con uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX.

El ensayo de Eraso Belalcázar—en realidad el resumen que lo precede—hace mención de un punto clave en los estudios juarrocianos que encuadra con la perspectiva que manejo en este capítulo, particularmente este apartado, y que tiene que ver, por un lado, con la singularidad de la obra de Juarroz y, por otro complementario, con su comunión y comunicación con sus entornos literarios—contemporáneos e históricos. El autor colombiano previene al lector que no buscar una respuesta definitiva en cuanto a la influencia de las vanguardias en Juarroz y que “[e]n consecuencia, me interesa resaltar el *carácter insular, único e innovador* de su pensamiento poético en el contexto de la argentina de la segunda mitad del siglo XX” (57, énfasis mío). La excepcionalidad de Juarroz es destacada igualmente por Diego Sánchez Aguilar en su introducción a la antología de *Poesía vertical* editada por Cátedra. Sánchez Aguilar parece asentir con el juicio de Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974) que ubica a Juarroz en una

segunda, “otra” vanguardia autocrítica cuyo rasgo primordial y común es su preocupación por el lenguaje.

El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace. El lenguaje es el hombre, pero también es el mundo. Es historia y es biografía: los otros y yo. Estos poetas habían aprendido a reflexionar y a burlarse de sí mismos: sabían que el poeta es el instrumento del lenguaje. (209)

Esta descripción es apta para *Poesía vertical* en tanto constituye una metapoesía que cuestiona la noción del lenguaje como instrumento al servicio de un sujeto cognoscitivo. El crítico británico Thorpe Running igualmente enfatiza el carácter metapoético de *Poesía vertical* al analizarla conjuntamente con un grupo de otros siete poetas latinoamericanos incluyendo a Paz, Alejandra Pizarnik y Jorge Luis Borges. Running toma el concepto del *poema crítico*, acuñado por Mallarmé y retomado por Paz, para describir el rasgo esencial de la poesía contemporánea y para identificar una veta de la poesía latinoamericana de mediados y finales del siglo XX²². El crítico inglés usa dos ensayos de Octavio Paz—“¿Qué nombra la poesía?” y “Signos en rotación”—para contextualizar esta poesía. En ellos, particularmente el segundo que es mucho más largo, Paz traza cambios fundamentales que se dieron en torno a la conceptualización de la poesía y que dieron paso a la poética de la poesía contemporánea cuya sustancia cobra forma en el *poema crítico*. “Poema crítico: si no me equivoco, la unión de esas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación” (“Signos” 271). Para Paz el punto de diferenciación es la “conciencia poética: una actitud que no conoció la tradición” (“¿Qué nombra...?” 5). Como reiteración de esta tendencia de autoconsciencia poética que cuestiona la posibilidad de decir y significar, Guillermo Sucre tiene

²² *The Critical Poem: Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America.*

dos capítulos dedicados a prácticamente estos mismos temas en *La máscara, la transparencia*.²³ El proyecto poético de Juarroz puede entenderse como un extremo radical de esta tendencia, por lo cual Running lo llama “el poeta más filosófico y crítico” de esta tendencia (26). En el apartado “Soy pensado, luego somos” indagaré más en la relación del sujeto poético con el mundo exterior e interior.

Otro punto cardinal dentro de las coordenadas del campo intelectual en que escribe Juarroz tiene que ver con una de las revistas literarias más importantes de Latinoamérica: *Sur*. Fue publicada en Buenos Aires de 1931 a 1970—e intermitentemente después—bajo el patrocinio y dirección de su fundadora Victoria Ocampo con la colaboración de importantes escritores como Borges y Adolfo Bioy Casares. La importancia de hablar un poco sobre *Sur* reside en que en ésta se debatieron temas de política cultural relevantes a escritores e intelectuales de la época—incluyendo el mismo Juarroz. Una cuestión importante fue el perfil cosmopolita, con Europa como ideal, que mantuvo y que implicaba ciertas posturas vis-a-vis la vida cultural y política del país y del continente. En general, la publicación enfatizó a escritores internacionales practicantes de una literatura estetizante desentendida del realismo social y de preocupaciones inmediatamente políticas. Su postura favorecía lo que se llamaría la *cultura alta* y desdeñaba lo popular y lo populista—siendo, como podría esperarse, Juan y Eva Perón el punto álgido de esta animosidad²⁴. Igualmente, consideraba que el escritor debería estar por encima de las contiendas políticas desde donde podría emitir un juicio decoroso y maduro sin el matiz visceral del *compromiso* partidario (*Sur* 43-45). Es decir, que lo político-social se

²³ “Las palabras (y la palabra)”, “Una poesía escéptica de sí misma”, *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (221-234).

²⁴ “...*Sur* articulated an elite, modernising, European cultural practice, which mistrusted mass civilization and had to fight against personalist leaders” (8).

enfrentaba de manera oblicua y aún abstracta²⁵ enfocada en la depuración del lenguaje²⁶. Juarroz nunca publicó en *Sur* ni parece mantuvo comunicación con los escritores en torno a la revista²⁷, pero podemos divisar un punto en común básico: la postura que trata de separar la literatura del mundo ideológico y de la noción del compromiso partidario. Otro punto de coincidencia es la anti-referencialidad del texto; mientras que escritores como Borges y Bioy Casares trabajan en la construcción de una literatura fantástica—divorciada del momento histórico—y lo detectivesco—como juego intelectual igualmente descontextualizado—Juarroz estaba realizando en paralelo una poesía que desdeñaba los referentes del entorno inmediato. John King, autor del libro sobre la revista *Sur* que he estado citando, lee el conocido ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” en este contexto como una intervención en el debate entre nacionalistas y universalistas más que una opinión sobre la naturaleza del arte en general (146). Ciertamente, las decisiones poéticas de Juarroz también pueden leerse dentro de este contexto—y al hacerlo tendríamos que llegar a la conclusión de que en general comparte mucho con ese grupo de reconocidos escritores asociados a *Sur*.

Si repasamos, por ejemplo, la cita de Pellegrini que Juarroz presenta para dar cuenta del poderío de la poesía notamos que hay un doble-blanco evidente a quien apuntala ese poder transformativo de la poesía: las “multitudes domesticadas” y “quienes ejercen el poder”, que inmediatamente convocan la imagen de muchedumbre populista (peronista) y las figuras de Juan y Eva Perón—denunciada mordazmente por intelectuales como Borges²⁸. El texto de Pellegrini

²⁵ “*Sur* would always wrest literary competence from the hands of the committed and place it in a world of abstract, universal values” (64).

²⁶ “Victoria Ocampo also invited the exiled writer Denis de Rougemont to lecture in Buenos Aires. Rougemont once again stressed the spiritual ‘third position’. In an article ‘¿Para qué sirven los escritores’, he argued that the duty of the writer was to maintain quality and purity of language” (King 102).

²⁷ Cerrato confirmó que no había intercambio intelectual con los escritores relacionados con *Sur* porque Juarroz desdeñaba la industria y la farándula literaria (que él llamaba “paraliterario”) y porque el grupo en torno a la revista era como un “culto”.

²⁸ Como ejemplo literario está el conocido cuento “La fiesta del monstruo” (1947) de Borges y Bioy Casares.

fue publicado en 1961 durante el exilio de Juan Perón—y a casi diez años de la muerte de Eva Perón—por lo que pudiera entenderse más como una denuncia general de ciertas prácticas socio-políticas que de un régimen particular. Sin embargo, tampoco puede desligarse el comentario completamente del Peronismo ya que su retorno estaba en ciernes con el gobierno de Arturo Frondizi que suspendió la prohibición del partido peronista.

Hay dos puntos importantes de posible discordia en la postura de Juarroz y la de *Sur*. La primera tiene que ver con el menosprecio del poeta argentino hacia lo que llamaba la “paraliteratura” y que se refiere a la industria en torno a la literatura que incluye la crítica y el comentario. “La paraliteratura”, afirma Juarroz, “admite muchas modalidades, pero todas ellas consisten en vivir en la periferia de la literatura y no en el centro, por incapacidad, indecisión, limitación y muchas otras razones posibles. Es una forma de parasitismo que consiste en vivir de *dar vueltas alrededor* de la literatura” (*Poesía y creación* 111). De igual forma, manifestó su reprobación de la farándula literaria que él llamó “la dimensión socioliteraria” que ocasiona la “enfermedad literaria” definida como “[l]a obsesiva preocupación, no por lo que es la literatura, sino por lo que *se está haciendo* en relación con ella” (111). Sin duda, *Sur* siempre fue impulsada por creadores, por gente en el meollo de la literatura, pero el perfil de la revista, así como el reconocimiento literario de muchos de los creadores de *Sur*, le daban una dimensión que podría interpretarse como *paraliteraria*. Incluso, el poeta encargado de *Poesía=Poesía* mostró cierta indiferencia por la poesía de Borges²⁹, lo cual apunta hacia una disyunción de criterio poético. La revista editada por Juarroz, mantuvo un formato escuálido de *plaque* con un perfil muy diferente al de *Sur*. *Poesía=Poesía* estuvo dedicada casi exclusivamente a la poesía sin discusiones externas a lo poético. La revista encabezada por Ocampo tuvo un mayor ímpetu

²⁹ “La obra poética de Borges no me interesa mayormente, creo que lo mejor de él no está allí” (*Poesía y creación* 86).

hacia la narrativa, su perfil rebasaba la de una revista puramente literaria (121-125), y su perspectiva fue de corte internacional, con especial enfoque en Europa. La revista de Juarroz también mantuvo una perspectiva internacional, publicando poetas europeos e incluso de Asia con traducciones a menudo hechas por sus colaboradores como Juarroz y Cerrato mismos, pero su alcance fue siempre local.

Quizá la divergencia más aparente e importante sea la manera de concebir la cultura. Para los escritores asociados a *Sur*, la cultura implicaba la noción de *cultura alta* con las concomitantes ideas de educación formal y de gustos refinados contrapuestos a los gustos bajos y la falta de educación de las masas. King lo describe de la siguiente manera:

Civilisation had to be defended in the face of the chaotic, primitive and stupid forces unleashed by mass Peronism. Civilisation was a matter of education, but it also connoted refinement in manners of taste. The Peronists were beyond redemption since they either aped unconvincingly or deliberately ignored the forms and values of traditional civilisation. (146-147)

Para Juarroz ni la *cultura alta* ni una educación formal extensa eran garantía de nada ni representaban valores destacables en sí. No descartaba *a priori* la cultura, pero sí la condiciona al adherirse a la definición del escritor y político francés André Malraux: “*Es el conjunto de todas las formas del arte, el amor y el pensamiento que le han permitido al hombre ser menos esclavo.*” Creo que aquí hay un presupuesto, y es que, aunque la creación de la cultura sea en principio posible para todos, se canaliza en sus últimos alcances a través de unos pocos creadores, para luego—en sus efectos, en su participación—proyectarse hacia todos” (*Poesía y creación* 123, itálicas en el original). Para el autor de *Poesía vertical* existía una diferencia entre la *cultura profunda* y la *cultura formal* al desdén de la clasificación más común de *cultura alta* y *cultura baja*. La *cultura profunda* “[e]s la que deriva de la intensificación de la vida, y en ella confluyen, como en la poesía, el riesgo, la libertad, el esfuerzo, el sacrificio, la creación”. La *cultura formal*

“consiste en una acumulación de conocimientos, de lecturas, de información más o menos elaborada en sus aspectos exteriores...” (126). Y precisa que “ninguna *acumulación* de cultura formal, sea cual fuere el medio, programa o planificación que se emplee, servirá de nada para facilitar el acceso a la creación si no está presente la cultura profunda” (127, *itálicas en original*). Así como no hay un aprecio exagerado hacia la *cultura alta* tampoco hay desprecio hacia lo popular: al ser cuestionado, por ejemplo, sobre la obra del legendario músico y compositor de tango Enrique Santos Discépolo, admite sin tapujos que en “la música popular de todos los países, pero muy específicamente en el tango, hay encerrada una metafísica auténtica” (91). Continúa para precisar que es una “metafísica subterránea, que no se explicita en el lenguaje que se considera característico de la metafísica pero que se arraiga en una visión, un sentimiento y hasta una actitud que merecen ese nombre” (91). Es significativo que el vocabulario que usa Juarroz para describir lo que valora de la música popular sea el mismo que usa para describir lo que considera medular de la poesía “verdadera”. La perspectiva de Juarroz divisa un puente entre los creadores de *cultura alta* y la población en general mientras que en el grupo en torno a *Sur* prevalecía una dicotomía rígida y conservadora.

Un dato curioso en el cual confluyen lo político y la cultura de masas en la vida profesional de Juarroz es su participación en el semanario *Esto es*. Publicada por los hermanos Tulio y Bruno Jacovella de 1953 a 1957 se decía explícitamente de perfil izquierdista—con “una línea política claramente revolucionaria, aunque no jacobina” según Tulio, director de la revista. La revista fue intervenida por el gobierno golpista en 1956 para supuestamente ser investigada por sus finanzas. Tulio denunció que fue adjudicada por el Ministro del interior “sin instrumento

legal” y que pretendía el gobierno continuar publicándola³⁰—presuntamente como instrumento de propaganda. El mismo año que cesó de manera definitiva la publicación de *Esto es*, los hermanos Jacovella iniciaron la revista *Mayoría*—único medio que publicara la crónica de Rodolfo Walsh sobre la matanza en el barrio José León Suárez, y que posteriormente sería publicada con el nombre de *Operación masacre*—libro seminal que inaugura el llamado *nuevo periodismo*. Aunque es sugerente una posible relación personal y profesional entre Juarroz, los Jacovella—e incluso Walsh—parece claro que no la hubo. Después de una investigación de archivo pude confirmar que Juarroz escribió para *Esto es* después de la salida de los Jacovella, de 1956 a 1957, durante el periodo en que fue intervenida por el gobierno de Aramburu. No sé exactamente cómo interpretar este hecho—ciertamente, Juarroz no fue colaborador de la denominada *Revolución libertadora*, pero es indudable que pudo trabajar con menos apremio durante la misma. Al preguntarle a Cerrato sobre la colaboración de Juarroz en *Esto es* durante el gobierno golpista, no pude concretar de ella una respuesta exacta—parecía no tener muy presente los detalles de la revista ni de los Jacovella ni ninguna explicación al respecto. Pero el hecho de que haya sido anti-peronista parece haberle dejado un grado de insulación contra los ataques del gobierno golpista—aunque esto es mera especulación de mi parte. Al mismo tiempo, el hecho de que la mayoría de los colaboradores de *Esto es* que trabajaron bajo el mando de los Jacovella continuaran durante la dirección del interventor, sugiere que no hubo mayor revuelo por la intervención y que el cambio no llegó a tener suficiente peso como para que ellos vieran la necesidad de renunciar sus puestos, ni que hayan sido obligados por el gobierno a hacerlo.

Por otro lado, aunque Tulio Jacovella haya escrito que el perfil de su revista era “claramente revolucionaria”, su lectura lo contradice. La revista, más que buscar engrosar las

³⁰ Tulio Jacovella mandó una carta a diferentes periódicos nacionales e internacionales de lengua española para denunciar la situación y alertar a sus lectores “que los próximos números de la revista no reflejarán la opinión de su fundador”.

filas de algún partido político particular, parece querer enlistar el mayor número de lectores del público general. No era una revista pequeña dedicada a un pequeño número de lectores que compartían alguna postura ideológica extrema—ni siquiera era mayormente dedicada a cuestiones políticas. Su circulación era de 100 mil ejemplares semanales y tenía secciones dedicadas al cine, a la moda europea para damas, a la música, al teatro, a los deportes e, incluso, por años mantuvo un apartado de horóscopos y crucigramas. Es decir, su presentación y contenidos distaban mucho de un afán ideológicamente radical. Igualmente, aunque desde su primer número se le dedica un artículo sobre al gobierno de Perón—la portada lleva una fotografía del mismo—presentaba un frente ideológico más bien diverso que exclusivo; podemos encontrar entrevistas simpatizantes desde un socialista a un reconocido nazi alemán.

Juarroz y las nociones de la política

Es importante recalcar que la animadversión de Juarroz hacia la política rebasa lo meramente anecdótico: los agravios sufridos no aparecen en los poemas—ni en el texto citado—ni siquiera como denuncia contra los perpetuadores o como queja. En las entrevistas con Guillermo Boido, Juarroz ahonda en la relación política-poesía y explica—hasta cierto punto justifica—el tipo de poesía que escribe: “Ya no puede salvarnos la simple evolución, como tampoco ninguna revolución. La humanidad necesita el arrojido de un salto último, un cambio radical, una conversión de fondo”. Y es precisamente la poesía la que logra esa transformación fundamental: “[d]ebemos perseguir esa mutación del lenguaje y del hombre que es el objetivo último e incondicional de la verdadera poesía” (116). Continúa aseverando que la poesía “tanto para darse como para recibirse sólo reclama que el hombre se concentre en aquello que es, que abandone las simulaciones y las trampas que lo embaucan y lo embrutecen: ideologías, moralismos, políticas, comercios, transacciones y abstracciones oportunistas” (117-118).

Entendible, pues, que Juarroz cancele lo circunstancial y lo transitorio; que no pueda en buena fe incorporarlo a una poesía que pretende ser enteramente de acuerdo a sus convicciones como creador. “La poesía es contracorriente, herejía, más que historia, antididactismo, obsesión por el ser auténtico del hombre...El resto es falsa mitología, complicidad con el poder, falacia, demagogia, transitorio recreo o infausta veleidat”, dice Juarroz. Y sigue:

La poesía, decíamos, siempre es *contracorriente*. Es la oposición al sistema, a lo imperante o lo que gobierna cualquier situación. Y eso ocurre también con respecto a las concepciones políticas que rigen a una sociedad. La política es la búsqueda del poder. Podríamos intentar una definición más sublimada de lo que es la política: sería *el arte del poder* [itálicas en el original], según los clásicos. La poesía es, en cambio, la búsqueda de la comprensión, la captación o la interpretación de la experiencia del mundo. No hay conciliación posible entre poesía y política, fundada en el mito de la acción inmediata en procura del poder. (118)

Aquí habría que resaltar un par de cosas. Primero, el hecho de que Juarroz habla de la política en oposición llana a la poesía bajo una acepción muy específica: la búsqueda del poder. Es decir, no cree en la política, no cree en las ideologías ni en el *lograr* o *tener* el poder como medio o mecanismo para el mejoramiento vital, fundamental de los seres humanos. En este sentido es importante tener en cuenta que las entrevistas se realizaron en 1979 a unos 8 años de haber ocurrido el llamado *caso Padilla*, en que el poeta cubano Heberto Padilla fue detenido y encarcelado por casi 40 días en un acto de censura por parte del régimen castrista que indignó y dividió a los intelectuales latinoamericanos. Es importante leerlas como parte de la conversación que predominaba en ese momento: podemos trazar esa discusión desde “Palabras a los intelectuales” (1961) de Fidel Castro a “Hombre Nuevo” (1965) de Che Guevara hasta la contestación de Julio Cortázar a la detención de Padilla, “Policrítica en la hora de los chacales” (1971) y la reiteración de Castro de su postura en el *I Congreso de educación y cultura* (1971). Jaume Peris Blanes expone los argumentos de esa discusión y resume la postura de Cortázar, que en mucho coincide con la Juarroz incluyendo el uso de los términos “burócratas” y

“funcionarios”:

...Cortázar aludía a otra revolución posible, mucho más profunda que la que anidaba en la conciencia de los revolucionarios, y que no debía limitarse a la toma de poder, sino a una reordenación de todos los aspectos de la vida, incluida la creación artística y todo aquello de lo que ésta daba cuenta. Desde esa posición, la reflexión de Cortázar sobre la literatura y la revolución estableció una retórica despectiva—“burócratas”, “funcionarios”, “comisarios políticos”. . .—para referir a las, según él, fuerzas reaccionarias de la propia Revolución. Concentradas en *la toma de poder político* [otro coincidencia con Juarroz] y en la disciplina social desatendían y obturaban la posibilidad de esa revolución más profunda, pura liberación humana, que Cortázar preveía en sus escritos. (94-95)

Los discursos y las posturas de Cortázar y de Juarroz coinciden en mucho. Esa “otra revolución más profunda” que no procura la toma de poder, que lucha contra la burocracia que anquilosa el ímpetu artístico y que busca la “pura liberación humana” se aproxima al cambio profundo en la “raíz” que buscaba Juarroz. Una diferencia sustancial es que para Cortázar la revolución en el plano cultural complementaba la política mientras que para Juarroz lo primero superaba y obturaba lo segundo. Pero, finalmente, ambos abogan por una autonomía artística inviolable e incuestionable; no como un mero juego a nivel de significantes sino como parte fundamental de un proyecto para una sociedad más plena, libre y justa. Un argumento importante que hace Cortázar, y con el cual estaría de acuerdo Juarroz, es que la noción de realidad, y por ende de *Realismo*, no debe limitarse a lo contingente. La literatura que trata otros temas no sería necesariamente escapista. El autor de *Rayuela* admite que ciertamente en América Latina—el contexto de la discusión con Oscar Collazos—hay una literatura escapista, pero la distingue de...

... otra que, teniendo clara conciencia del ‘contexto sociocultural y político’, se origina en niveles de creación en los que lo imaginario, lo mítico, lo metafísico (entendido literalmente) se traducen en una obra no menos responsable, no menos insertada en la realidad latinoamericana, y sobre todo no menos válida y enriquecedora que aquella más directamente vinculada con el tan esgrimido ‘contexto’ de la realidad histórica. (410)

La autonomía artística y estética que defiende Cortázar no constituye una traición del proyecto político-revolucionario sino parte primordial del mismo. De acuerdo a la postura de Cortázar, la revolución en la cultura pasa por lo vanguardista, por el ejercicio de la autonomía del artista y no por la supeditación a una doctrina ideológica ni al sometimiento a la estética socio-realista.

Cortázar dice:

...ha sido y me temo que seguirá siendo [la estética realista] uno de los escollos mayores con que tropieza el socialismo a lo largo de su edificación, y a mí me parece que la mayoría de los barcos teóricos o pragmáticos se van a seguir estrellando en ese escollo mientras no se alcance una consciencia *mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* [énfasis en el original] del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria³¹ (“Literatura en la revolución y revolución en la literatura” (407).

La postura de Juarroz es mucho más radical puesto que no muestra deferencia hacia ninguna institución ni figura política ni revolucionaria, como Cortázar con Castro y Guevara. Juarroz va más allá de la postura de Cortázar: para él, la Revolución—la política—es prescindible. Lo imprescindible, lo verdaderamente revolucionario lo constituye la poesía. ¿Pero cuál poesía? La que está desengañada de la Revolución, pero también la que está des-enajenada del estatus quo—porque finalmente la Revolución es simplemente otro status quo que busca implementarse y perpetuarse.

Para el autor de *Poesía vertical*, la poesía y la política son categóricamente opuestas: “No hay conciliación posible entre poesía y política, fundada en el mito de la acción inmediata en procura del poder” (118). Esta afirmación pareciera ocluir cualquier posibilidad de seguir con esta línea de lectura puesto que sugiere que las cuestiones políticas—y sociales—están lejos del quehacer poético que Juarroz se propone. Pero es necesario no perder de vista la definición que le da al segundo término ya que lo restringe al ligarlo a la búsqueda del poder—es decir, al

³¹ También citado por Peris Blanes, página 94 de su ensayo.

estado. Es una definición que el mismo Juarroz califica de *clásica*; otras definiciones más contemporáneas han ubicado la base de la política en actividades que no pasan por el estado y que incluso no buscan interpelarlo. Para algunos filósofos como, por ejemplo, Alain Badiou, trabajando después de la Segunda Guerra Mundial conscientes de lo que implicó el Tercer Reich y los campos de concentración, la política deja de estar emparentada con el estado y comienza más bien a designar una actividad de oposición total³². Tal oposición no se fundamenta en una postura ideológica o políticamente *a priori* sino en una ética individual asumida extemporáneamente ante algún *acontecimiento* que lo reclame³³. La concepción y la definición de la política en este sentido es fundamentalmente contestataria, muy apartada de la definición clásica que Juarroz tiene en mente al oponer diametralmente la poesía a la política.

La desarticulación política-estado es reiterada por Jacques Rancière en la diferenciación que hace entre lo que llama el *régimen policial* y el *régimen de la política*. Esta distinción es útil para reconciliar la vocación social que Juarroz asume para la poesía con la negación que hace de la política. En realidad, a lo que Juarroz se objeta tan vehementemente no es la política sino lo que el filósofo francés llama policía: el régimen de control que mantiene el estatus quo al designar quién puede hablar—crear y tener significado—y dónde puede estar cada individuo. La política no es sinónimo de actividades cívicas como son las elecciones gubernamentales y el uso de medios oficiales para apelar al gobierno. La política no designa el proceso democrático que culmina en un *consenso*; por lo contrario, es una actividad que conlleva el *disenso* llevado a cabo por *la parte de los sin parte*—una acción por los que no han sido conferidos voz ni voto y que,

³²Escribe Badiou: “En el nuevo modelo de la política, la autoorganización política del pueblo vale por sí misma. Es un pensamiento operante y colectivo que no quiere *ocupar* el Estado, sino forzarlo a hacer esto o aquello” (33).

³³ La política “no tiene un referente particular ni está ligada a los intereses de un grupo, una comunidad o una clase; es universal y desinteresada” (35). Y aún más sucintamente: “La política debe ser una *política sin partido*” (31).

sin embargo, interpelan a aquellos que sí los tienen³⁴. Esta diferenciación entre los términos puede parecer menor, pero es necesaria para no caer en una fácil descalificación de la poesía y poética juarrocias como anti-políticas, conservadores o escapistas.

Es pertinente recordar una definición clave que da Juarroz de la poesía—y que presenté hace unas páginas—en que hace explícita el rasgo subversivo de la misma: “[la poesía] es la oposición al sistema, a lo imperante o lo que gobierna cualquier situación”. El trabajo oposicional que Juarroz asocia con la poesía cuadra con el trabajo antagónico de la *política* vis-a-vis la *policía*. De tal forma, podríamos entender el funcionamiento de lo poético en Juarroz a través de la noción de la política en Rancière. La concepción juarrocia de la poesía la coloca directamente en conflicto con el entramado estado-estatus quo y la alinea con prácticas anti-institucionales. Igualmente, deberíamos entender “lo imperante o lo que gobierna cualquier situación” como algo que excede los gobernantes, el gobierno y los aparatos del estado. Esto nos encamina hacia la noción de *distribución de lo sensible* de Rancière, de la que hablaré más adelante. Rancière nos ayuda a recuperar lo político en Juarroz—e incluso entender su proyecto como político. La antonimia que sostiene con el régimen policial, así como su rechazo de la política partidaria y de la ideología, es lo que encuadra la poética juarrocia con la política rancieriana.

Sin embargo, la manera en que Rancière define y emplea la política, es mucho más ambigua y problemática de lo que pudiera parecer hasta este punto. Por un lado, es algo que parece requerir de una acción muy tangible y empírica; lo evidencian los ejemplos históricos de

³⁴ “La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto hace falta en primer lugar definir la configuración de lo sensible en que se inscriben unas y otras. De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (44-45).

los episodios con los esclavos escitas y de los plebeyos romanos del Aventino presentes en su libro, *Desacuerdo*. Por el otro lado, la política está ligada y definida por lo que el filósofo francés ha llamado la *distribución—reparto—de lo sensible*. Así, la noción de política parece estar compuesta por movimientos distintos: primero, la movilización y constitución de un cierto número de individuos—es decir, la expresión de la disputa o el disenso. Y, dos, el reconocimiento de esta expresión como discurso inteligible por parte de aquellos a los que se dirige tal discurso—es decir, hay un cambio fundamental en la *recepción* de dicha expresión. A lo que conlleva el reconocimiento de tal expresión como discurso, lo que se proponga como resultado de esta interacción, parece ser secundario al proceso mismo de legitimización del otro como interlocutor inteligible. La política no se patentiza con la materialización de una expresión—puesto que ésta puede permanecer simplemente ruido—sino por la mutación de ruido (*phoné*) a discurso (*logos*).

Hay política porque el *logos* nunca es meramente la palabra, porque siempre es indisolublemente *la cuenta* en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta (*Desacuerdo* 37).

La política es, entonces y sencillamente, el reconocimiento de los “bárbaros” como iguales; la compartición de un lenguaje en común con ellos, desde y por el cual pueden postular la validez su voz y presencia. Pero, ¿qué implica este proceso de mutación, este cambio de ruido a discurso, de lo inválido a lo válido? Los ejemplos de Rancière son socio-históricos y no poéticos o literarios, sin embargo, también recurre a Jürgen Habermas para distinguir entre “dos tipos de actos de lenguaje” que están en tensión: “lenguajes ‘poéticos’ de apertura al mundo y las formas intramundanas de argumentación y validación” (76). La política estaría conformada tanto por “argumentaciones racionales y metáforas ‘poéticas’” (77). Los lenguajes *poéticos* cuestionan el

montaje propio de la discusión política y aún más de la concepción del mundo³⁵. Es difícil no relacionar los lenguajes poéticos que abren al mundo con la noción juarrociana de una poética que busca ensanchar y fracturar la realidad.

La poesía es siempre transgresión, no sólo ruptura, es violación de normas, es marginalidad... nunca es oficial, no sólo oficial de gobiernos, sino oficial en el sentido de sociedades. (“Creación poética” 134)

.....

[La poesía es] transgresión de la legalidad, no de la legalidad policial o judicial, sino de la legalidad ética, de la legalidad estética, de la legalidad política, de la legalidad cultural... El poeta es un fuera de la ley... (136)

La retórica que maneja Juarroz, específicamente, el término “legalidad”—“ética”, “estética”, “política”, “cultural”—cuaja con la noción rancieriana de “régimen” y aun de la distribución de lo sensible en que puede injerir la literatura.

En muchos de los poemas de Juarroz existe una especie de mirada de extrañamiento hacia objetos cotidianos y el entorno que pone en tela de juicio los presupuestos de nuestro entendimiento y comprensión del mundo. *Poesía vertical* emplea un lenguaje sencillo y aforístico, en forma de acertijo para crear imágenes intelectualmente inauditas, aporías cognitivas. Por ejemplo, “Si uno no es igual a su despertar, / si el despertar lo excede o es menor que uno, / ¿quién ocupa la diferencia?”, “La palabra está llena de voz, / aunque nadie la diga. / Toda cosa está hecha de fugas, / aunque no haya caminos. // Todas la cosas huyen hacia su presencia”. Y otros: “¿Cómo amar lo imperfecto, / si escuchamos a través de las cosas cómo nos llama lo perfecto?”, “¿Adónde llega todo / si nada lo recibe?”³⁶.

³⁵ “Hay en cambio dominios donde esta comunidad alcanza su nivel máximo. Son aquellos en los que el supuesto de la inteligencia está en litigio, donde hay que producir al mismo tiempo la argumentación y el escenario en que ésta debe entenderse, el objeto de la discusión y el mundo donde éste figura como objeto” (*Desacuerdo* 77).

³⁶ En orden de su inclusión, el número que corresponde al poema de cada fragmento y el libro de *Poesía vertical*: 4 (de la sección “Poemas de otredad”), III; 26, VI; 7, VI; 92, XIV.

Una de las secciones de *Poesía y creación* termina con la pregunta por algún poema que “sintetice el sentido último de su poesía”. Juarroz contesta afirmativamente y presenta el siguiente poema.

El mundo es el segundo término
de una metáfora incompleta,
una comparación
cuyo primer elemento se ha perdido.

¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
o lo borramos?

¿O acaso la metáfora
estuvo siempre trunca?

La presentación de este poema como resumen de *Poesía vertical*, puede hacer pensar que la poesía de Juarroz trata sobre una falta global de comunicación o del aparato mismo—a decir, el lenguaje. Pero propondría entenderlo como una indagación y una crítica a la construcción de significados y la manera de aprender el mundo. Esto lo basaría en el hecho de que en *Poesía vertical* no encontramos ningún indicio de aflicción o pesimismo. Relacionado a esto, aunque también un tanto tangencial, esta fe en el poder de la poesía descuadra con el *poema crítico* que es una manifestación de crisis por su incapacidad de decir y significar. En Juarroz sencillamente no existe esta preocupación agobiante; nunca diría “quiero escribir pero me sale espuma” o lo interpretaría no como una falla de la poesía sino como la manifestación de la fuerza vital que impugna las formas vacías del género poético³⁷; de manera semejante, en un poema de Juarroz leemos “la mano percibe los límites de la página” y después de una serie de cambios pasa a

³⁷ El poema de Vallejo, “Intensidad y altura” de *Poemas humanos*, que empieza con este verso es un soneto al parecer incapaz de contener los impulsos vitales del que habla—y del habla—y que ante esta falta escritural se decanta por salir del poema—“vámonos, vámonos”—y actuar en el mundo real—“comer hierba”, “beber lo ya bebido”, “fecundar tu cuerva”.

“escribir humildemente sobre sí misma”³⁸. No hay sensación de angustia sino cierta resignación que no deja de ser convicción para seguir haciendo el trabajo poético.

Regresando al poema, si a una metáfora le restamos el primer término lo único que queda es una afirmación o una descripción sin la posibilidad de confirmar su veracidad o validez en el objeto del que se habla. Es obvio que Juarroz habla de una estructura metafórica básica en la que es fácil deslindar el primer término del segundo. Por ejemplo, “tus ojos son dos luceros”, “poderoso caballero es don dinero” o “mi amor es el sol de mi universo”. Otras estructuras metafóricas dificultan la desarticulación de los términos. Por ejemplo, “si la vida te da limones haz limonada”, “solo el tiempo lo dirá” o “más sabe el diablo por viejo que por diablo”. Lo que tienen en común este segundo grupo de metáforas es que toda la metáfora constituye un término cuyo complemento comparativo está en la vida misma, no en la oración. Si aceptamos esta premisa lo que queda de una metáfora, del primer grupo, cuando es removido el primer término, es una oración declarativa: “son dos luceros”, “es don dinero”. La característica de la oración declarativa es que es objetiva, enuncia un hecho objetivo, pero aquí esa supuesta objetividad se cuestiona al presentarse como una declaración parcial y engañosa. En este sentido se critica los discursos que emplean estas declaraciones como el científico o el legal. De igual forma, se pone en duda la mirada fenomenológica con presunción de objetividad, quizás incluso podamos leerlo como una crítica global a la noción misma de objetividad y de la realidad objetiva. La veracidad, nuestro entendimiento se vuelve una falacia insospechada, una ignorancia producto de la mirada ingenua.

Aún más el mundo es el segundo objeto cuya cualidad o cualidades dan la pauta para un mejor entendimiento del primer objeto. Es decir, el mundo no es el objeto ni el objetivo del conocimiento sino un mero instrumento, incompleto y fallido, para el conocimiento de algo más.

³⁸ *Poesía vertical V*, poema 2.

Para Juarroz la poesía debería buscar cimbrar el lenguaje mismo, cuestionar el lugar desde donde se habla. Juarroz es muy consciente de la vocación social de la poesía; la concibe como una característica inherente de la poesía—quizá la más importante. El hecho de que en Juarroz esta vocación social de la poesía no pase por lo político-ideológico no significa que no la conciba como parte del quehacer poético—simplemente que pasa por otros rumbos, particularmente el poético-estético. Ante la reiteración de Boido sobre la cuestión del compromiso social y la política en la poesía, Juarroz da la siguiente contestación:

Usted menciona ciertas situaciones extremas que surgen de la realidad social, ciertas urgencias, desniveles, injusticias, ignominias, formas de la inhumanidad. Cualquiera de ellas puede originar un límite donde se instale la poesía en profundidad. A la poesía, por definición, *nada* les es ajeno, si tiene que ver con el hombre. No hay superficie que no pueda reducirse a profundidad. No hay necesidad, ni urgencia, ni intensidad humana, tanto en la alegría y la comprensión como en el dolor y la privación, que no puedan convertirse a través de la poesía en límites últimos, en intensidad expresiva, en reclamo de la realidad. Pero es necesario, creo, renunciar a lo que podríamos llamar formas de un pragmatismo sociopoético, que consistiría en la búsqueda de efectos parecidos a soluciones, una búsqueda expresa, directa, programática. *No* estoy diciendo que la poesía entendida como creación signifique en *ningún* caso escapatoria, cobardía, indefinición o evasión ante cualquier reclamo válido del hombre. (124)

Queda claro que para Juarroz la poesía tiene un poder, una agencia, una vocación social y que esa característica inherente reside lejos de la estética realista de denuncia o de proselitismo ideológico. En Juarroz, la ausencia de una realidad socio-histórica no es refugio de lo que viven sus coetáneos sino una manera—muy particular e indirecta—de encararlo. Este es el sentido del cambio que busca realizar Juarroz con la poesía; un cambio que no es de lo contingente—por ejemplo, de régimen gubernamental o relacionado a políticas identitarias.

Me gustaría agregar, además que no hay hombre ni poesía sin rebelión. Pero es preciso no equivocar el sentido de las rebeliones: hay que saber dirigir las. La poesía es una rebelión total, desde el lenguaje hasta el silencio último, pasando por todas las circunstancias intermedias. Pero no puede distraerse demasiado en rebeliones transitorias o no esenciales, por urgentes que sean. (124-125)

Las “rebeliones transitorias” no son invalidadas sino subsumidas a una transformación más profunda, a un cambio “total”. La característica fundamental de esta “rebelión total” será el objeto del siguiente apartado analizado a partir del tropo de “verticalidad”—una imagen constante cuya importancia queda patentada en el título único de toda la poesía de Juarroz: *Poesía vertical*.

La imagen vertical: la vocación social

La clave, para hacer una lectura más completa de Juarroz, quizás reside en la noción de verticalidad que fundamenta su poética, le da nombre y acompaña a lo largo de los casi 40 años de escritura. Primeramente, lo vertical implica lo horizontal solo para contradecir y negarlo. Lo horizontal denota y connota lo terrestre, lo cotidiano y una correspondiente noción de perspectiva encarnada. En un principio la noción de verticalidad surgió como reacción a una falta de calidad—de rigor e intensidad—que el joven poeta percibía en buena parte de la poesía, y no como propuesta cualitativa. Al momento, la causa de tal flaqueza la identificó con la proliferación de lo anecdótico, lo sentimental y lo meramente descriptivo por lo que se propuso hacer “una poesía que no se limitará a cultivar lo atmosférico o las reacciones sentimentales, sino que tuviera (osara tener) la posibilidad de reunir de una vez por todas lo que ha sido tan falsamente dividido: el pensar y la emoción” (*La fidelidad* 21-22). Sin embargo, el pensar no es sinónimo de sistema filosófico—aunque éste quizá sea el adjetivo más usado para describir la *Poesía vertical*—sino del proceso mental designado como tal. Sucre lo dice sucintamente precisando que siendo “[a]bstracta, no se trata, sin embargo, de una poesía de conceptos sino de pensamiento” (206). Para Sucre este “pensamiento [es] como una iluminación”. Pero si el propósito de esta poesía pensante no es presentar y elucidar una filosofía—como tampoco expresar la realidad interior o exterior de un sujeto—ni mucho menos de convencernos de algún

sistema conceptual ni programa ideológico, ¿qué busca iluminar? ¿en qué consiste esa *iluminación*? Para Francisco José Cruz Pérez, el...

[p]ensamiento en esta poesía significa voluntad de riesgo y aventura absoluta de la imaginación, que no de la ficción. Este pensar imaginando le permite a Juarroz desacostumbrar su percepción: ‘Es preciso demoler la ilusión / de una realidad con un solo sentido’. Esta poesía descansa sobre la exigencia de romper los hábitos, proponiéndonos formas nuevas de percibir la realidad que paradójicamente es la única actitud que nos permite percibir la de verdad. (64)

A diferencia de escritores comprometidos con una ideología o una identidad particular, Juarroz aboga por un cambio materializado a través de una transformación de la conceptualización del mundo—y no en su representación. Para Juarroz la vocación social de la poesía es ser poesía. Yo propondría que su accionar se da de tres maneras: 1) reintegración de lo humano ante lo inhumano, 2) cambio paradigmático en la sociedad, y 3) cambio en la percepción y concepción de la realidad—un *desbautismo* o *desbautización* del mundo. Estos tres momentos comparten un fondo común ligado a la re-sacralización del mundo. Lo vertical apunta a esta dimensión espiritual, de lo trascendente que se opone a la profanidad del mundo cotidiano. Lo que busca la verticalidad, o se busca en esa dimensión, no es evadir la realidad inmediata sino enfrentarla y fracturarla para aportar otra perspectiva más amplia. Y es en este mismo sentido que la poética juarrociana está firmemente dentro de una veta mayor de la poesía occidental que desde el Romanticismo reclama el espacio desalojado por la religión³⁹. Al apelar a lo trascendente, la poética de *Poesía vertical* se aproxima a la filosofía ética de Emmanuel Levinas cimentada en el encuentro con el otro como una experiencia de lo divino. De hecho, Juarroz liga la noción de verticalidad con esta búsqueda de lo trascendente: “La idea de verticalidad supone atravesar, romper, ir más allá de la dimensión aplanada, estereotipada, convencional, y buscar *lo*

³⁹ “Para la Edad Media la poesía era una sirvienta de la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas” (80). Octavio Paz en *Los hijos el limo*. Juarroz cita a Novalis “La poesía es la religión original de la humanidad” (43).

otro” (*La fidelidad* 22). Y de manera más directa afirma “La poesía es la verdadera resacralización laica del mundo” (*La fidelidad* 66). Estos puntos sobre la religiosidad y lo divino los analizaré en el apartado “Dios es un zapato”, pero por el momento hay que destacar que para Juarroz es importante contradecir la noción de que esta búsqueda e instauración de lo vertical es mero escapismo.

En tanto demarcación espacial, lo vertical es propiamente tangencial a lo terrestre, no un contrapunto exacto; es una zona perpendicular al horizonte no una imagen paralela o invertida como lo sería el cielo. La imagen que mejor representa esta dimensión, por ser un espacio entre las *aguas celestiales* y las *aguas terrestres* sin ser ninguna de las dos exclusivamente, es la cascada. No es sorprendente que Juarroz asegure que, aunque la poesía *pareciera* no pertenecer a este mundo, sí le pertenece—principalmente porque no es del otro⁴⁰. Este punto es significativo puesto que esta poesía no promete ni idealiza ninguna utopía metafísica ni ideológica—si hay un dejo de salvación éste se fundamenta en una transformación del presente. Al entender que en ese cambio radical del presente no entran programas teleológicos de ninguna índole, la inquietud principal cristaliza en la pregunta ¿cómo se lograría? La respuesta a esta pregunta constituye la fundamentación de la vocación social de la poesía juarrociana. En general, los pronunciamientos que Juarroz hace referente al trabajo que realiza la poesía son un tanto abstractos y ambiguos. Por ejemplo, dice que el poeta es “un trabajador en la raíz”, que “los mejores efectos se obtienen por debajo”, que “la poesía es ser y por eso es el último reducto de salvación en un mundo que se hunde”. Más, “La poesía es contracorriente, herejía, más que historia, antididactismo, obsesión por el ser auténtico del hombre y por el lenguaje o la palabra que indague en su misterio y lo

⁴⁰ “A veces digo que la poesía no tiene su reino en este mundo; evidentemente si uno ve lo que ocurre alrededor (los poderes, las políticas, las ideologías, toda esa pavada que nos circunda), concluye que la poesía no pertenece a este mundo. Sin embargo, le pertenece. Ante todo porque no es tampoco del otro mundo; la poesía es cosa de hombres no de ángeles” (*La fidelidad* 22-23).

transmita”. Y también: “La poesía es excepción que se comparte y contrato contra la estupidez”, “en el fondo solo tiene una misión: salvar al hombre esencial mediante su palabra esencial” (*Poesía y creación* 118). Igualmente, es evidente que la potencia que concibe en la poesía no es mero juego simbólico, sino que se refiere a un accionar tangible.

Aunque estos tres momentos del accionar poético no fueron elaborados por el poeta argentino, sí parten de declaraciones hechas por el mismo. La ordenación de la vocación social de la poesía juarrociana en tres partes distintas tiene el propósito de facilitar su análisis sin el afán de imponer una estructura rígida. El primer punto puede apreciarse en un relato contado por Juarroz acerca de su buen amigo y mentor, el también poeta Antonio Porchia. El propósito de la anécdota contada por Juarroz era ilustrar el alcance que la obra de Porchia ha tenido a pesar de que éste nunca buscó la fama ni el aplauso del público lector.

En uno de los momentos más tristes de mi país se da una conjunción terrible: dos mujeres en la cárcel están amenazadas con sentencia de muerte. Llega por entonces la noche de navidad; una de ellas escribe una misiva a la otra que está en una celda de aislamiento. En este escrito aparecen frases alentadoras: ‘No pierdas la confianza’. ‘Siempre queda una posibilidad de salir, de salvarnos’. Te pido que recuerdes esto y trates de mantener la esperanza.’ Yo he visto una reproducción facsimilar de esa carta. Lo increíble se localiza en la parte superior de la hoja; con la misma caligrafía y antecediendo al texto, hay una frase puesta entre comillas, sin el nombre del autor a quien se cita. La frase, la recuerdo tan bien, es: *El amor que no es todo dolor, no es todo amor*. Es una de las voces de Porchia. He narrado esto en Buenos Aires (lo hice muchas veces, en París, por ejemplo) para que la gente termine de una vez por comprender una de las claves en las que siempre he insistido: la poesía es la mayor realidad. Es, también, el mayor realismo posible. Si no lo fuera, no podría estar ayudando a alguien que va a morir. (*La fidelidad* 56)

Lo que interesa no es, por supuesto, la difusión de la poesía de Porchia sino en general la injerencia de la poesía en lo histórico y la posición de la poesía ante una situación concreta de injusticia. La virtud de la poesía en estas circunstancias radica en su capacidad para crear esperanza—y aún más en su capacidad para mantener la humanidad del individuo ante condiciones inhumanas.

El uso de los términos *humanidad* e *inhumanidad* merece una pequeña digresión ya que contradice un poco mi análisis posterior de la poética de Juarroz ya que postulo que se base en una descentralización del yo—tanto biográfico, poético como conceptualmente. Decido usar estos términos, a pesar de su posible confusión y contradicción, porque los usa Juarroz. Sin embargo, precisaría que su acepción va sobre lo justo vs lo injusto, lo pleno vs lo mermado—y no sobre una división estricta entre cultura y naturaleza. En pocas palabras, es la acepción común. Pero también tengo en mente el uso que da Vicky Unruh al término *rehumanización* del arte que se opone a la noción de *deshumanización* que José Ortega y Gasset asociaba con la estética vanguardista. Si para Ortega y Gasset en las vanguardias el arte perdía relevancia por apartarse del realismo, entre los artistas y escritores latinoamericanos se buscó contrarrestar esa idea proponiendo que sí había humanidad en la estética vanguardista (21-25).

Igualmente, estoy de acuerdo con la afirmación que *Poesía vertical* obedece a una poética ecológica⁴¹ en la cual hay una equivalencia entre el ser humano y el entorno natural. Incluso, diría que cuando Juarroz habla de lo humano y del hombre—que hace pensar en un ser universal y prelapsariano—debemos entenderlo como algo parecido al *zoē* de los griegos, siguiendo a Agamben. Todo lo volcado al estado, a la ciudadanía, al nacionalismo e incluso a la cultura, es rechazado por Juarroz. No buscaría la inclusión de los excluidos del *bíos* al *bíos*, sino la abolición del mismo. Para el argentino la sociedad es el enemigo que divide y enajena al hombre; su propuesta poética va hacia la superación o destrucción de ésta.

Claro que habrá siempre una poesía del hombre dividido (sentimental o social o panfletaria o ideológica, producto del desahogo o la proclama, abusando casi siempre de lo reiterativo, lo discursivo o lo retórico). Pero también habrá siempre una poesía del hombre sin dividir, a mi ver la única que importa... (22)

⁴¹ En su disertación doctoral sobre Juarroz, Roberto Frons-Broggi tiene un capítulo dedicado a este tema, “Visión ecológica del sujeto”.

El toparse con estos puntos contradictorios es mejor dejarlos visibles puesto que pueden ser productivos al requerir una reflexión mayor. De igual manera, es importante no invisibilizarlos ya que son fundamentales a la topografía poética de Juarroz; a menudo la perspectiva estética-poética dilucidada por el poeta argentino es contradicha por los poemas mismos. En este caso, encontramos que su poesía es la realización y la reiteración de un reto perpetuo a casi todo lo identitario y definido, de cualquier índole—ideológico, partidista, nacionalista, cultural y literario, egocéntrico, étnico y de género sexual. Lo fragmentario, contradictorio y repetitivo que signan el proyecto poético de Juarroz, son elementos que contradicen la noción de un ser unitario, del “hombre sin dividir”. Sin embargo, sí encontramos la figura del *hombre* postulada en sus poemas como en sus reflexiones poéticas. Esta identidad del hombre universal, sin embargo, es antónima a la del ciudadano. Más que producto de una educación liberal que lo hermanaría con el resto de los hombres-ciudadanos cultos, es una demarcación de lo humano que incluye lo no-humano y que reta los valores liberales. Si continuamos los conceptos de *zoē* y *bíos*⁴², podemos decir que, al contrario de Agamben⁴³, Juarroz identifica el campo de concentración con el *bíos* y no con la nula vida que es el *zoē*. Mientras que la nula vida no goza de garantías y derechos por no estar amparados por un estado—el refugiado es la figura del *zoē*—y está en un estado entre vida y muerte⁴⁴, para Juarroz esta desnudez cívica-legal, este despojo de lo formativo, constituye una libertad y una apertura hacia la realización del ser humano—del *hombre*—como ser pleno. Evidentemente, esto es mera especulación y podría cuestionarse si esta argumentación es válida solamente en tanto es

⁴² “Los griegos no disponían de un término único para expresar lo que nosotros entendemos con la palabra vida. Se servían de dos términos, semántica y morfológicamente distintos, aunque reconducibles a un étimo común: *zoē*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses), y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo” (*Homo Sacer I, El poder soberano y la nuda vida* 9)

⁴³ “...los lugares por excelencia de la biopolítica moderna: el campo de concentración y la estructura de los grandes Estados totalitarios del siglo XX...el ingreso de la *zoē* en la esfera de la polis, la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad...” (*Homo Sacer I* 13).

⁴⁴ Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. “Who is the Subject of the Rights of Man?” (62-75).

metafórica. Es decir, que no se abogaría por un abandono del amparo dado—en hecho o palabra—por el estado; es complicado responder si se aboga en Juarroz por lo que podría describirse como un anarquismo político—la abolición del estado—o incluso epistémico. Además, no sé si esta argumentación se aproxima demasiado a lo que podría ser una idealización del refugiado en un momento en que esta población de extrema carencias nunca ha sido mayor.

Después de este breve paréntesis, regreso al primer funcionamiento poético en que la poesía actúa como un espacio en común cuando no existe comunidad en otros. La poesía sería una actividad que instiga una *amistad profunda*—forzosamente a distancia—entre lectores. De tal manera, la poesía es un mecanismo de relaciones humanas; un instrumento o suelo que permite una manera diferente de relacionarse con el otro. Esta otra manera de relacionarse sortea y reta el grueso de las relaciones de la sociedad capitalista basadas en meras transacciones económicas y va más allá de las comunidades fundamentadas en intereses a prior compartidos—ideológicos, políticos, económicos, culturales, etc. Es importante señalar que, desde esta perspectiva, la poesía es igualmente un modo en potencia de relacionarse de otra manera consigo mismo y aún de relacionarse de otra manera con el entorno. Estas dos aperturas de actitud, y posiblemente de comportamiento, pueden vincularse con la tercera función poética relacionada con el cambio de percepción y concepción de la realidad, señalada hace unas páginas.

Continuando con la primera función, la poesía como *amistad profunda* es expresada de manera muy emotiva por Alejandra Pizarnik en una carta escrita a Porchia⁴⁵, a quien conoció en Buenos Aires—y a quien, incluso, le dedicó un breve poema muy al estilo de las *Voces* del mismo Porchia⁴⁶. En la carta escrita desde París, Pizarnik agradece a Porchia su amistad y el sentido de comunidad que le proporciona la lectura de las *Voces*.

⁴⁵ La carta está fechada “22 de febrero de 1963”.

⁴⁶ “Las grandes palabras” en *Los trabajos y las noches* (1965).

Don querido Antonio Porchia,

[He querido decirle] cuánto lo recuerdo y qué terriblemente importante ha sido—es—haber conocido su voz, sus voces... Ahora esas dos hojas con su escritura están usadas y desgastadas (por mis ojos) porque las llevo conmigo como quien lleva los obligados documentos de identidad. Y en verdad son eso.

Sabrán por nuestro común y querido amigo Roberto Juarroz que van a hacer tres años que estoy en París. No pocas veces me tienta el volver, verlo a usted, a Roberto, a unos pocos más... Ahora creo que podría conversar con usted “mejor” que antes, tal vez porque perdí mi adolescencia o sufrí más o recuperaré algo de la infancia o envejecí, no sé, pero al releer su maravilloso librito mi fervor fue distinto: esta vez asiento a cada una de sus voces con toda mi sangre y, lo que es extraño: su libro es el más solitario, el más profundamente solo que se ha escrito en el mundo y no obstante, releyéndolo a medianoche, me sentí acompañada o mejor dicho amparada. Y también asegurada, tranquilizada, como si me hubieran dado la razón en la única cosa que yo rogaba tenerla.

Esa comunión poética parte de una especie de “comunidad de soledades” o “soledades compartidas” que, sin llegar a abolir la soledad del individuo, le provee la posibilidad de relacionarse con otros de una manera vetada por la realidad horizontal de la “escala consuetudinaria”. Al disolver las peculiaridades biográficas y socio-históricas se allana el camino para una comunicación más plena de ser a ser sin requerir necesariamente una compartición de perspectivas empíricas o ideológicas. En este sentido es que debemos entender la afirmación de Juarroz de que “la poesía se capta fuera de su contexto o no se capta”. Él mismo precisa, “[p]orque se capta en el abandono de todos los parámetros o coordenadas: sociales, culturales, históricos. Se capta en el despojamiento, la renuncia a los sostenes y los sistemas, en el abandono de toda circunstancia que no sea su propia esencialidad” (*Poesía y creación* 121-122). De igual manera, es importante señalar que esa relación no se da por la vía de lo sentimental ni afectivo; no es producto de una correspondencia entre el polo expresivo del autor y el polo receptivo del

aún no es ahora
ahora es nunca

aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca

lector. No sería, pues, una relación que podríamos denominar *intersubjetiva*. Igual como no hay referentes socio-históricos, tampoco los hay de lo sentimental ni de lo que llamaría una biografía emocional. *Poesía vertical* y las *Voces* de Porchia están lejos de ser “la expresión de una voz” que testimonia una biografía, ya sea socio-histórica o sentimental. El propio Juarroz niega categóricamente la función expresiva de la poesía: “[e]l poeta busca en la palabra, no un modo de expresarse, sino un modo de participar en la realidad misma⁴⁷” (*Poesía y creación* 119). Es significativo que las palabras no sean de él sino de su amigo y poeta Aldo Pellegrini puesto que reitera la cuestión “anti-expresiva”. En otra ocasión señala “[e]l poema no es deshago barato” (*Poesía y creación* 31).

Deteniéndonos en la carta, es significativo que la relación entre Porchia y Pizarnik esté mediada por un tercero; un amigo en común que también es poeta y cuya presencia pluraliza la relación. De tal forma se crea una pequeña comunidad abierta en la cual un vínculo convoca a otro. Se tiene la sensación de estar ante una perpetua apertura hacia otros y hacia futuras relaciones, en un movimiento de carácter rizomático—podría decirse que la poesía desencadena una *comunidad rizomática*. La comunidad no es solo de 3—Pizarnik, Juarroz, Porchia—sino de esos “unos pocos más” a los que está tentada Pizarnik de visitar en un eventual regreso a Buenos Aires. Ese grupo no lo es, en tanto que queda indefinido e innombrado—ni siquiera los califica de ‘amigos’ lo que lo reduciría a individuos con relaciones establecida a priori—y, por lo tanto, es susceptible a cambios y ampliaciones. Igualmente, llama la atención que la autora de *La tierra más lejana* y *Extracción de la piedra de locura*, entre otros poemarios, equipare los poemas de

⁴⁷ En otros momentos Juarroz se contradice la equiparar la poesía con la expresión. Por ejemplo, dice “Lo único que puede completar al hombre es su expresión. El ser humano es casi todo expresión... el extremo de esa cualidad básica, esencial del hombre, que es expresarse, es la poesía” (*Poesía y creación* 32-33). Y se cita a unos de sus poemas “Cada hombre no es nada más/ que la mitad de sí mismo./ La otra mitad es su expresión” (32). Diría que esa expresión no es sinónimo de subjetividad; de allí que inmediatamente después de hacer estas declaraciones aclare que “[el lector participa] no menos que el autor” en el poema (33).

Porchia a “documentos de identidad”. Es claro que la poeta se identifica con dichos poemas-aforismos a tal grado que los siente como una representación fidedigna de sí misma. “Y en verdad los son”, puntualiza. Parece increíble que Pizarnik sintiera esa conexión tan genuina, arraigada y plena con un individuo de distinto género y orientación sexuales que ella y más de cincuenta años mayor que ella. Porque lo que manifiesta Pizarnik no es una mera coincidencia de gustos o de experiencias, sino una identificación plena con los poemas, una consanguinidad que le repercute en lo más íntimo, sustancial y propio. La repercusión afectiva, el fervor que ocasionan, podría compararse al enamoramiento o al amor, a secas—sin necesidad de implicaciones eróticas. La poesía es compañía, una presencia en la soledad; o como dice el propio Juarroz “La creación poética es para mí la más poderosa victoria sobre la soledad” (Creación poética” 139). Ciertamente, las palabras de Pizarnik, su sinceridad, su agradecimiento, conmueven. Quizás nos conmuevan aún más sabiendo de sus estragos psicológicos y emotivos, y el resultado que finalmente ocasionarían: el suicidio.

Para concluir con este punto, el mismo acto de lectura requiere de una complicidad comunal que Juarroz mismo señala cuando dice que el poema debe ser completado por el lector. El vacío biográfico y social de *Poesía vertical* puede entenderse como un recurso que impela la participación del lector; el vacío referencial, el silencio que guarda la voz poética en torno a lo suyo, deberá ser signado por cada lector. El yo poético cede su espacio para que sea ocupado por el otro. Este procedimiento es análogo al descrito por Michel de Certeau al hacer hincapié en la agencia que cada individuo posee y desempeña al transitar por el espacio citadino. La metáfora empleada por De Certeau es la del departamento—que representa la ciudad—cuyas características físicas no son mutables, pero sí apropiables por cada inquilino que lo amuebla y lo

habita a su manera⁴⁸. Roberto Forns-Broggi parece entenderlo así también cuando afirma “...la ausencia de marcas específicas (históricas, políticas, anecdóticas, sexuales, cronológicas, etc.) nos hace pensar en la importancia de la actividad del lector para la conformación del sentido poético” (xii).

El segundo punto es el que probablemente sería reconocido con mayor facilidad por Juarroz puesto que lo explicó en su momento designándolo como “efecto de filtración”—término tomado del escritor W. T. Jones que describe el proceso de transferencia o comunicación de conceptos ideados o trabajados por una minoría hacia el resto de la población. Juarroz pone como ejemplo la proliferación de imágenes surrealistas en la sociedad contemporánea, así como la aceptación de ideas científicas entre la población general. Para Juarroz la importancia del trabajo de Jones es que existe una relevancia e injerencia del trabajo de unos cuantos—“que sí se interesan por cuestiones abstractas”, según la cita de Jones—para con la mayoría que no participa en ese trabajo de abstracciones (*Poesía y creación* 103-104). Esta visión apunta hacia el arte, la literatura, la poesía y las ciencias concebidas siempre en relación con el grueso de la sociedad y no como una conversación cerrada entre élites académicas. Aparte de descalificar cualquier visión elitista del quehacer cultural y científico, apunta específicamente a una convicción de la relevancia de la poesía para la sociedad y las grandes mayorías que no participan en su elaboración. Igualmente, esta apreciación ayuda a enfatizar que para Juarroz la poesía es más que un consuelo—como quizá lo es en el primer punto—ante una situación de agobio personal o histórico. Lejos de mantener una postura derrotista referente a la poesía,

⁴⁸ Ver *The Practice of Everyday Life*.

Juarroz afirma que “[l]a poesía es uno de esos pocos lugares donde la palabra no fracasa. O donde, al menos, puede no fracasar”⁴⁹ (*Poesía y creación* 68).

El tercer punto es una extensión y concentración del segundo siendo el más importante en tanto es el más ceñido a la visión poética de Juarroz. La clave está en entender el proceso pensamiento-emoción como una desarticulación de conceptos *a priori* y la fácil categorización del mundo que con frecuencia se fabrica para evitar el trabajo intelectual. “La poesía tiene como objeto inmediato, básico, producir una fractura y ésta consiste en quebrar la escala consuetudinaria, la escala repetitiva, empequeñecida de lo real. Es abrir la realidad y proyectarla en la *escala mayor*, entendiendo no una abstracción, una hipótesis o una utopía” (*La fidelidad* 22, *itálicas en el original*). Muy a menudo se ha clasificado a Juarroz como poeta filosófico⁵⁰, específicamente, como creador de una poesía ontológica. Sin embargo, es necesario también pensar su poesía en relación con lo epistémico porque su poder reside—por lo menos así parece concebirlo Juarroz—en su capacidad para romper patrones y esquemas lingüísticos devenidos de concepciones culturales-intelectuales que a su vez reiteran. La premisa sigue e interroga la famosa afirmación de Ludwig Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. De allí que *Poesía vertical* juegue con el lenguaje, no como divertimento, sino como ejercicio epistémico y ontológico. Lo ontológico se menciona comúnmente porque es un tanto fácil identificarlo desde su primer poema,

Mis ojos buscan eso
que nos hace sacarnos los zapatos
para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo
o inventar un pájaro
para averiguar si existe el aire

⁴⁹Igualmente, podemos enumerar las distintas ocasiones en que Juarroz enaltece la poesía aseverando que es “la más alta verdad” (50), “la fundación del ser por la palabra” (46, citando a Heidegger), “el corazón de la expresión humana” (79), “la mejor plenitud posible de la vida”, “mi identidad” (82), “la suprema concentración” (94). Todas las citas de *Poesía y creación*.

⁵⁰ Ver la nota a pie de página número 4.

o crear un mundo
para saber si hay dios
o ponernos el sombrero
para comprobar que existimos.

Lo epistémico procede de una perspectiva quizá más meta-poética que requiere de un conocimiento de los escritos en prosa de Juarroz. A menudo en esos escritos habla sobre deshacer “hábitos”, “estereotipos” o “convenciones”; es necesario entender el rompimiento de la “escala consuetudinaria” como la fractura de estas estructuras culturales. El crítico que mejor ha podido ver y articular este aspecto primordial de la propuesta poética de Juarroz es el español Alfredo Saldaña Sagredo, quien resume esta acción de llevar el lenguaje y el pensamiento hasta sus límites:

tensando los límites del lenguaje hasta romperlos modificando así las fronteras del mundo, todo ello a partir de un pensamiento crítico, asistémico y roto, un pensamiento que encuentre la fortaleza en su fragilidad y elasticidad y que cuestione las estrategias retóricas, analíticas y conceptuales con que habitualmente interpretamos las cosas del mundo. (303-304)

El movimiento está constituido por dos: *ensanchamiento* y *vaciamiento* de la realidad. El primer término cuadra bien con la religiosidad que se percibe en *Poesía vertical* y que corresponde a la necesidad de relativizar este mundo visible, concreto, fenomenológico. Un verso de Juarroz muy citado queda sucintamente resumido: “Lo visible es solo adorno de lo invisible”. Por un lado, el vocablo *vaciamiento* sirve para describir este desequilibrio epistémico puesto que como en el zen budista se busca quedar a la intemperie, desnudo de sí, sin preconcepciones ni vicios intelectuales. La perspectiva budista atea corresponde más nítidamente con la sensación de misticismo que rezuman los poemas de *Poesía vertical* puesto que no hay comunión con la deidad—ni siquiera su búsqueda como ocurre frecuentemente en la poesía mística occidental. La poética de Juarroz y el pensamiento oriental, particularmente el budismo zen, han sido emparentados por el propio Juarroz y otros críticos como el argentino Enrique Abel

Foffani, quien entiende lo oriental como un punto de escape de occidente a la vez que es un enfrentamiento crítico con los presupuestos paradigmáticos de este último⁵¹. En el apartado dedicado a la figura divina y lo metafísico, “Dios es un zapato”, hablaré más de este aspecto, por lo que continuaré con la explicación del segundo término que complementa al *ensanchamiento* del mundo y la verdad cotidiana.

Este *vaciamiento* designa la abolición de prejuicios y de estructuras básicas de la cultura y el pensamiento occidental como son el principio de no-contradicción, la tradición antropocéntrica del sujeto cognoscitivo y la estela del positivismo. El trabajo que busca efectuar la poesía de Juarroz es una reversión de estos fundamentos. Puede parecer ser un ideal imposible de realizar, pero hay apreciaciones críticas que apuntan a ello sin llegar a explicitarlo o sin enmarcarlo de tal forma. Daniel Sánchez Aguilar, por ejemplo, pone la búsqueda por el *arché*, al mejor estilo de los pre-Socráticos, al centro de la poética juarrociana. Este nuevo *arché* estaría fundado no sobre el ser sino sobre el no-ser como parte esencial del ser. Esto explicaría el constante socavamiento de la realidad por lo irreal, las contradicciones ontológicas y la intercalación de lo existente y lo inexistente. No en vano se ha dicho que el lenguaje de Juarroz es...

... un discurso desnudo, más bien inocente: sus palabras se caracterizan por la indeterminación cuando no por la inversión semántica; palabras que apenas parecen nacer, rodeadas de desamparo, pero ya movidas también por la lucidez. ‘Le poème fait de rien’ (Perse); ‘un lenguaje del alba’ (Borges) o que busca no distanciarse del alba (Huidobro). (Sucre 206)

Nuevamente, vale la pena señalar que la falta de referentes socio-históricos no obedece a una estética escapista, tímida, conservadora sino a un *ethos* altamente auto-exigente en el cual lo

⁵¹ “Buscar una salida por Oriente, ir al encuentro del otro implica cuestionar los fundamentos de Occidente y hasta, tal vez, nuestro sentido de historia o la crisis del ser humano como unidad: el hombre fragmentado. Doble movimiento de reunirse con el otro y alejarse de uno mismo. Pero no hay enfrentamiento beligerante entre Occidente y Oriente. Es más: dialogan” (149).

anecdótico, lo narrativo y lo biográfico son una trampa y una traición del camino que conduce a una verdadera transformación social de fondo y a fondo. La desnudez del lenguaje corresponde, entonces, no a una noción de *pureza poética* sino al abandono de ropajes culturales-epistémicos.

Quizá la palabra mejor adecuada para designar esta marcha epistémica en reversa, este desaprender sea *desconstrucción*, con todo y las connotaciones que conlleva su uso. La palabra cuaja bien con el lenguaje empleado por Juarroz ya que el prefijo *des-* se emplea con sugestiva frecuencia (p. ej. “desnombrar”, “desvivir”, “desmorir”, “desbautizar”). Un poema emblemático de *Poesía vertical* comienza con una especie de plegaria mansa, de epifanía depurada, fruto de la reflexión y contemplación constantes.

Desbautizar el mundo,
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia⁵².

El acto bautismal es un rito de iniciación religiosa pero también social. Aparte de su poder simbólico, representa el comienzo de la socialización del individuo, de la formación de su identidad y su inclusión vitalicia en instituciones importantes. Más allá de una profesión de fe implica la propagación de una cosmovisión y de una manera de estar y actuar en el mundo. Lo que pide el poema, lo que insta es la reversión de este proceso; propone la des-socialización del individuo—incluso pide que el mundo mismo sea “desbautizado”. Desbautizar el mundo no puede significar otra cosa que la desarticulación general del aparato cultural-epistémico implicado en el acto del bautismo.

Nombrar no solo describe el acto de proveer una palabra para designar un objeto o una persona con fin de identificarla, es parte fundamental de la construcción de un sistema cognoscitivo. Las categorías y clasificaciones de este sistema son impuestos al mundo. En Occidente, esta tradición de nombrar, conocer y apropiar, está presente desde sus orígenes mito-

⁵² *Sexta Poesía vertical*, poema 40.

religiosos en la directriz que Dios le da a Adán de nombrar y tomar posesión del mundo y de las cosas en él. Más en línea de lo histórico, esta tradición, pasa por el proyecto enciclopedista y continúa en el afán de categorización característica de la burocracia del imperio español en el continente americano. El bautismo, precisamente, en el contexto colonial americano tiene una reverberación especial porque en él confluye el poder estatal y militar, la religión y la violencia. Y esta violencia no se limitó a lo físico; es la *violencia epistémica* la que inaugura lo que Aníbal Quijano ha llamado *colonialidad de poder*—la destrucción de los sistemas de creencias y conocimientos indígenas. El rito bautismal debió marcar, desde el punto de vista del europeo, el nacimiento del indígena como cristiano, y su muerte como *bárbaro* a los ojos del europeo. El sentimiento de pérdida irrevocable de este sistema de creencias y conocimientos queda manifiesto en un poema náhuatl, “Después de la derrota”, que incluye un verso alusivo a esta pérdida: “y era nuestra herencia una red de agujeros” (38-39).

Una lectura postcolonial del proyecto poético de Juarroz no está en orden puesto que no existen elementos para construirla de manera convincente y coherente; en la visión juarrociana no se ve al mundo indígena como fuente de salvación o rectificación de los problemas de las sociedades contemporáneas. De la misma manera en que el cambio radical que busca Juarroz no pasa por lo político-ideológico, tampoco pasa por lo identitario ni lo estrictamente histórico. Los procesos de desconstrucción, de desbautizar impelidos en sus poemas no están circunscritos al contexto americano—se inscriben en el contexto más amplio de Occidente. No se busca resarcir un mal histórico particular ni descentralizar o provincializar a Europa—por lo menos no como un primer paso a su sustitución⁵³. Lo que se pretende no es la imposición de otro sistema cultural-

⁵³ Pudiera incluso parecer un tanto descabellado relacionar la poesía de Juarroz con estos marcos conceptuales, aunque sea más bien para negar una relación directa, puesto que *Poesía vertical* es una poesía descontextualizada. Sin embargo, ciertos mecanismos conceptuales nos ayudan a tener una mejor lectura de los poemas y la poética propuesta por el argentino. También, la conclusión a la que llega Roberto Forns-Broggi en su bien argumentada

epistémico ni político-ideológico—una revolución—sino la absoluta ausencia de tales andamiajes totalizantes—una desconstrucción.

Esta desconstrucción es la restauración de la hoja en blanco, del silencio—tan insistido en *Poesía vertical*—y la dispersión de prejuicios. Unos versos ejemplares: “Voy llegando al comienzo: / la palabra sin nadie, / el último silencio, / la página que ya no se numera”⁵⁴. Si algo tomara el lugar en el vacío sería la poesía como ética y (des) conocimiento del mundo. ¿Pero cómo es posible llegar a esta desnudez o mejor cómo imaginar lo que sería este tipo de lenguaje des-socializado? La respuesta ya la ha dado Mijaíl Bajtín para quien la poesía solo puede existir como la voz única del poeta quien borra la heteroglosia del mundo social. Para Bajtín, la novela es el género moderno por su capacidad de soportar la polifonía y la heteroglosia. Podemos decir, siguiendo a Bajtín, que, si bien en *Poesía vertical* no hay una polifonía de voces ni una heteroglosia, tampoco hay homofonía ni monologismo. La voz poética no domina ni predomina, ni impone su perspectiva haciendo de las demás conciencias objetos de la suya. No existe una voz y una perspectiva hegemónicas; más bien hay una afonía y un afán por suprimir un punto de vista dominante—el del yo⁵⁵. La poesía como silencio y hoja en blanco sirve para desarticular posturas atrincheradas vis-a-vis la política y la ideología.

Juarroz trabajó en todo momento por la construcción de un lenguaje poético desde el convencimiento de que solo desde la libertad se podían conquistar nuevos espacios de significación, un lenguaje que respondiera—en la medida de lo posible—al dictado de una imaginación no sometida y actuara [sic] sin tener en cuenta los sentidos, valores, prejuicios y condicionamientos previos que determinan habitualmente nuestro lenguaje corriente; en este sentido—diríamos hoy a partir de los trabajos de Derrida—, la poesía practica una cierta desconstrucción compartida con el habla de la locura pues ambas transgreden el orden sistemático de las convenciones y significaciones sobre el que el

disertación doctoral *Poesía vertical*, la deja a la puerta de marcos socio-históricos y económicos: “...hemos llegado a la conclusión provisional de que el discurso poético estudiado es un espacio valioso de resistencia a la colonización transnacional imperante, en la medida que se desconstruye el sujeto autónomo, coherente y unitario que es funcional al sistema político” (190).

⁵⁴ *Quinta Poesía vertical*, poema 18.

⁵⁵ Este aspecto lo retomaré en el siguiente apartado.

discurso cristaliza y sitúan al lenguaje—y a quien lo usa—en su nivel superior de inocencia. (Sánchez Sagredo 312)

Nuevamente, nos topamos con la noción de la “inocencia” del lenguaje que lejos de ser una evasión de la realidad la confronta en sus cimientos. Si los poetas franceses del fin del siglo XIX resumieron el propósito de su poesía—y vidas—con la consigna *épater la bourgeoisie*, podríamos resumir el de Juarroz como un *épater el lenguaje y la realidad consensual*.

Esa trasgresión del “orden de convenciones y significaciones”, que menciona Sánchez Sagredo, puede apreciarse en el siguiente poema paradigmático de *Poesía vertical*:

Y la palabra del hombre es una parte de esa voz,
no una señal con el dedo,
ni un rótulo de archivo,
ni un perfil de diccionario,
ni una cédula de identidad sonora,
ni un banderín indicativo
de la topografía del abismo⁵⁶.

En el poema se marca una clara diferencia entre la característica más común del lenguaje—el nombrar—y otro aspecto mucho más informe y ambiguo. El mundo no es un objeto en sí, sino una práctica, una facultad y su realización. Aunque no hay ningún indicio de lo divino ni lo religioso, el reflexionar sobre esta “voz” autosuficiente—“con su propio eco a costas”—, sobre esta definición del mundo como potencialidad, hace pensar en el *Ego sum qui sum* bíblico. En el relato, Dios habla con Moisés y le pide que libere a los israelitas sacándolos de Egipto. Moisés, preocupado, dice que los israelitas le preguntarán por el nombre de quien lo mandó y Dios contesta que él es “Yo soy el que soy”—*Ego sum qui sum*—y que les diga “‘Yo soy’ me ha mandado a ustedes”. Es decir, lo que es Dios excede cualquier identidad y aún cualquier nombre. Significativamente, en el mismo episodio, la aparición de Dios se da en la zarza en llamas que, sin embargo, no se consume. El simbolismo de la *zarza ardiente* es obvio: conocimiento

⁵⁶ Este fragmento y los que se encuentran hasta la página 48 son del mismo poema, el número 40, de *Poesía vertical VI*.

inagotable. La materialidad, la identidad de lo que es una zarza se ve rebasada por la pura potencialidad de lo divino; no importa el aspecto físico, fenomenológico de la planta sino la carga simbólica y la capacidad creador que hace visible. Pero en el poema esta facultad no es exclusiva de la divinidad, como en la religión; el ser humano “es parte de esa voz”. Coincidentemente, quizás irónicamente para esta argumentación, Juarroz tiene un poema que dice: *La palabra que busco no está en la zarza ardiente, / que habla y después se extingue, / sino en la zarza apagada / que no cesa de hablar*⁵⁷. Lo que comparte el hombre, entonces, no sería la capacidad divina de crear ni una esencia divina sino una capacidad creadora análoga sin las implicaciones dogmáticas. Si las llamas son Dios con su conocimiento infinito, y la zarza intacta es prueba de su metafísica, la zarza apagada tendría que ser la ausencia de lo divino. Y sin embargo, a pesar de esta ausencia—de la muerte de Dios—la zarza, la naturaleza, el mundo y el hombre que es parte de él, aún tienen la facultad, el don del habla que es creación.

El oficio de la palabra,
más allá de la pequeña miseria
y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
es un acto de amor: crear presencia.

El oficio de la palabra
es la posibilidad de que el mundo diga al mundo
la posibilidad de que el mundo diga al hombre.

En la segunda dupla de estrofas se reitera la doble función del lenguaje y la valorización de la función creadora por encima de la que designa—aunque no se desdeña por completo caracterizándola de “pequeña ternura”. Esta función creadora se caracteriza como “un acto de amor”. Más que la introducción de la dimensión afectiva, la mención del amor introduce un sistema de valores diferente al del mundo externo de posturas interesadas y egocéntricas. Igualmente, el objetivo de la función creadora es “crear presencia” y “la posibilidad de que el

⁵⁷ *Duodécima Poesía vertical*, poema 79.

mundo diga al mundo”, “la posibilidad de que el mundo diga al hombre”. En la primera estrofa del poema vimos que “crear presencia” se opone al acto de nombrar por lo que debemos interpretar el decir “al mundo” y “al hombre” como algo distinto a la representación. Igualmente, no es una simple expresión, sino una comunicación—implícita en el verbo decir—que va más allá de una mera transmisión de datos. La unión del decir con la creación de presencia coincide con la función poética elucidada a partir de la carta de Pizarnik.

El poema en el que nos hemos detenido termina con los siguientes versos:

La palabra: ese cuerpo hacia todo.

La palabra: esos ojos abiertos.

La “palabra”, el lenguaje auténtico que no ha sido instrumentalizado, es equiparado al cuerpo y a “ojos abiertos”. La diferencia entre persona y cuerpo reside en que *persona* acarrea una serie de connotaciones ligadas a la noción de personalidad a su vez asociada a la identidad. Pero la noción de cuerpo se desentiende de esos ropajes figurativos y nos da solamente la materialidad del ente, la naturaleza en negación de la cultura. La palabra desnuda, concreta en forma del cuerpo es una apertura, un espacio sin mediación hacia todo—la realidad extensa que incluye lo inmediato y actual, así como lo ausente y eventual. Los “ojos abiertos” son la imagen de la recepción y la percepción; la vista que no necesariamente implica conocimiento, sinónimo de apropiación. Usualmente, la palabra, en forma de escritura, es el producto de un proceso que comienza con la vista; la elaboración y representación de alguna experiencia o perspectiva. Pero esta óptica, que bien pudiéramos asociar con lo lírico, se ve invertida en el último verso al proponer el acto de ver como el producto final de la escritura. La palabra—la función poética—no tendría como meta digerir y representar una experiencia *a priori* sino hacer del poema mismo una experiencia nueva, el punto de partida de una percepción primeriza. Por eso “[l]a poesía es

visión activa: visión que crea lo que ve...*La realidad nace aquí con la forma*” (153-154). Louis Bourne por su parte afirma:

Por una parte, Juarroz quiere realizar la fuerza infinita de la palabra para hacerse la cosa que nombra: por otra parte, quiere despertar interés en lo que la palabra no encarna, su propia ausencia. Esta doble dirección está dirigida a buscar lo absoluto y darlo por inaccesible a la vez. El ser completo tiene una meta en la materia espiritualizada: otra en mirar más allá de esa materia. Juarroz pide a la palabra inacabables posibilidades. (17)

Regresar a Vallejo ayudaría a precisar la fuerza de la vocación social de esta poesía que sin embargo queda lejos de cualquier noción de revolución doctrinal. En *El arte y la revolución*, Vallejo especifica dos funciones para el intelectual y el artista revolucionario: “Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de *producción del pensamiento*, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrífugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social” (énfasis mío, 16). Juarroz estaría de acuerdo con el primer ciclo y que la poesía “verdadera” lo realiza. Pero completamente en desacuerdo con el segundo ciclo—no por cuestiones teóricas sino porque no habría ninguna propaganda que garantizara la desaparición de los problemas suscitados por el capitalismo. Si algo ha de reemplazar el sistema imperante es la poesía—como actividad intelectual que resarce la plenitud perdida por el hombre moderno y que radicaría en su abandono del yo como centro epistemológico y existencial. Aledaño a esto—si no exactamente igual—es lo que Juarroz llama *disponibilidad*; la facultad de estar abierto a lo inesperado y de poder entregarse a ello. Esta *disponibilidad* es una especie de *Serendipity*, una combinación de azar, suerte y búsqueda con arrojo. Para el poeta argentino, esta cualidad que es necesaria para ser lector de poesía, también es necesaria para ser y estar de manera diferente en el mundo.

En la poesía no hay otro camino que un proceso de pequeña iniciación...en

un sentido casi religioso... como si fuera una especie de preparación para un bautismo... Lo que quiere [la poesía] es cambiar por completo el ángulo de visión, romper, fracturar las corazas mentales que nos impiden llegar a las cosas con plena sensibilidad. (*La fidelidad* 34)

Este proceso de iniciación, de cambio profundo es lo que se necesita para poder ser lectores de poesía—pensando en la noción del *desnombrar* y de la *desconstrucción*, podríamos hablar de una *desiniciación*. Pero el cambio que implica es tan profundo que va mucho más allá de un simple ajuste académico-escolar y requiere de cierta “actitud”, “intensidad” e “intuición”. Sin embargo, “los demagogos (que también los hay en la poesía) pregonan que eso está ganado, que la poesía es para todos. Lo es si cambiamos el mundo, si cambiamos al hombre. Tal como está, en la mayor parte de los casos... el hombre no está preparado para leer poesía” (*La fidelidad* 34). Para leer poesía hay que estar preparado para hacerla, y para hacerlo hay que cambiar la manera en que somos y estamos en el mundo.

Después de dedicarle esta primera parte del capítulo a cuestiones contextuales y aspectos generales de la concepción poética juarrociana, en el resto de este espacio me detendré más sobre los poemas. En los siguientes tres apartados analizaré, respectivamente, tres aspectos particulares de la poesía de Juarroz: el sujeto, lo divino y el amor.

Soy pensado, luego somos

En Juarroz el sujeto queda dislocado de su posición privilegiada como centro expresivo y cognoscitivo. En *Poesía vertical*, se le resta importancia el sujeto poético omitiendo el pronombre de la primera persona singular *yo*, reemplazándolo por un *nosotros* general, o bien empleando la forma impersonal *hay que* en la que el predicado puede prescindir del sujeto. La impersonalidad de *Poesía vertical* es impelida aún más por el léxico sencillo—aséptico de lo emotivo—y por el uso de pronombres impersonales como *algo*, *uno*, *otro* y el pronombre *se*, que

varía entre impersonal y pasivo. De igual manera, prolifera el uso de verbos en infinitivo que no requieren del sujeto gramatical.

Esta ausencia del sujeto gramatical no deriva exclusivamente de la desintegración del *yo poético* fundamental para una veta importante de la poesía contemporánea, como ha sido señalado por críticos como Guillermo Sucre⁵⁸ y apreciable en poemas como el “Yolleo” de Oliverio Girondo, por citar un ejemplo conocido. En Juarroz más propiamente que una fragmentación del yo, hablaría de su relativización y desestabilización—a menudo cuando el sujeto está presente y podemos acceder a su interior psicológico-emotivo, éste se ve invadido por el otro. Igualmente, es un sujeto abierto, incompleto. Forns-Broggi propone que el sujeto en *Poesía vertical* está simultáneamente ausente y fragmentado; sus argumentos son convincentes, pero disiento en tanto el vocablo *fragmentación* parece suponer la existencia de un estado anterior de *completud* originaria que se ha perdido. Aunque Juarroz habla sobre el hombre universal y unitario, en sus poemas no se manifiesta una pérdida. Más precisamente, para Forns-Broggi la fragmentación es producto de un proceso histórico correspondiente a la condición postmoderna del capitalismo tardío—siguiendo a Fredric Jameson y a Jean-François Lyotard⁵⁹. Es posible argumentar que la poesía y la poética de Juarroz obedecen a los mismos procesos históricos que desembocan en esta fragmentación—después de todo el argentino vive en un momento socio-histórico concreto y es afectado por éste como cualquier otro humano. Pero en *Poesía vertical* esta *fragmentación* no aparece como una imposición de fuera que debe ser superada. En *Poesía y creación*, Juarroz sí habla en términos generales de un estado de plenitud originario que la sociedad ha corrompido y que la poesía ayudaría a recuperar, pero en los

⁵⁸ Ver “Del autor al texto” en *La máscara, la transparencia* (85-89).

⁵⁹ “La modernidad capitalista ha fragmentado al individuo con la división del trabajo y ha disuelto su individualidad al cosificar o burocratizar su existencia” (3). “[E]sta hipertrofiada reflexividad que Sass atribuye a ciertas corrientes de la sensibilidad modernista y posmodernista” (12).

poemas la *fragmentación* del sujeto hablante es un mecanismo positivo y activo que debe mantenerse y aprovecharse para fundar “una nueva subjetividad” como el propio Forns-Broggi argumenta⁶⁰. Es notable, en este sentido, que este estado parcial no cause sentimientos de angustia, desasosiego o frustración en la voz poética ni sea origen de alguna imposibilidad de decir o de ser plenamente. En algún poema podemos encontrar quizás algún dejo de resignación triste pero casi siempre el tono es sosegado y contemplativo. Esta observación constituye la segunda disyunción con la apreciación de Forns-Broggi ya que él claramente le adjudica a la voz poética de *Poesía vertical* una especie de crisis psíquico-emocional⁶¹ que cuadraría con la fragmentación del sujeto postmoderno, aunque me parece que simplemente no existe en *Poesía vertical*. Esta ausencia de lo “disfórico” constituye otro indicio de que la *fragmentación* del sujeto en los poemas verticales no obedece simplemente a factores históricos ligados a la postmodernidad. En el mismo texto en que externa la noción de una plenitud originaria, Juarroz mantiene la convicción de la posibilidad de que, en el poema, como en el amor y la amistad, la “palabra no fracase”. Es decir, se mantiene la esperanza de comunicación y comunidad plena— incluso expresión—basada en la palabra. Aún más, lo que se da en el poema no es mero reflejo de una realidad que deba ser superada por medio de la recuperación de un estado prelapsariano sino un estado que posibilitaría una nueva subjetividad diferente a la del ser humano enajenado. Entender la *fragmentación* del sujeto en *Poesía vertical* como un resultado llano del desarrollo capitalista da pie a una lectura parcial, por más legítima que sea. Para hacer una lectura más completa, debe entenderse la *fragmentación* como parte integral de la visión poética juarrociana.

⁶⁰ “...Juarroz es un poeta que lucha incansablemente por escribir la posibilidad de una nueva subjetividad...” (xxi).

⁶¹ “La *reiteración disfórica* pertenece a un estado de debilitamiento de *un sujeto separado de su identidad* (del conocimiento de sí mismo). Los deícticos de la primera persona que se reiteran... actualizan *la crisis de identidad* del sujeto del enunciado al expresar *la tensión disfórica* de la *división del yo poético*” (15, énfasis mío). “La enumeración de aquellos espacios inquietantes (relacionados con *aspectos disfóricos* del sueño, de la muerte y del lenguaje...) y su acumulación de negativas aumenta *la angustia del sujeto disjunto*” (17, énfasis mío).

Quizá el punto de conciliación entre la lectura de Forns-Broggi y la mía, es que, cualquiera que fuese el origen de la *fragmentación*, Juarroz la acepta como elemento vivo, aprovechable para una nueva manera de ser y estar en el mundo y con el otro—una subjetividad que prescinde precisamente de la fijeza identitaria, excluyente y autosuficiente. El propio Forns-Broggi apunta hacia esto cuando describe la fragmentación como una “estrategia crítica para desestabilizar al ‘individuo’ entronizado en su identidad genérica masculina que se impone desde los códigos culturales e ideológicos de la sociedad moderna” (36), e incluso propone “averiguar hasta qué punto esta poesía adopta el rasgo afirmativo posmodernista de reivindicar lo fragmentario frente a las narraciones totalizantes modernas, criticadas por Lyotard” (5).

El sujeto poético pareciera carecer de los medios para ser autosuficiente, para decir *cogito ergo sum*: el otro se inmiscuye en el pensamiento del yo y el pensamiento deja de ser una certeza—el mecanismo que funda el ser—para convertirse en un escollo, una duda existencial que requiere de algo fuera de sí. En el poema número 9 del primer poemario de *Poesía vertical*, el sujeto piensa y existe, pero la relación entre los dos no es de causalidad. El pensar abre el paso a la duda, y la consciencia no es ocupada o no se ocupa del propio ser sino del otro. La presencia de uno, el ser interior, se vive como la ausencia del otro.

Pienso que en este momento
tal vez nadie en el universo piensa en mí,
que sólo yo me pienso,
y si ahora muriese,
nadie, ni yo, me pensaría⁶².

La certeza de pensarse se ve contradicha por la incertidumbre doble de no ser pensado en este momento ni en el de su futura muerte. La voz poética percibe la necesidad de ser pensado tanto como la necesidad de pensarse. Ese no estar presente en el pensamiento del otro inaugura un vacío:

⁶² Los dos fragmentos de la página 53 son del poema número 9, de *Poesía vertical I*.

Y aquí empieza el abismo,
como cuando me duermo.
Soy mi propio sostén y me lo quito.
Contribuyo a tapizar de ausencia todo.

Tal vez sea por esto
que pensar en un hombre
se parece a salvarlo.

Los dos últimos versos—“pensar un hombre se parece a salvarlo”—requieren de una glosa más detenida. La declaración afirmativa que conforman está ligada a los versos anteriores por el verso “tal vez sea por esto”. Ese “esto” se refiere a la contribución de ausencia que hace la voz poética. Ante la proliferación de la ausencia ejecutada por el sujeto poético, aparece el pensamiento como una herramienta para salvar al hombre. ¿De qué? Podemos suponer que de esa misma ausencia y de ese abismo ocasionado por el no ser pensado. Podemos ligar esto con la primera función de la vocación poética que propuse al hablar de la comunidad de soledades o soledades en comunidad basada en la lectura—ejemplificada en la carta de Pizarnik a Porchia. El hombre por sí solo es vacío y ausencia; lo que lo salva de esto es el pensamiento del otro. De tal forma, el yo autosuficiente, que existe porque piensa, se ve desplazado por la necesidad de ser pensado, de tener una relación, digamos poética, con el otro. Este desplazamiento se reitera al convertir el yo en objeto—del pensamiento del otro—y al otro en sujeto—que patentiza su agencia en el acto de pensar. Estamos ante una característica importante de *Poesía vertical*: la poesía de Juarroz no describe, no representa sino hace, actúa, desempeña. En este caso, no nos dice que el otro es igual a uno ni aboga explícitamente por alguna equidad entre objeto y sujeto, sino que la instauro y la practica. En este sentido, la poética de *Poesía vertical*, está en la materialidad del lenguaje—en todo lo implícito de su construcción—y no en alguna temática.

Regresando a la perturbación del orden sujeto-objeto, Louis Bourne relaciona la poesía de Juarroz con el budismo Zen; destacando como aspecto en común la superación de las

divisiones y del “dualismo de alma y cuerpo, de sujeto y objeto, de aquello que sabe y aquello que es sabido, de ‘ello es’ y de ‘ello no es’, de alma y de falta de ama”—DT Suzuki, citado por Bourne. Juarroz mismo afirma que en el budismo Zen—análogo para él a la poesía—“...no existe diferencia entre el que hace algo, lo que hace y quien lo recibe. Se trata de la superación de esas divisiones de la intencionalidad del ego, del simple subjetivismo, no como cálculo más o menos idealista, sino como experiencia” (*Poesía y creación* 34).

La conciencia del sujeto está abierta al otro y su relación con el mundo está mediatizada por éste. En el siguiente poema, nuevamente el pensamiento del sujeto poético sirve para percibir una insuficiencia existencial experimentada como ausencia del otro. La realidad del sujeto—su agencia concretada y expresada en diferentes quehaceres cotidianos—se ve rebasada por la paradójica presencia del otro que se vive como ausencia.

Mientras haces cualquier cosa,
alguien está muriendo.

Mientras te lustras los zapatos,
mientras odias,
mientras le escribes una carta prolija
a tu amor único o no único.

Y aunque pudieras llegar a no hacer nada,
alguien estaría muriendo,
tratando en vano de juntar todos los rincones,
tratando en vano de no mirar fijo a la pared.

Y aunque te estuvieras muriendo,
alguien más estaría muriendo,
a pesar de tu legítimo deseo
de morir un minuto con exclusividad.

Por eso, si te preguntan por el mundo,
responde simplemente: alguien está muriendo⁶³.

⁶³*Poesía vertical I*, poema 37.

La existencia del *yo poético* es trastornada por la existencia del otro—a tal grado que el centro de esa existencia y el entendimiento del mundo no está conformado por ese *yo* y su pensamiento y accionar, sino por la muerte del otro. La realidad del mundo, su definición, su característica principal vendrá a ser constituida por la muerte del otro. Por un lado, no es necesario interpretar esta muerte de manera literal, como la cesación de vida⁶⁴. Podemos decir que la muerte es simplemente el atributo más emblemático de una realidad diferente a la cotidiana y el símbolo de esa brecha entre lo contingente y lo que lo trasciende: la muerte representa la realidad de lo trascendente, igual como lo puede representar la figura de Dios. La muerte del otro—la reiteración de la ausencia en la ausencia—repercute y aún supera la vida del *yo*—la reiteración de la presencia en el presente. De tal forma, la vida del sujeto poético solo se manifiesta como la ausencia del otro que muere. Estamos ante una poética de la negación que en vez de afirmar lo concreto de lo biográfico—ya sea anecdótico, afectivo o intelectual—lo niega para remarcar lo ausente, lo inexpresado, lo vacío, como una especie de fotografía paradójica que incluye al ausente sin representarlo, como una especie de “marco vacío”. En el siguiente poema la biografía, el bagaje del ser concreto, viviente constituye una carga, un estorbo y no una parte inherente, esencial del individuo.

Hay un momento
en que uno se libera de su biografía
y abandona entonces esa sombra agobiante,
esa simulación que es el pasado.

Ya no hay que servir más
la angosta fórmula de uno mismo,
ni seguir ensayando sus conquistas,
ni plañir en las bifurcaciones.

⁶⁴ Por otro lado, la muerte siempre es material y de otro. Y esa muerte o muertes cotidianas puede incluso llegar a ser el punto de partida de una ética; la movilización del individuo por la muerte del otro. Esto ocurre particularmente en situaciones en que la muerte es producto de la injusticia como pueden ser la de los judíos en el régimen nazi o la de opositores políticos en cualquier otro.

Abandonar la propia biografía
y no reconocer los propios datos,
es aliviar la carga para el viaje.

Y es como colgar en la pared un marco vacío
para que ningún paisaje se agote al fijarse⁶⁵.

Los poemas de Juarroz no son un medio para la expresión de vivencias ni una reflexión encarnada de algún momento en particular. De igual modo, el sujeto poético no es sinónimo de expresión—la falta de referentes biográficos y socio-históricos apunta a esta anti-expresividad y anti-representación. Las manifestaciones del mundo fenomenológico no son motivos para la activación del mundo interior del sujeto poético ni el poema resulta ser la impresión que éste tiene de su entorno. El poema no se ofrece como evidencia, como residuo de la presencia de un sujeto poético particular; el sujeto poético no busca inscribir su presencia sobre algún objeto ni que sea el poema una expresión testimonial. Incluso, podríamos afirmar que en *Poesía vertical* realmente no existe una dimensión psicológica plena y sostenida.

Este aspecto importante es que a menudo el sujeto se ve disminuido, desplazado y superado por la actuación independiente de alguna parte de su cuerpo. Esta falta de control, más que apuntar a una robotización del ser—ya sea a causa de procesos históricos, lo que sería sinónimo de enajenación, o procesos del inconsciente, una patología psicológica o un instrumento estético como en el surrealismo—se debe a una independencia de lo particular sobre la unidad del yo. En otras palabras, más que una automatización hay una atomización del sujeto. A menudo alguna parte del cuerpo—particularmente las manos—actúan independientemente del resto del cuerpo y de la mente del sujeto. En el poema 19 de *Poesía vertical I* se aprecia claramente esta independencia: “A veces mis manos me despiertan. / Ellas hacen o deshacen

⁶⁵ *Duodécima Poesía vertical*, poema 13.

algo sin mí”. Dos ejemplos más: “Las manos también nos engañan⁶⁶”—en este caso se da una personificación que le otorga a las manos la facultad de jugar con las apariencias para ocultar al sujeto sus intenciones verdaderas. De manera parecida en los siguientes versos la mano está dotada de sabiduría, agencia, autosuficiencia (“unidad”) y sensibilidad: “La mano sabia, / la mano que ha renunciado aun al dolor, / la unidad de la mano / siente la nostalgia...”⁶⁷.

El sujeto tiende a ser un testigo de sí mismo que no actúa, sino que ve a su cuerpo actuar. Lejos de ser interpretado por el propio *yo poético* como una simple desintegración y degradación de ser, considera la posibilidad de que su ser mismo se deba a las manos: “he pensado que tal vez yo sea hombre / por eso que ellas hacen”. Y como para enfatizar que esa labor manual no es sinécdoque del ser unitario ni eufemismo del inconsciente, la voz poética marca la escisión de sí y de sus manos: “con su gesto y no el mío, / con su Dios y no el mío, / con su muerte”. La última estrofa de este poema 19 reitera el trabajo fundamental que hacen las manos en relación con el ser—un trabajo que además le está vetado al sujeto.

Yo no sé hacer un hombre.
Tal vez lo hagan mis manos mientras duermo
y cuando esté acabado
me despierten del todo
y me lo muestren.

La labor que hacen las manos en realidad queda un tanto entredicha por el uso reiterado del calificativo “tal vez”—“tal vez yo sea hombre / por eso que ellas hacen”, “Tal vez lo [el hombre] hagan mis manos”. Pero la duda también puede derivar del propio sujeto que oscila entre el sueño y la vigila, pasando la mayor parte en el primer estado (“me despiertan”, “mientras yo duermo”, “las oigo desde el sueño”, “cuando esté acabado / me despierten del todo”). El resultado de las labores manuales está ligado a una realidad material específica y cotidiana. Por

⁶⁶ *Primera Poesía vertical*, poema 40.

⁶⁷ *Segunda Poesía vertical*, poema 72.

lo contrario, lo incierto y dubitativo le pertenece al sujeto que, en el terreno de la cognición, solo puede proceder como a tientas marcando su inseguridad con un tenue “tal vez”. El intento del sujeto por conocer es más a base de intuición que de erudición⁶⁸. De tal forma, la carga de la duda que prevalece en la última estrofa—citada anteriormente—por el uso reiterado del subjuntivo, pesa más como incertidumbre de que el sujeto pueda conocer el trabajo de sus manos—que sea despertado para ver el hombre—que como duda sobre el trabajo en sí de las manos.

El último rasgo por resaltar, en cuanto a la relativización extrema del sujeto, es una especie de independización del pensamiento. En algunos poemas verticales el pensamiento aparece como obra de la naturaleza: “Los pensamientos caen como las hojas / y se pudren como el fruto”⁶⁹, “El pensamiento a veces se desincorpora del mundo y cae como una estrella apagada”⁷⁰ Estos son pensamientos independientes, sin sujeto; son “pensamientos sin quien los piense”⁷¹. El pensamiento puede darse sin implicar la existencia de una conciencia y tampoco es necesariamente un instrumento para confirmar el *cogito ergo sum*. Incluso, cuando el pensamiento sí es producto del hombre no necesariamente es resultado de un proceso consciente: “En alguna parte hay un hombre / que transpira pensamiento.... la estela de una navegación sin nave”⁷². El pensamiento sale literalmente del hombre, pero no se debe a un proceso mental sino fisiológico; aparece casi espontáneamente como la estela que no corresponde a ninguna nave y que por ende carece de causa y de explicación. En otro poema, el pensamiento rebasa el hombre quien no lo puede contener: “El pensamiento no cabe en el hombre. / Por eso se lanza como

⁶⁸ Esta particularidad puede encontrarse en buena cantidad los poemas de *Poesía vertical*, por lo que puede considerarse como rasgo característico de la misma.

⁶⁹ *Tercera poesía vertical*, II Poemas de unidad, poema 15.

⁷⁰ *Séptima poesía vertical*, poema 31.

⁷¹ *Cuarta poesía vertical*, poema 48.

⁷² *Cuarta poesía vertical*, poema 10.

ariete contra el cielo... buscando su lugar / en el cuerpo del mundo⁷³". A veces la independencia del pensamiento es tal que llega a adquirir su propia materialidad; se convierte en otro. "Mi pensamiento ha creado / otra forma de pensar para pensarte. / La ha creado sin mí, / como si una sombra se inventara otro cuerpo. [...] Ahora encuentro / que mi pensar es casi como otro cuerpo"⁷⁴. El pensamiento deja de ser la base del ser y el yo puede vaciarse para sentirse o ser otro u otros—aproximación a la locura. Igualmente, en el siguiente poema se desdice la figura del yo unitario creador y se desliga el ser del conocimiento.

Me están dictando cosas,
pero no desde otro mundo u otros seres,
sino, más humildemente, desde adentro.

Pero ¿quién está adentro,
además de estar yo?
¿O tal vez no estoy yo
y he dejado mi lugar
para que otro me dicte?

Si esto es así,
no importa que el dictado
no lo comprenda nadie.
No importa ni siquiera
que lo comprenda yo.
Ser no es comprender⁷⁵.

En general, y como ya se ha podido deducir, *Poesía vertical* sustenta un sistema epistémico que se desvía del occidental—aunque criticar al Occidente también constituye una veta importante dentro de Occidente—en base a un desplazamiento del yo cognitivo, prefiriendo lo contradictorio, lo paradójico e intuitivo. Si uno de los fundamentos de la filosofía occidental es el principio de la no-contradicción, en Juarroz pasa desapercibido. Otro principio del sentido

⁷³ *Quinta poesía vertical*, poema 50.

⁷⁴ *Primera Poesía vertical*, "Dos poemas sueltos", poema 1.

⁷⁵ *Poesía vertical VIII*, poema 86.

común que se vuelve líquido y franqueable es la causalidad. Hay versos en que la relación causal entre dos objetos se invierte y en otros se complica aún más con vertientes tangenciales.

Hay huellas que no coinciden con su pie.
Hay huellas que se anticipan a su pie.
Hay huellas que fabrican su pie.
Hay huellas que son más pie que el pie⁷⁶.

El zapato que nombra a Dios

Roberto Juarroz ha dicho que no le incomoda usar la palabra religiosidad para describir su poesía; igualmente, es común que se le atribuya un sentido metafísico o incluso místico. Por estas razones me parece importante analizar el concepto de Dios en *Poesía vertical*, así como puntos afines, algunos de los cuales ya se han mencionado: lo metafísico y lo divino.

En uno de los primeros poemas de la primera *Poesía vertical* la voz poética confiesa: “No sé si todo es dios. / No sé si algo es dios. / Pero toda palabra nombra a dios: / zapato, huelga, corazón, colectivo⁷⁷”. Este verso es importante para entender la imagen de la deidad en *Poesía vertical* y, de manera más general, la poética juarrociana. El poema comienza con una duda típica sobre la existencia o inexistencia de Dios. Pero la minúscula con que comienza la palabra “dios” ya marca una perspectiva diferente a tales indagaciones, pues queda implícito un distanciamiento para con la concepción ortodoxa de la divinidad judeo-cristiana que nunca sería escrita sin mayúscula. La modificación escritural que la minúscula representa es sintomática de una modificación en la conceptualización de la divinidad. Claramente, es un alejamiento de lo doctrinario—reiterado por el penúltimo verso “Ya he dejado de orar” y el último “Voy a buscar ahora las espaldas de dios”. Ese “dios” en minúscula puede ser la representación de lo que Juarroz llama “la fe que no tiene un objeto determinado, algo así como la *fe en la fe*” (*Poesía y creación* 69, énfasis en el original). Para Bourne el cambio de “Dios” a “dios” es, precisamente,

⁷⁶ *Tercera Poesía vertical*, “Poemas de otredad”, poema 3.

⁷⁷ *Primera Poesía vertical*, poema 8.

un alejamiento de lo institucional y, sugiere que es una apertura hacia lo infinito⁷⁸. En la visión poética y vivencial de Juarroz lo dogmático, lo formal, lo esquemático—es decir, lo institucional—de la religión queda obliterado, pero persiste una sensación de sacralidad o religiosidad.

Yo siento en este momento que la fe, aunque no se sepa en qué, es la clave del hombre, la clave de estar vivos... no he perdido el sentido de lo religioso, sino que lo mantengo intacto, creo que fortificado. Lo que he perdido son los nombres. Lo que he perdido es cualquier sistematización de lo religioso...he perdido ciertas confortantes esperanzas o compensaciones que da lo religioso. Pero a mi ver lo religioso no es eso, sino...el sentir que uno forma parte de un todo. (*Poesía y creación* 69)

En el mismo poema, la existencia o inexistencia de Dios pasa a un plano secundario ante la certeza de que “toda palabra nombra a dios”. No es un politeísmo ni tampoco un panteísmo, aunque parece acercarse a lo último. Lo importante es que las palabras—vocablos comunes, cotidianos, profanos—refieren a dios, a una realidad sagrada. Las palabras para las que dios es el referente nada tienen que ver con lo divino ni lo religioso: “zapato”, “huelga”, “corazón”, “colectivo”. De hecho, tomadas en conjunto, las palabras dibujan los contornos de una realidad urbana en conflicto que, incluso acaso, sugiere ciertos estratos socioeconómicos—clase media y baja. Es inusual en un poema de Juarroz encontrar referentes que sugieran una realidad concreta por lo que este poema es tan interesante como atípico. Ante esa realidad cotidiana, la voz poética abandona las creencias institucionalizadas para emprender su propia búsqueda espiritual—“buscar las espaldas de dios”. Pero antes se da una especie de internalización de esas circunstancias sociales en la modificación del vocablo “corazón”: “corazón”, “corazón junto a ruinas”, “corazón en las ruinas del aire”, “corazón con la sangre de las ruinas”. El “corazón”—quizás la representación de la voz poética—está, primero, a un lado de esas ruinas, luego está

⁷⁸ “Dios en la poesía de Roberto Juarroz es un signo alterado en su fuerza, así varios poemas le convierten en ‘dios’” (13). “Tal vez la diferencia entre ‘Dios’ en *Poesía y creación* y ‘dios’ con la misma imagen en estos poemas sea la que dista del Dios dogmático y doctrinal del sentido de lo infinito en la mente del hombre, que puede ser dios” (14).

dentro de ellas y por fin el corazón está lleno de “la sangre de las ruinas”. Por otro, y ante la realidad profana, las palabras se usan para convocar la dimensión de lo sagrado. Al nombrar cada palabra a dios tejen de una a una, una plegaria, un rezo que contradice la negación del penúltimo verso—“Ya he dejado de orar”. Evidentemente, es una oración heterodoxa basada en un lenguaje coloquial y secular—una oración irreconocible como tal, más allá de su intencionalidad. Irónicamente, me parece que esta referencialidad negativa es bidireccional, más bien, recíproca ya que, si toda palabra nombra a dios, toda alusión a lo trascendente tiene siempre como trasfondo lo contingente. Es decir, en *Poesía vertical* no se describen las circunstancias del momento socio-histórico, pero cada palabra lo nombra.

En *Poesía vertical* la realidad socio-histórica es nula; hay un silencio en torno a todo lo que sucede en la sociedad y política argentinas, pero aquí el poema nos sugiere que la voz poética no desconoce ni se desentiende de esa realidad a menudo turbulenta y violenta. La ausencia de tales referentes obedece a una internalización que da cuenta de la importancia que esa realidad tiene para la voz poética—la guarda en su propio corazón, corre la sangre de esa realidad en su mismo ser. Sin embargo, este mismo proceso también hace invisible los hechos ya que no hay una expresión que corresponda y complemente la internalización. La realidad emotiva de la voz poética no figura en *Poesía vertical*, por lo que lo visto en este poema en referencia a la realidad psicológica-emotiva del sujeto poético tiene muy poco peso en el resto de los poemas. Incluso, en el mismo poema no se evidencia pesadumbre por la asunción de esa realidad en conflicto. Aun así, es una observación que no debe pasar desapercibida porque es importante para una comprensión más íntegra de la poética juarrociana. El verso que afirma que toda palabra está sellada con el signo divino tiene más proyección ya que lo sagrado es ubicuo en los poemas verticales. La importancia de este poema en la poética juarrociana radica en que

constituye una breve directriz sobre cómo leer los poemas o, por lo menos, sobre lo que subyace, a lo que apuntan las palabras más allá de su mero significado.

La dimensión de lo sagrado sirve para cambiar la perspectiva de la realidad cotidiana haciéndola ver pequeña, intranscendente, irreal. “Mirar es contarse un fabula”⁷⁹ dice un verso haciendo eco a la noción de *maya* en el hinduismo en que la realidad concreta es tan pasajera e insignificante ante la eternidad de la *suprarrealidad* que es una simple ilusión (Lochtefeld 433). El uso de la palabra “Dios” o “dios” va siendo menos recurrente después del primer poemario y en cierta medida es suplida por la figura de la “muerte” que viene a encapsular todo lo ignoto, lo que está más allá de lo conocible que hace cuestionar la realidad de esta existencia. Pero la muerte y lo sagrado no solo sirven para remitirnos a otra realidad sino para encarar la realidad propia de otra manera. Hay cierta coincidencia entre la poesía y la función de la religión en cuanto la presentación y abogacía de valores distintos a los mundanos—y más que sustentar principios a priori, son un sistema de percepción y valoración distinto al regido por el dinero y el prestigio capitalista. La meta no es la salvación individual sino una empatía que está connotada en la colectividad, incluso comunidad, de las palabras “huelga” y “colectivo” del poema mencionado al principio de este apartado.

La poesía de Juarroz también se aparta de lo ortodoxo en esta finalidad que busca un cambio en el presente y no una redención futura. Juarroz aclara que “la poesía... ya no es salvación ni condena...sino simplemente destino”. La función de lo divino en *Poesía vertical* coincide con lo religioso en tanto ambos buscan efectuar un cambio de perspectiva y conducta en el mundo. Pero la verticalidad de *Poesía vertical* no promete ninguna recompensa futura ni celestial.

⁷⁹ *Tercera poesía vertical*, poema 11. Otro verso lee: “Toda mirada es un engaño” (*Sexta Poesía vertical*, poema 23), “Vivir es irreal” (*Séptima Poesía vertical*, poema 36) y otro “La temblorosa irrealidad de las cosas” (*Séptima Poesía vertical*, poema 65).

El cielo ya no es una esperanza,
sino tan sólo una expectativa.
El infierno ya no es una condena,
sino tan sólo un vacío.

El hombre ya no se salva ni se pierde:
tan sólo a veces canta en el camino⁸⁰.

Sin embargo, la resignación ante esta realidad no es sinónimo de angustia, pesadumbre, enojo o libertinaje, sino de canto. Evidentemente, es inusual esta respuesta al vacío espiritual, pero concuerda con lo que hemos revisado puesto que el canto puede entenderse como poesía. Es difícil registrar el significado del movimiento sutil que va de “esperanza” a “expectativa”, pero lo más evidente es que lo segundo carece de la carga afectiva del primero. En ese trayecto entre la esperanza y la expectativa es donde parece encontrarse el ser humano, un rumbo en el que retumban palabras heideggerianas, “llegamos demasiado tarde para los dioses y demasiado pronto para el Ser, del cual el hombre es un poema que comienza” (4).

No existen paraísos perdidos.
El paraíso es algo que se pierde todos los días,
como se pierden todos los días la vida,
la eternidad y el amor.

.....

Y ya que sabemos además
que tampoco existen paraísos futuros,
no hay más remedio, entonces,
que ser el paraíso⁸¹.

En estas estrofas encontramos una actitud parecida a las anteriores; se descarta la noción de un paraíso, o se condiciona, a una realidad cotidiana. Igualmente, no hay ningún tipo de desasosiego sino una especie de resignación optimista que pone la responsabilidad y capacidad de construir un paraíso en manos de quien esté dispuesto a asumir tal tarea.

⁸⁰ *Sexta Poesía vertical*, poema 102.

⁸¹ *Undécima Poesía vertical*, apartado IV, poema 28.

El último elemento por discutir en este apartado está ligado a la temática del conocimiento y es la noción de iluminación que el propio Juarroz ha externado como un aspecto fundamental de su poesía: “el Zen, el inclasificable Zen es aquello que más se aproxima, dentro de lo que yo he encontrado, a la dinámica más íntima de la creación poética. Porque mediante el impacto de la imagen (en apariencia absurda) provoca la iluminación” (*La fidelidad* 38). Sin embargo, lo que encontramos en los poemas no es una iluminación, propiamente dicho, entendida como un conocimiento súbito e intuitivo. Tenemos ese golpe, esa sacudida producida por la imagen *absurda*, pero su producto no es el conocimiento sino la ofuscación. La razón que la imagen es—en apariencia—absurda es porque no coincide con lo esperado, contradice la lógica imperante. Entonces, más que hablar de iluminación, quizás debamos hablar de deslumbramiento o una “visión incandescente que, al mismo tiempo, es una iluminación y un ocultamiento⁸²” (“Huellas de una obsesión” 63). Es entendible entonces que Juarroz afirme que “[e]l poeta no enseña nada: crea y comparte” (*Poesía y creación* 118).

La amada que ama sin estar

En Juarroz son raros los ejemplos de *poemas de amor*, propiamente eróticos o tipo amor cortesano—entendidos como el sujeto masculino que ama, ve y describe al objeto femenino. En ese tipo de poemas la amada es objeto de la mirada masculina y es el hombre quien describe la belleza de la mujer y los sentimientos que suscita en él. En otros poemas amorosos, puede ser la mujer quien externa sus sentimientos; de cualquier forma, lo que impera en este tipo de poemas es lo sentimental. Por lo contrario, los *poemas de amor* en Juarroz mantienen el tono intelectual y la mirada paradójica del resto de su poesía y se caracterizan, precisamente, por la falta del discurso sentimental. El cuerpo de la amada no aparece en los versos y como tal no está

⁸² El mismo Eraso Belalcázar también emplea la palabra “deslumbramiento” para describir lo que llama la “imagen vertical” (72).

supeditado a ninguna mirada; la amada no es objeto sino sujeto. Uno de los poemas más entrañables de *Poesía vertical*, puede calificarse de amoroso en tanto su temática es el amor— incluso raya lo sentimental pero nunca sucumbe a ello—y, como es característico de Juarroz, se evita lo biográfico y lo puramente descriptivo. El poema es más bien una reflexión filosófica sobre la naturaleza del amor que una anécdota de éste; es más afín a la construcción de un principio científico—una afirmación deductiva—que a la expresión sentimental de un enamorado.

El centro del amor
no siempre coincide
con el centro de la vida.

Estos versos, resultan una afirmación sumamente conmovedora por la claridad con que aciertan en una de las realidades más tristes para los humanos: la vida sin amor. Y como es de esperarse, ante la realidad del desamor comienza la tribulación.

Ambos centros
se buscan entonces
como dos animales atribulados.
Pero casi nunca se encuentran,
porque la clave de la coincidencia es otra:
nacer juntos.

Nacer juntos,
como debieran nacer y morir
todos los amantes⁸³.

El poema propone un nacimiento común en contraposición a un encuentro resultado de dos búsquedas independientes. La diferencia es casi imperceptible pero significativa; nacimiento en vez de búsqueda, nacimiento en vez de encuentro, proceso en vez de resultado, organicidad en vez de voluntad. La palabra “coincidencia” es doblemente significativa ya que designa una simultaneidad compartida entre dos entes—el centro de la vida y el centro del amor, nacimiento

⁸³ *Octava Poesía vertical*, poema 13.

de los amantes—al mismo tiempo que connota al azar como elemento fundamental del amor. Un aspecto compartido con el surrealismo y cierto pensamiento oriental que resta poder a la agencia del sujeto como mecanismo originario de lo que ocurre con el mismo. Aquí no hay cortejo ni la mirada deseante del sujeto sobre un cuerpo femenino. Incluso, el propio sujeto—si es que hay alguno en el poema—carece de materialidad y género específicos. La animalidad encarnada es, finalmente, no de dos amantes en potencia que buscan realizarse como tal, sino del “centro de la vida” y del “centro del amor”. Es decir, que al rastrear el punto comparativo de lo que es “como dos animales atribulados” desembocamos en lo abstracto. Esta abstracción es sinónimo de vacío identitario y de abandono de ciertas posturas ideológicas de la cultura dominante como lo son lo heteronormativo y la supremacía del sujeto masculino. Forns-Broggi señala “...la poesía de Juarroz es un modo específico de hablar del amor más allá de la ideología romántica del amor” (148). Agrega, “...podremos afirmar que la noción de amor de Juarroz es más amplia que la de Alberoni, Belsey y Paz, en la medida que elude la premisa indiscutida sobre la supremacía masculina y sobre la heterosexualidad como la preferencia sexual de la mayoría de hombres y mujeres” (149).

Esta insistencia en lo inmaterial, así como la falta de connotaciones eróticas en el poema y en toda la *Poesía vertical*, nos hacen percibir al amor como algo enteramente desligado del acto sexual, como si los amantes fueran seres asexuales, meramente seres intelectuales con apenas un esbozo de emotividad y tajo latente de sinceridad. La poesía de Juarroz es carente de cualquier sentido erótico. El amor en pareja pareciera ser no un punto aparte—una relación de características y profundidades únicas—sino un punto más en un espectro que incluye el amor de familia, la comunidad y la amistad. Como ejemplo podemos ir a un grupo de tres poemas consecutivos en *Cuarta Poesía vertical*: uno está dedicado a “Laura”, que podemos suponer hace

referencia a Laura Cerrato, segunda esposa de Juarroz y acompañante de gran parte de su vida. El siguiente poema está dedicado a Antonio Porchia—mentor y gran amigo de Juarroz—y el tercero está dedicado a “Ileana”, nombre de la hija del poeta. La uniformidad entre estos tres poemas es tal que al pasar del poema dedicado a Cerrato al dedicado a Porchia es imposible registrar un cambio sustancial de tono, vocabulario o imágenes. Ya Juarroz había dicho que en la poesía es donde puede no fracasar la palabra y que “solamente hay otros dos [lugares]: el amor y la amistad” (*Poesía y creación* 68).

El amor—como la poesía—no es divertimento ni goce por más intensos que éstas pudieran ser sino una oportunidad para nacer—y desnacer. Es decir, salir de uno mismo, del ensimismamiento identitario para ser otro. La metáfora de un segundo nacimiento es un tropo común que me parece apta para describir el tipo de cambio radical, desde la raíz, que se concibe en *Poesía vertical* en referencia al amor y a la poesía⁸⁴. El amor es trascendencia de uno e integración del yo con el otro, a tal grado que en la poesía uno es el otro—es reemplazable por el otro: “Y otro aspecto del amor, al que la poesía puede acceder,” dice Juarroz, “es el del reemplazo de un hombre como tal por aquel a quien está unido por el amor” (*Poesía y creación* 147). Para dilucidar esto invoca un poema suyo,

Miro un árbol.
Tú miras lejos cualquier cosa.
Pero yo sé que si no mirara este árbol
tú lo mirarías por mí
y tú sabes que si no miraras lo que miras
yo lo miraría por ti.

Solo necesitamos ahora
fundar una mirada que mire por los dos
lo que ambos deberíamos mirar

⁸⁴ Juarroz mismo emplea esta metáfora: “Pero este último [nacimiento o despertar] supone inevitablemente una serie de cortes, abandonos, renunciaciones...Es necesario dejar atrás ese cúmulo de pequeños consuelos de la vida, quizá para ganar otros más aptos. No es que la poesía sea un bálsamo, pero propicia una intensidad del vivir que sirve para reemplazar todo lo demás” (*Poesía y creación* 28).

cuando no estemos ya en ninguna parte⁸⁵.

El amor entonces es la fundación de una mirada en común análoga al desnombrar y el desnacer en tanto son una desconstrucción del sujeto cognitivo y sus parámetros conceptuales. Ciertamente, es una idealización del amor que Juarroz reconoce como tal al calificarlo de “un amor más allá del amor, / por encima del rito del vínculo”.

Ese “rito del vínculo” hace referencia a los pormenores de la relación amorosa; igual que como en el resto de *Poesía vertical*, lo circunstancial queda en el segundo plano de lo irrelevante e innecesario. A menudo lo que presenciamos en *Poesía vertical* es el no-ser del amor; ausencias, especulaciones, carencia de cuerpos, de interacción física, de comunicación directa, fenomenológica. El reto al sujeto poético, su constante socavación por lo inmaterial, lo paradójico y la otredad, que leemos a lo largo de *Poesía vertical* se reitera en el tratamiento de lo amoroso. Es difícil precisar una agencia y una materialidad individuales; el objeto y el sujeto parecen estar ausentes del todo o, si no, ocupando espacios idénticos. La igualdad entre objeto y sujeto es precisamente una característica importante de *Poesía vertical*, y esa igualdad se complica porque no es exclusiva: el sujeto nunca es en sí.

Aún más, el vínculo entre los amantes, el amor, no es la compartición de un espacio común—ya sea físico, emotivo o psicológico—sino la capacidad de vivir por el otro. No como usualmente se entiende, siendo el amante la razón de ser o del existir del individuo, sino la capacidad de ocupar la perspectiva del otro. En esto se asemeja el amor, la amistad y la poesía: posibilitan lo vicario. Este rasgo no sería la expansión de la presencia del yo por medio de otro que solo se emplea como vehículo sino lo contrario. El yo se vuelve recipiente vicario para ser incorporado por el otro. Forn-Broggi afirma que la *tercera mirada* en los poemas de Juarroz

⁸⁵ *Sexta Poesía vertical*, poema 61.

constituye un abandono de las posiciones individualistas de los amantes y del circuito cerrado entre el yo y el otro:

...el reto de los sujetos amorosos no es abandonar sus construcciones imaginarias del yo respectivo, sino conseguir la visión acerca de la inexistencia de dichas posiciones individuales y aisladas... el desbordamiento es la definición de este ser que mira, cuya existencia incluye al otro y al entorno, a las cosas y a los sueños. La atopía de este verso final se refiere a este desbordamiento y a su subsecuente olvido de la división reglamentada entre el uno y lo otro en sus diversas manifestaciones socioculturales binarias. (178)

Los poemas de amor de Juarroz son poemas de indistinción ontológica, anti-líricos y contra cualquier normatividad. Aun un gesto común entre amantes, la caricia, se vuelve en *Poesía vertical*, en signo de duda, de especulación ontológica y una manifestación de lo ausente.

Mientras duermes
tu mano me transmite imprevistamente una caricia.
¿Qué zona tuya la ha creado,
qué autónoma región del amor,
qué parte reservada del encuentro?

La caricia, la manifestación del tacto, el sentido de la concreción física de la relación amorosa, es aquí una incógnita, resultado no de la agencia y de la voluntad de la amada sino el signo de un accionar misterioso e invisible. La que transmite la caricia es la mano, no el sujeto, y proviene de una “autónoma región del amor”.

Mientras duermes
te conozco de nuevo.
Y quisiera irme contigo
al lugar donde nació esa caricia⁸⁶.

El sueño—el inconsciente, lo que no tiene albedrío, lo inmaterial—es lo que constituye el vínculo entre los amantes. Este poema recuerda al conocido de Neruda que comienza con el famoso verso “Me gustas cuando callas porque estás como ausente”⁸⁷, pero en el poema de Juarroz la ausencia es una realidad más permanente y, paradójicamente, equivalente a la

⁸⁶ *Octava Poesía vertical*, poema 17.

⁸⁷ “Poema 15” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

presencia. En el poema de Neruda las dicotomías—ausencia/presencia, comunicación/incomunicación, muerte/vida, voluntad/involuntad—son más rígidas y exclusivas. La ausencia de la amada es mera especulación del sujeto varonil y se rompe con la comunicación verbal y corporal de la amada—“Una palabra entonces, una sonrisa bastan”, lee el poema de Neruda. Aunque hay un dejo de misterio y de incompreensión en la figura de la amada—una individualidad más allá del alcance cognoscitivo del amante que la contempla—la voz poética logra arropar lo ignoto del otro con sus propias palabras y conocimiento. La amada deviene un objeto: “Como todas las cosas están llenas de mi alma / emerges de las cosas, llena del alma mía. / Mariposa de sueño, te pareces a mi alma... // Eres como la noche, callada y constelada. / Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo”. Incluso, el sujeto poético tiene el atrevimiento de tomar el silencio de la amada para hablar por su cuenta: “Déjame que te hable también con tu silencio”.

La poesía de Juarroz es democrática en extremo: no hace del amor un punto y aparte, los valores y el paradigma que predominan en los poemas amorosos son los mismos que encontramos en los demás. Una manera común de entender y actuar en el mundo, asume dos éticas de comportamiento: una, hacia lo propio, particularmente a la familia y al ser querido, y otra, al resto de los seres humanos. Es común escuchar decir que alguien haría cualquier cosa por su familia ejemplificándose—justificándose—con la imagen de algún animal que protege a sus vástagos con violencia desmedida ante cualquier indicio de peligro. La recurrencia de este tipo de expresiones en el ámbito popular da cuenta de su aceptación, a pesar de que tiene implicaciones mucho más siniestras de las que usualmente se asocian con ésta. A todas luces, constituye una duplicidad ética constituida en el aleatorio hecho de qué y quiénes constituyen lo propio. Bajo una mirada escrupulosa se resquebraja esta lógica binaria y no es difícil asociarla al

pensamiento maniqueo y simplista del filósofo-nazi Carl Schmitt⁸⁸ que divide todo entre amigo-enemigo. Por lo contrario, *Poesía vertical* mantiene una ética rígida que opera en forma opuesta rehusándose a operar bajo la premisa binaria del pensamiento occidental. Quizás lo más llamativo de la estética juarrociana sea esta especie de juego de espejos, de intercambio entre lo propio y lo ajeno. Al contemplarlo desde la perspectiva del amor se patentiza su dimensión ética—una ética sumamente altruista, incorruptible y radical. Esta radicalidad reside en la eliminación de la ética *enemiga*, del y para el otro, para reemplazarla con la ética *amiga*, de lo propio, de lo amado. La amistad se generaliza en forma de una ética para con todo el mundo: “...Juarroz parece ir más allá”, afirma Forns-Broggi, “de la reflexión de [Octavio] Paz al considerar la amistad más allá de un sistema establecido y al asumir un modelo para las relaciones humanas que no le hace juego a la división sexista convencional”. Ese desencaje de la propuesta juarrociana con el sistema establecido no se limita a las divisiones de los papeles sexuales. Es síntoma de una postura anti-institucional, radical en su oposición al sistema imperante que valora la superficie monótona de la realidad consensuada de intereses egocéntricos.

Conclusión

La poética de Juarroz siempre ha sido abordada desde una mirada más que nada descriptiva y pocas veces desde una perspectiva crítica e incisiva. Me parece que se puede ir más allá de su análisis para encontrarle un peso más específico a las decisiones formales y temáticas tomadas por Juarroz. Estoy de acuerdo, por ejemplo, con el planteamiento general de Sánchez Aguilar cuando afirma que en *Poesía vertical* se busca el *arché* y que ese *arché* es, paradójicamente, el no-ser. Pero ¿por qué? ¿a qué nos lleva? ¿de dónde nos aleja?

⁸⁸ Para Schmitt la división principal en el plano social y político se expresa en la dicotomía amigo-enemigo. Los términos son mutuamente excluyentes y el “enemigo” es el otro que no tiene cabida en la comunidad del nosotros “amigos” y que por ende puede ser exterminado por el Estado.

En este capítulo me planteo ocuparme de la dimensión horizontal de la poética vertical; conectar ambos espacios es un ejercicio necesario y ya implícitamente trazado por el propio Juarroz. *Poesía vertical* es precedida por un epígrafe del poeta argentino que señala este movimiento hacia abajo, hacia lo terrestre, lo horizontal y mundano: “Ir hacia arriba no es nada más / que un poco más corto o un poco / más largo que ir hacia abajo”⁸⁹. Entonces, ir hacia arriba equivale a ir, finalmente y en última instancia, hacia su polo opuesto. Me parece que aquí hay un imperativo fundamental que ha pasado desapercibido y que es indispensable para entender el proyecto vitalicio de Juarroz: lo que vemos, lo que leemos, lo que está presente está impregnado, habitado por lo que no se percibe, lo que no está en la escritura, lo que ha quedado fuera de la representación. Si hay cielo hay que pensar tierra, si se nos señala lo divino hay percibir lo mundano, si se habla de lo universal y abstracto hay que saber que siempre apunta a lo particular, que siempre corresponde lo vertical a un horizonte. Su poética es una mirada que se desdobra frente a lo que ve: apunta hacia una realidad invisible, inefable, innombrable. Pero como todo en *Poesía vertical*, ese espacio es doble y contradictorio: no se estanca en la fijeza de lo divino y del pensamiento abstracto, sino que apunta, aún más oblicuamente, hacia lo concreto de la realidad contingente, hacia la historia y la sociedad. Siempre hay una realidad dúplice detrás de la representada y cuya perspectiva es análoga a la expresada poeta venezolano Miguel James en el poema, “Contra la policía”:

Toda mi obra es contra la policía.
Si escribo un poema de Amor es contra la policía
Y si canto a la desnudez de los cuerpos canto contra la policía
También si metafórico esta Tierra metafórico contra la policía
Si digo locuras en mis poemas las digo contra la policía
Y si logro crear un poema es contra la policía
Yo no he escrito una palabra, un verso, una estrofa que no sea contra la policía
Mi prosa toda es contra la policía
Toda mi obra incluyendo este poema

⁸⁹ El epígrafe está presente en el primer poemario de *Poesía vertical* y en casi todas las antologías de la misma.

Toda mi obra entera es contra la policía.
Toda mi obra es contra la policía. (59)

¿Cómo puede ser un poema de Amor algo contra la policía? ¿Cuál es la relación que ese canto a la desnudez de los cuerpos guarda con la policía? El poema de James resume muy bien mi lectura de *Poesía vertical* y también la problemática que suscita: ¿qué tiene que ver una cosa con otra? ¿Cómo puede reconciliarse lo dispar—amor/canto/locuras—policía? Otra manera de entender lo que quiere decir el poema de James es que lo personal, lo sentimental, las idiosincrasias siempre están vinculadas a lo social y a lo político. Es lo que afirmo de parte de Juarroz: lo vertical—universal, abstracto, descontextualización—no es más que el camino más largo hacia lo horizontal—contingente, particular, contexto. En una entrevista Juarroz dijo que todo lo que lo rodeaba, lo más material e inmediato estaba en el poema, aunque no se nombrara.

Como tal, [la poesía] es visión de cada cosa, de lo que nos rodea en este momento: esa máquina grabadora, sus rostros, estos anteojos, la pipa que estoy fumando, cada detalle del entorno. No hay nada ‘fuera’, sino todo *traducido*, traspuesto, metamorfoseado en otra cosa. La poesía es siempre decir *de otra manera*. Este ‘decir de otra manera’ es para mí la mayor posibilidad que tiene el hombre. ¿En qué consiste el símbolo? Simplemente, en la posibilidad de decir una cosa mediante otra. La posibilidad de que *algo* diga otro *algo*. Esa otredad que radica en las cosas, pero que está en la entraña, en la médula de la poesía. Todo lo que los ingenuos creen ausente está, pero de otra manera. A veces es *más*: se nota muy claramente un doble *estar*” (*La fidelidad* 29, énfasis en el original).

Este tipo de paradoja ha venido a definir la poética del argentino. El entorno contextual está presente en *Poesía vertical* como una ausencia; podría decirse que esto equivale a decir que no está. Sin embargo, me parece que llegar a esta conclusión sería demasiado reductivo y prácticamente convertiría a Juarroz en un iluso o en un mentiroso. Por lo que el propósito de este trabajo ha sido lo opuesto; he intentado mostrar la motivación de sus posturas estéticas encontrando el hilo común entre su poética que presenta a la poesía como una agente de cambio social y la ausencia de referentes socio-históricos y su aversión da la política. Trazando ciertos

contornos contextuales, lo horizontal, creo haber dado cuenta de la vocación social de su poesía cerebral, pensante, abstracta, como ha sido definida.

Juarroz hizo una poesía que descentraliza el yo poético y oblitera el yo biográfico, desdibujando la jerarquía de lo humano sobre el entorno natural. El pensamiento del yo deja de ser el fundamento de ese yo, e incluso, el acto de pensar deja de ser atributo exclusivo de la mente humana. El individuo no goza de autosuficiencia y la poesía se convierte en un mecanismo que genera la posibilidad de un estar diferente en el mundo, a la vez que posibilita una red de relaciones basadas en la des-identificación o desconstrucción de la formación socio-cultural del yo. El propósito de este escrito no ha sido plantear la poesía de Juarroz en su contexto para encontrarle significados derivados del mismo, sino indagar en su poética para encontrar su razón de ser. Esa razón de ser está constituida por una vocación social que postula la poesía como una ética más rígida y congruente que la fundamentada en la noción del compromiso social impelida y delimitada por parámetros políticos, ideológicos o de una estética realista. La poética de Juarroz no siempre cuadra con los poemas de *Poesía vertical*, y a veces incluso, parece contradecirla. Sin embargo, no hay duda de que *Poesía vertical* es producto y práctica de una coherencia ética y estética que desarticula la lógica del sentido común occidental, secular y capitalista centrado en el yo, para proponer otra lógica centrada en el otro y el modelo de relaciones basadas en el amor y la amistad.

Capítulo 3

Raúl Zurita: paisaje, geografía y cuerpografía

Para este capítulo, analizaré la trilogía compuesta por los dos primeros poemarios del chileno Raúl Zurita, *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982), así como *Canto de los ríos que se aman* (1993)⁹⁰. Mientras que en Juarroz y otros poetas como Sara Uribe y Román Luján, que analizo en el cuarto capítulo, la figura del poeta se descentraliza, en Zurita parece ocurrir lo contrario: el poeta aparece literal y figurativamente en primer plano. Se llega a dar una confusión entre el poeta y su obra; la identidad de Zurita signa su obra. La realidad física de ese individuo sirve como material artístico-literario, lo cual queda bien ilustrado en los dos actos de automutilación que realizó el poeta y la inclusión de una fotografía de su rostro con la mejilla herida como portada, a partir de la segunda edición de *Purgatorio*. Aun en una edición bilingüe reciente de *Purgatorio*, se puede apreciar en la portada la misma imagen del poeta⁹¹. Otro ejemplo de la incorporación de la persona a su obra como referente es la compilación de poesía que lleva su apellido como título⁹².

Sin embargo, aunque la persona de Zurita sea protagonista de su misma poesía, no lo sea su personalidad. Incluso, es necesario precisar que el verdadero protagonista de la poesía de Zurita no es el poeta, sino la imagen de él mismo. Es decir, y ya adentrándonos de lleno en la lectura de *Purgatorio*, no existe en el poemario un mundo interior psicológico y sentimental—coherente, congruente y estable—que podamos atribuir al sujeto poético ni mucho menos a Zurita mismo. Lo que hay es una imagen del sujeto, la cual necesariamente parte de una exterioridad como es el caso de la credencial de donde se toma la fotografía para la portada y que

⁹⁰ Aunque mi análisis se centra en estos tres poemarios, hacia el final del capítulo incorporo algunas observaciones sobre otros dos, *Canto a su amor desaparecido* (1985) y *El amor de Chile* (1987), ya que su inclusión me permite trazar cierto cambio en la poética de Zurita.

⁹¹ Traducción y epílogo de Anna Deeny, prefacio por C.D. Wright.

⁹² *Zurita*, Editorial Aldus, 2012.

se reproduce en el interior. La primera pauta para analizar la presencia de Zurita en su poesía la da este documento que pretende ser comprobante legal de la identidad de las personas. Sin embargo, la importancia institucional que tienen los carnets de identidad es socavada por su superficialidad al momento de cotejarla con la multidimensionalidad y complejidad del individuo. El documento identitario solo logra dar cuenta de la parte más evidente y obvia de la persona. Los traumatismos físicos y psicológicos que ha padecido la persona y que, casi por definición, aún arrastra quedan al margen de la imagen oficialista de ese individuo. La cicatriz de Zurita queda como una incógnita, un signo incompleto que apunta hacia una realidad inaccesible, guardada e, incluso, terrible. La realidad interna del sujeto poético, sus pensamientos, sus recuerdos, el estado afectivo del mismo, sus experiencias no son accesibles al mundo exterior. El sujeto puede intentar expresarlo por sí mismo por medio de palabras—y lo hace a tal grado que existe el poemario—pero es la cicatriz lo que en un principio nos da cuenta de ese mundo ajeno, si no de sus pormenores sí de la presencia de algo extraordinario, de circunstancias extrañas incluso violentas o patológicas. Si hay una imagen que sintetice la poética de *Purgatorio* es ésta. Los datos que se saben sobre el cómo, el hecho de que sea resultado de una automutilación solo aumenta su misterio y surgen más dudas ¿Por qué se mutiló? ¿A qué estado psicológico, a qué demencia pertenece la toma de esa decisión? ¿Qué fragilidad, qué demencia total o parcial acompaña ese acto de violencia brutal? ¿Cómo comprenderlo? Son preguntas que cualquier persona se podría hacer al conocer que el propio Zurita se causó la herida, pero que no distan mucho de las que haría una profesional de la psicología o psiquiatría. No sorprende entonces que Zurita sea presentado en el poemario como objeto de esa mirada clínica. Podemos describir los documentos de la evaluación psicológica practicada al sujeto *Raúl Zurita*—la carta de la psicóloga y el electroencefalograma—como impresiones externas e, incluso, ajenas al individuo.

Los datos que proporcionan los instrumentos de la psicología son insuficientes para conocer al sujeto; no llegan a ser vehículos suficientes para adentrarnos en su mundo interior. No nos ayudan a conocer la persona; más bien, lo que logran es transformar al sujeto en objeto. Lo que intenta hacer la psicología es generalizar lo particular, reducir lo patológico y excesivo a casillas y rubros pre-establecidos. El propósito de estos comentarios no es descalificar la disciplina de la psicología sino de notar sus limitaciones con el fin de precisar el papel que juega su inclusión en *Purgatorio*. La inclusión de documentos que pretenden dar cuenta del estado psicológico de Zurita, aunados a la imagen de él mismo incluida en el poemario, da la impresión de que efectivamente el poemario debe emparentarse e identificarse plenamente con su creador. En este caso no habría espacio entre el Zurita *real* y la voz poética; la figura del autor, declarado muerta por Roland Barthes, reviviría para reclamar una lectura biográfica del texto. Sin embargo, es necesario reconocer que existe una disyunción entre el Zurita del poema, el *Zurita gráfico* y el Zurita de carne y hueso, el *Zurita biográfico*. Las modificaciones hechas a la carta de la psicóloga y al electroencefalograma, son un socavamiento de la psicología⁹³ y una disuasión de lecturas meramente biográficas. Las modificaciones que se realizan sobre esos registros psicológicos imposibilitan una lectura llana de ellos; son marcas que nos señalan otra lectura, otra forma de percibir e interpretar esos documentos—y por extensión, la persona. La interpretación más evidente es que el individuo no es un ente singular y estable, como lo indica la tachadura del nombre del paciente Raúl Zurita y su reemplazo por los nombres Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuel. Los nombres femeninos ponen en entredicho una de las

⁹³ Jacobo Sefami dice “Los críticos de Zurita han insistido en que esta distorsión impugna una de las instituciones represivas de la sociedad: la psiquiatría”. Después pasa a citar a Rodrigo Cánovas: “Este discurso de la razón (autoritario, represor) es carnavalizado por el discurso de la *locura*, representado aquí por las letras escritas en la parte inferior de la página...Este flujo lingüístico, en vez de corroborar el informe, lo anula, pues libera la carga emocional que aparece reprimida en el orden ‘normal’” (26).

categorías más básicas del individuo: el género sexual. El individuo, entonces, no puede tomarse como un ser discreto, acabado, conocible y bien definido; no puede ser reducido a una identidad y una imagen específicas.

Aunque la imagen del yo poético es preponderante en el poemario, no es exclusiva a sí misma, sino expansiva: el individuo no es el foco de la lectura sino lo colectivo. Jacobo Sefamí lo resume de esta manera:

El retrato del autor, en la primera página del primer libro, se convierte en el retrato del país. Del individuo se pasa a la colectividad. Aunque los poemas de Zurita parten de un sujeto, su aspiración es recoger el espíritu de la comunidad. El yo es puesto en crisis: se tacha, se le cambia el género, se presenta con la voz de otros; el yo es sólo el canal por el que pasa la sociedad entera. (22)

Los rastros identitarios de Raúl Zurita se vuelven una marca que posibilita e inicia el proceso de lectura, pero no es el fin de la misma. La concreción del individuo, desde el nombre y la imagen hasta el cuerpo y la psique, son el material desde el cual se conforma una representación de la realidad comunitaria. Sin embargo, la identidad y el cuerpo de Raúl Zurita son un signo incompleto, una serie de glifos por descifrar, un surtidor de significantes en busca de significados. El proceso hermenéutico, de la lectura como construcción semántica, le corresponde en buena parte al lector⁹⁴, aunque una lectura inicial pudiera parecer que lo semántico ya está completamente determinado *a priori* en la sustantivación del sujeto biográfico en un sujeto poético. La existencia tangible, biográfica de Raúl Zurita puede dar la impresión de que Zurita como literatura, como grafía constituye un significado igualmente concreto y discreto. Hacer una lectura que busque reconstruir la realidad psicológica y biográfica del individuo del poemario, conduciría a un camino cerrado—por lo menos si no se considera la importancia de lo

⁹⁴ Benoît Santini: “Los blancos textuales son, otra vez, una invitación a la cooperación activa del lector quien, detrás de estas imágenes y alegorías, ha de adivinar que el sujeto lírico y un pueblo entero sufren de la brutalidad del régimen autoritario” (Loc. 1186). Solo existe la edición digital de este libro; como no se usa la paginación convencional, no he podido más que usar la localización que se usa con ese formato

colectivo. Entre el *Zurita biográfico* y el *Zurita gráfico* se abre una distancia alentada por la inestabilidad nominal y el socavamiento del discurso psicológico. Tratar de franquear esa brecha probablemente resultaría en una lectura desdeñosa que tacharía a Zurita como un raro egocéntrico o un lunático cuyos actos literarios y de performance serían solo tretas para acaparar atención. El herirse el rostro, el intento de cegarse con amoníaco y los textos acompañantes a esos actos, serían nada más que las fanfarronerías de un megalómano. Por eso debemos seguir el poemario mismo y tener cuidado de no caer en la trampa de equiparar el *Zurita gráfico* con el biográfico. La variación onomástica del *Zurita gráfico* constituye una invitación a la onomancia, a un juego semántico que rastree las marcas del individuo como significantes que solo pueden encontrar su significado en lo colectivo. El signo completo y total que pretendería ser el nombre, se abre como una escisión entre el significante y el significado⁹⁵. Y ese espacio por recorrer constituye, no un circuito cerrado, sino una geografía en la cual los cuatro puntos cardinales están en juego. Lo que se realza en *Purgatorio* y en los actos de automutilación es precisamente la materialidad del autor como representación; el trabajo que se realiza es el de graficar y cifrar. El complemento de ese trabajo, el descifrar, le corresponde evidentemente al lector. Pero a diferencia de la lectura usual, que toma el texto como una serie de signos—de significantes y significados correspondientes—la poética de Zurita pide una lectura secundaria, literaria que vaya más allá de la literal. Se podrá objetar, de nuevo, que todo texto literario pide, precisamente, una lectura literaria. Sin embargo, en Zurita esa lectura literaria es extra-textual; no se encuentra, por lo menos de manera exclusiva, en el texto y las relaciones entre sus diferentes elementos. Una lectura más o menos estructuralista sería insuficiente, al margen de la posibilidad de que pudiera brindar una interpretación valiosa. El texto apunta hacia lo que queda fuera de su espacio—a la geografía de Chile, a disciplinas no-literarias como la psicología y las

⁹⁵ Este punto lo retomo a partir de una cita de Sefamí.

matemáticas. Pronto, por ejemplo, la figura del poeta cede su lugar al Desierto de Atacama y luego a la figura de la vaca; en otras instancias esa extra-literaturidad queda explícitamente manifiesta en una escritura hecha fuera del libro sobre el cielo neoyorkino o en el desierto chileno. En *Purgatorio*, hay un evidente componente visual—la imagen de Zurita, el uso de formas, peces, las ondas de los electroencefalogramas, incluso, los espacios en blanco—que requieren de un proceso hermenéutico que no es el de una lectura discursiva. Nos lleva más bien a un proceso parecido a la *semiosis colonial* que Walter Mignolo usa para describir los procesos de producción e interpretación semántica que se dan al margen de la escritura alfabética como serían los jeroglíficos mayas o los quipus andinos. Entendido de esta manera, el *Zurita gráfico* no representaría un sistema discursivo o alfabético sino uno construido a partir de marcas o señas visuales no-fonéticas.

A la vez que es extra-textual también es meta-poético ya que interroga la definición de poesía al emplear materiales y discursos poco tradicionales. Siguiendo esta línea, la poesía de Zurita, no es sobre un periodo particular de la historia de Chile; su temática no es la dictadura de Pinochet⁹⁶, sino los estragos por compartir esa—y en realidad cualquier—experiencia. Zurita fue recogido la mañana del 11 de septiembre de 1973 como miles de otros e, igual que miles más, fue encarcelado y torturado. Esta experiencia, ¿cómo se recuerda? ¿Cómo debe ser representada? ¿Qué lenguaje debe emplearse? El estrago por responder a estas preguntas es análogo al sufrido por los sobrevivientes de los campos de concentración nazis y todos los que han querido o sentido la necesidad de testimoniar el horror, la brutalidad y violencia de esa realidad. Pronto se dieron cuenta de que no era suficiente dar testimonio de lo ocurrido y que, incluso, el poder hacerlo implicaba un sentimiento de culpabilidad por haber sobrevivido. Un buen punto de

⁹⁶ Puede reparar en esta aseveración y después se complicará en mi propia lectura. Por lo pronto, aquí quiere enfatizar que *Purgatorio* se ocupa más sobre cómo se puede comunicar una experiencia que la especificidad o los pormenores de esa experiencia.

comparación lo proporciona Sefamí, al emparentar el yo poético de *Purgatorio* con el de *Canto general* de Pablo Neruda: “[el yo poético de *Purgatorio*] Continúa, en este sentido, el *dictum* de Neruda en el cierre de ‘Alturas de Macchu Picchu’: ‘Acudid a mis venas y a mi boca. / Hablad por mis palabras y mi sangre’” (22). Sin embargo, me parece que hay algo que no cuadra del todo en esta equiparación. El yo poético en Neruda, es estable y es portador de una seguridad existencial que le permite confiar en su capacidad para trascender tiempo y espacio para hablar por el otro, mientras que en Zurita se presenta como dañado e insuficiente⁹⁷. Como tal, la noción de que un yo poético, o de que un poeta, pueda hablar por sus compatriotas desaparecidos queda problematizado; más que un medio para la expresión, el poeta se reconoce como expresión ya expresada, ya conformada por lo propio que, sin embargo, debe de alguna manera hablar *a* sus compatriotas—si no *por* ellos. En el proyecto poético de Zurita, parece haber un reconocimiento de que no se puede hablar por los que han sido desaparecidos y que la expresión misma del dolor personal de Zurita biográfico no es simple instrumento de la agencia del sujeto. Estos son dos obstáculos mayores para el trabajo poético de Zurita que podemos reconocer como comunes a los demás poetas incluidos en esta disertación y una buena parte de la poesía contemporánea. Aquí sería útil recurrir a Anna Deeny, traductora al inglés de *Purgatorio*, ya que también emparenta a Zurita con Neruda, pero no por una similitud con la voz poética de *Canto general*. Para Deeny, Zurita comparte con Neruda—y con Nicanor Parra—una preocupación por el sujeto poético y su función. “In Chile, Pablo Neruda, to whom Zurita is often compared, and Nicanor Parra engage similar uncertainties regarding the consistency, efficacy, and ultimate purpose of the poetic voice” (104). Las respuestas a las dudas que los tres poetas manifiestan, respectivamente, en torno al sujeto poético, varían de acuerdo a su concepción del mismo. Para

⁹⁷ Hacia el final de este capítulo cuando hable sobre *Canto de los ríos que se aman*, volveré un poco a esto ya que en un ensayo suyo, Zurita, de manera bastante optimista a mi parecer, concede a la poesía ese poder de hablar por el otro e incluso de redimir y resarcir el pasado.

Deeny, Zurita comparte la ambición nerudiana de hablar por el otro, pero no la noción de un sujeto poético cohesivo—y por ende queda vedada la posibilidad de una expresión plena en cuanto a su capacidad para representar tanto la realidad como para ser representante de sus coetáneos. Ese deseo de ser la expresión de la comunidad, al estilo de cierto Neruda, entroncaría con cierta fragmentariedad de la poética parriana para rendir un elemento importante en la poética de *Purgatorio*—según la misma lectura de Deeny.

Zurita sought Neruda's communion of voices in texts such as *Odas elementales* but ultimately concluded that the poet can only speak of the other's pain if his own voice is broken. Often adopting Parra's restrained conversational language, he builds poems from discursive and formal 'tombs' and 'rags' in order to assemble memory without needing to convey a cohesive narrative of the self. Unlike Neruda and Parra, Zurita never struggles with the loss of self-knowledge implicit in the 'wreckage'. That is, the disintegration of the 'I' of poetic voice becomes the poet's opportunity for intersubjectivity, and, more important, for empathy rather than anxiety. (108)

Es decir, Zurita no presupone un sujeto poético unitario, y si lo presupone reconoce su pérdida, pero sin lamentarla ni verla como obstáculo a su objetivo final que sería la compartición de una experiencia en común. Esta compartición, en realidad, sería una segunda experiencia en común—el reconocimiento y la rememoración de la primera. Para ser preciso, la primera experiencia es la represión vivida bajo el régimen golpista de Augusto Pinochet y la segunda, su compartición como experiencia literaria. Pero esta representación no sería realista sino fundamentalmente una comprobación de lo vivido, de la facticidad del terror y del dolor experimentados a un nivel más molecular como individuos dispersos y más bien aislados. Si usamos la terminología de Deeny diríamos que esta segunda experiencia equivale al trabajo de fraguar relaciones *intersubjetivas* y *empáticas*. Así, el rostro de Zurita gráfico parece decirnos, “Sí, yo también fui detenido arbitrariamente, encarcelado y golpeado. La tortura física vive en mí, silenciosa, sin cesar y sin poder salir y decir: ‘Esto me hizo mi gobierno, mi país, mi Chile. En esto me ha convertido la patria. En esto se han convertido mis compatriotas. En golpeadores y

golpeados. En locos como yo que no pueden decir la causa última de su locura”’. Describir la función de la poesía de Zurita como *terapéutica* podría pecar de una especie de pragmatismo de a granel que es simultáneamente pretensioso—por eso del lugar común y el afán de darle una dimensión útil y a la vez trascendente a la poesía—pero podríamos aceptarla pensándola como el cumplimiento de una necesidad básica del ser humano que es la sociabilidad, más específicamente el interactuar y comunicarse con otros. Evidentemente, la narración de episodios traumáticos sigue siendo parte fundamental de la psicoterapia y en mi lectura de la poética de Zurita ésta se aproxima a esa función. Sin embargo, aquí el beneficio no es exclusivamente de quien narra su historia personal sino de quien se pudiera reconocer en ella. *Purgatorio* socializa, de manera cifrada, el dolor y la angustia con que se inaugura la dictadura pinochetista; los saca de la experiencia reprimida, no dicha y provee un espacio para su reconocimiento. Este reconocimiento implica un proceso de desciframiento que solo podría realizarse con conocimiento previo de lo acontecido en Chile en septiembre de 1973. El primer poemario de Zurita, implica un trabajo de lectura cuya meta es precisamente aprender a leer, aprender a reconocer ciertos elementos como marcas y no solo como elementos de una superficie literal. La lectura requiere pasar de una mirada fenomenológica a una hermenéutica, en la que la sustancia de su significado está en lo que no está expresado—la vida bajo del régimen pinochetista. Por eso cuando Deeny asegura que “*Purgatory* inaugurates the search for a language capable of comprehending and overcoming the traumatic life conditions under military rule in Chile” (102), estamos de acuerdo, aunque esa búsqueda nunca logre su objetivo. No hay un lenguaje que exprese, comprenda y pueda superar “las condiciones traumáticas de vida bajo el régimen militar en Chile”⁹⁸. Pero el objetivo no necesariamente sería el arribo definitivo a esa meta sino el inicio

⁹⁸ Como veremos más adelante, creo que Zurita diría lo contrario. En cierto momento el optimismo es desbordante en *Anteparaíso* y en su ensayo que comento hacia el final del capítulo, le otorga mucho poder de sanación social e

de su empresa; de la constitución de las condiciones necesarias para explorar esas posibilidades. El poeta lo sabe y se conforma con ser un *bricoleur* de lo que ya está constituido y aún destruido: de su cuerpo, del paisaje chileno y del lenguaje altamente codificado de la literatura canónica—la *Divina comedia*—y de textos religiosos—la Biblia. El poeta se reconoce un pararrayos de lo terrestre, de lo socio-político; sabe que por su cuerpo y psique quebrados pasan fuerzas que lo exceden y que son comunes a sus coetáneos.

En este sentido también podemos interpretar la importancia de la función alegórica en la poética de Zurita, según los comentarios de Sefamí.

La visión del paisaje en Zurita siempre va acompañada del recurso alegórico, que reduce la posibilidad de un estrecho vínculo entre la escritura y su motivo de referencia. El paisaje físico, según dice Zurita en un ensayo sobre poesía chilena, ‘es dejado de ser visto como una realidad externa, plena, a la cual se dirige para ensalzarlo o re-crearlo (Neruda, Mistral, De Rokha) para pasar a constituir escenarios puramente mentales o pantallas donde el sujeto proyecta sus emociones’ [1985, 329]. El uso de la alegoría implica, entonces, la arbitrariedad con que el sujeto se relaciona con el objeto. Más aún, y entendida en el plano lingüístico, la distancia está marcada, como en la gráfica del signo de Saussure, por la barra que separa al significante del significado; esa barra es el vacío, el salto que se debe dar. Jonathan Culler explica, ‘La alegoría... ostenta la brecha que debemos saltar para producir significación...’ [229]. (29)

El procedimiento de lectura que hemos descrito concuerda con el calificativo de *alegórico* por la falta de correspondencia directa entre lo literal y lo significativo. En efecto, el lector debe dar un salto para proyectar un significado propio al paisaje físico. De igual manera, en que el paisaje se conceptualiza como una pantalla sobre la cual el poeta proyecta su vida interior, el cuerpo de Zurita, su identidad, son marcas que no representan en sí y desde sí, sino que son ocasión para la construcción de significados que emanen del lector y lo encaminan a la experiencia callada del sufrimiento bajo la dictadura pinochetista. La calificación de la relación entre sujeto y objeto como *arbitraria* también sirve para mi lectura ya que ayuda a precisar el hecho de que la inclusión de la identidad de Zurita como referencia es ocasional y no causal. El Zurita biográfico

histórica a la poesía.

es aprovechado como una marca concreta a partir de la cual se puede elaborar un significado derivado de otros referentes que, ya sea, por la censura del régimen o por un obstáculo más teórico-conceptual no pueden ser incluidos de frente en el poemario. Por un lado, se sigue la lógica del *bricolage* que hace uso de lo que está a la mano y, por otra, se obedece la necesidad de sortear la censura por medio del sesgo o de la representación sesgada. Estos hechos reprimidos son el denominador común entre el poeta y el lector que permite librar el espacio entre el significante y el significado. En este sentido, la arbitrariedad entre el sujeto y el objeto no es completa puesto que debajo de esa aparente arbitrariedad subyace la memoria colectiva. Debe haber un común denominador entre poeta y lectores para que se pueda dar la significación, para que se pueda cerrar el círculo hermenéutico de la alegoría y no quede simplemente en el nivel literal que muchas veces podrá ser intrascendente o sinsentido. Podríamos pensar la locura del sujeto como la locura del poemario, o la locura de lo biográfico como un sinsentido de lo textual, que solo puede *corregirse* o subsanarse por medio de una lectura figurativa que vaya más allá de la superficie. En ese proceso hermenéutico, de creación semántica, el lector puede perderse al abandonar las certezas de lo literal, por lo que necesita mojones que lo vayan orientando en ese espacio abierto. El recurrir al espacio compartido, a la geografía y a discursos canónicos ayuda al lector ubicarse en ese espacio; es el material con que se llevará a cabo la re-construcción de un espacio común. Juan Andrés Piña ha escrito que “Zurita retoma el carácter épico de la poesía nacional, la de las grandes batallas y pasiones, donde subterráneamente circulan temas como la muerte, los desaparecidos, la desesperanza y la clausura” (198). Ese espacio subterráneo es al que hace referencia la topografía representada en la poesía de Zurita y de donde debe tomar el lector para reparar los signos rotos presentados en los poemas. Siguiendo con este vocabulario semi-lingüístico, diría que ese espacio subterráneo es análogo al *parole* en contraposición al

langue. La poesía de Zurita se alimenta de lo no-dicho, de lo silenciado que sin embargo persiste⁹⁹ (14). La figura de Zurita ocupa dos posiciones opuestas en relación al lector: frente al lector le sirve de espejo, aparece como la confirmación de una realidad negada que lo ha violentado, y al lado del lector como compañero que ha compartido y sigue compartiendo de esa realidad histórica pero también subjetiva, psicológica y afectiva. El yo poético es, cultural e históricamente, el yo lector¹⁰⁰.

Purgatorio y la lectura de lo ausente

Una sección paradigmática de *Purgatorio* lleva el verso “MI AMOR DE DIOS”. El hecho de que es precedido por un epílogo y de que esté escrito en mayúsculas además de estar colocado a la mitad de la página sugiere que no es un poema sino el título de una pequeña sección de poemas. Sin embargo, se puede leer como algo más que un título puesto que es un verso del poema que fue escrito en el cielo de Nueva York en 1982 y luego incluido en *Anteparaíso*. Igualmente, en la edición bilingüe del UC Press del 2009, el verso aparece en la parte superior de la página lo que hace pensarlo como título de un poema específico. Aunque esto representa una modificación importante del poemario original y, como tal puede considerarse menos válido, este cambio en la diagramación sugiere una lectura que puede ayudar a ilustrar las estrategias de lectura que nos pide la poesía de Zurita. Si tomamos el verso como el título de un poema tendríamos que interpretar el espacio en blanco como el poema en sí. Pero ¿cómo se hace la lectura de un espacio en blanco?, ¿de algo que no existe?, ¿o qué es la ausencia?, ¿cómo se interpreta, cómo se lee un poema que no existe, que es solamente una hoja en blanco? Otra pregunta que nos pudiera ayudar a movilizarnos hacia una respuesta, y que me

⁹⁹ En este sentido, participa de esa dimensión que Nelly Richard llama *alfabeto de sobrevivencia*: “La dramatización de la memoria se juega hoy en la escena de la contingencia política, pero también se jugó en el escenario de aquellas obras de la cultura chilena que—bajo la dictadura—memorizaron la desposesión a través de un alfabeto de la sobrevivencia: un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza” (14).

¹⁰⁰ Rodrigo Cánovas habla de “un sujeto cultural” (61) y Santini de un “sujeto lírico colectivo” (Loc. 1413).

parece está implícita en el poema, es ¿cómo se expresa el amor a Dios? Es decir, ¿cómo se representa aquello que rebasa las palabras y los instrumentos de la representación? En este sentido, lo religioso en Zurita es ilustrativo de la problemática de la representación, y a la vez, provee un discurso en que la esperanza está convalidada por la fe en un futuro de felicidad y de justicia¹⁰¹. El presente bajo el signo religioso, cristiano, se vuelve promisorio con fe en, y de, lo inefable. El influjo religioso del poemario se contrapone al discurso pragmático-científico de Occidente y a los valores asociados a ese paradigma, pero sobre todo provee un patrón de lectura orientado hacia lo ausente y lo que no puede ser representado.

En “LOS CAMPOS DEL DESVARÍO”, segundo poema de esta sección, se recurre a un discurso de matemáticas en que se emplea la equivalencia para tratar de encontrar un sentido, una verdad de algo que por definición no la tiene:

N=1
La locura de mi obra

N=
La locura de la locura de la locura de la

N

El primer elemento que atrae la atención al leer el poema es la inclusión de caracteres tomados de las matemáticas. El recurrir a un lenguaje diferente al discurso alfabético evidencia más de una tendencia: la descentralización del lirismo tradicional, un socavamiento de la poesía como género en sí y un cuestionamiento de la capacidad de estos dos elementos como medios expresivos. De hecho, aunque la cordura del sujeto poético y del poeta mismo se ponen

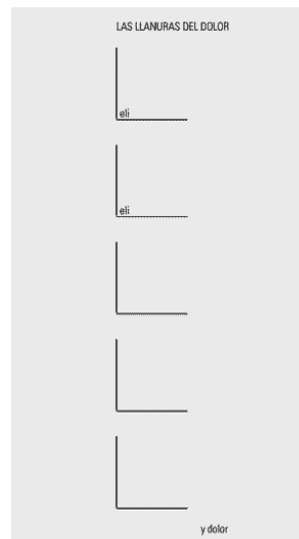
¹⁰¹ Zurita mismo manifiesta una preocupación por este tema en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* (2000). “El vislumbre de lo no dicho; de un corazón sin palabras atascado en el centro mismo de la vida. En rigor, cualquier persona que haya experimentado alguna vez un sentimiento extremo de dolor o de angustia conoce ese corazón y sabe por ende que hay cosas que jamás tendrán acceso al lenguaje, que nunca podrán alcanzar el umbral de las palabras...” (159).

abiertamente en tela de juicio, aquí la locura no se refiere a ellos sino a “mi obra”. Si tomamos “obra” como sinónimo del poemario, se vuelve otro cuestionamiento de la poesía. En contraposición a la locura de la obra, de la poesía, el discurso matemático se presenta como una herramienta para el ordenamiento y un medio para llegar a una verdad. Sin embargo, los símbolos matemáticos también tienen que ser interpretados y su significado no es aparente. Siguiendo la lógica matemática: $N=1$, $N=$, $1=$. Es decir si N es igual a 1 y también a (el blanco, que puede ser la nada, a ausencia), entonces $1=$. El uno puede ser simplemente el número uno, pero también puede simbolizar lo presente, lo positivo, lo fenomenológico, lo visible—es decir, todo lo contrario al espacio en blanco al que sería equivalente. El espacio en blanco, la ausencia sería la muerte, la no-existencia, el no-ser que rodea y atraviesa toda vida, toda existencia, todo ser; “o la persistencia del silencio entre los pliegues de la palabra nada”¹⁰² o la persistencia de la nada entre la afirmación del ser. A esta contradicción de la lógica filosófica occidental puede referirse el desvarío del título del poema, sin embargo, es notable que un desvarío no es sinónimo de locura permanente sino un estado transitorio en que el individuo, por enfermedad u otra causa, se desvía momentáneamente de su estado normal. De tal manera, tendríamos que ubicar la locura dentro de un contexto y una causalidad específicas; la locura no describiría una ontología en sí, sino un estado mutable y poroso. Esto cuadraría con las normas matemáticas en que n representa un número entero pero variable. El 1 está ligado a “la locura de mi obra” y el a “la locura de la locura de la locura de la” por lo que se establece, o se prolonga, una dicotomía entre lo concreto, lo tangible y lo causal que es imperceptible—y acaso impensable e inexpresable. Finalmente, lo que queda no es ni la locura como causa o comportamiento sino el símbolo vacío, la N , que apunta hacia un significado pero sin llegar a serlo. Más que un juego de semántica estamos ante un juego de semiosis. Esto no significa que la

¹⁰² Poema de Guillermo Boido titulado “Poetisos”. Una coincidencia es que Boido era matemático y científico.

poesía de Zurita vete el sentido o significados, sino que buena parte de su sentido, de su significado se deriva de un profundo interés por los procesos de significación. Esa N sola, aislada, propuesta como verso es una locura, un sinsentido que, sin embargo, debemos leer como el rastro, la marca que apunta hacia un proceso de significación. El significante vacío, rodeado de silencio, de blancura, de ausencia, pero también de presencias subyacentes: N es la huella del ocultamiento.

El poema que sigue, “LAS LLANURAS DEL DOLOR”, está hecho a partir de cinco figuras idénticas compuestas por dos líneas que se tocan en el vértice inferior izquierdo.

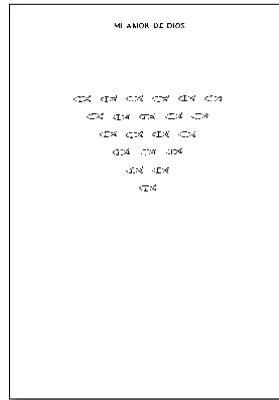


Están forma de “L” pero con cada lado al parecer de la misma longitud lo que sugiere un cuadro cortado a la mitad o un triángulo incompleto. El triángulo como objeto de estudio de la geometría, es bien conocido y representa un ejemplo del conocimiento humano y su capacidad para deducir, pensar y teorizar trabajando de lo particular-concreto hacia lo universal-abstracto. Por otro lado, el triángulo ha sido empleado como símbolo divino, incluyendo para el Dios cristiano, por lo que podríamos postular que la incompletud del triángulo corresponde a la ausencia divina. Sin embargo, esa ausencia no sería sinónima de ateísmo sino de blasfemia, del

abandono de Dios. Esto parece confirmarse con la aparición en los dos primeros triángulos parciales de la palabra “eli”. Conjuntamente, sugieren las palabras que habría pronunciado Jesucristo poco antes de su muerte en la cruz: “Eli, eli lama sabachthani” que se traduce “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”. En su lamentación explícita y su expresión llana de dolor por el abandono de Dios, se asemeja a ciertos poemas de César Vallejo¹⁰³ y parecería ser un comentario general sobre la condición del hombre contemporáneo que vive en una sociedad secular. Sin embargo, la lógica que subyace en la poética del poemario nos encaminaría hacia un encuadre más específico—la del Chile contemporáneo. Igualmente, la escena bíblica a la que hace referencia la pronunciación de Cristo, está signada por un contexto histórico-político particular—la del Imperio Romano—lo cual nos sugiere, de nuevo, una lectura más contextual. Se podría relacionar la lamentación del poema—unido con el de los otros poemas “PAMPAS” y “LOS CAMPOS DEL HAMBRE”—con los estragos de la sociedad chilena bajo el régimen de Pinochet, lo cual lo convertiría en una denuncia velada del mismo. Así, los chilenos estarían desamparados de la presencia divina, sujetos a la injusticia y la violencia humanas. Ligando este poema con las conclusiones sacadas del poema comentado anteriormente, llama la atención de que no aparezca la frase completa atribuida a Cristo, “Eli, eli lama sabachthani” sino solo la repetición de “Eli”. De nuevo, se juega con la noción de presencia y ausencia, puesto que lo que está escrito es “Dios” cuando lo que se significa es su ausencia—igual que la N del poema anterior.

Dentro de este contexto, podemos ver que el segundo poema “MI AMOR DE DIOS”—o su segunda instancia ya que tomamos la hoja en blanco como la primera—ya no es precisamente un espacio en blanco sino una serie de dibujos de peces que conforma, a su vez, la forma de un triángulo invertido.

¹⁰³ Particularmente, “Hay golpes en la vida” y “Espergesia”.



Evidentemente, el pez es un símbolo de Cristo que fue empleado por algunos de los primeros cristianos y que luego fue retomado en tiempos más contemporáneos. El triángulo de nuevo apunta hacia la divinidad. Por lo que, aunado con la presencia de Cristo en el pez, podemos leer que en el poema se representan las nociones cristianas de Dios-Padre y Dios-Hijo: la completud divina del cristianismo. Un elemento importante es la proliferación de peces que conforman el triángulo puesto que no cuadra con la doctrina cristiana—solamente hay un Cristo. Aquí se apunta a lo colectivo; si antes habíamos visto como el uno estaba habitado por su negación—la ausencia, el cero—ahora la completud, la totalidad está conformada por lo múltiple. Aunque se ha hablado de un mesianismo en la poesía de Zurita¹⁰⁴, este es socavado por la insistencia en lo colectivo y la disgregación de un sujeto cuerdo que pueda tomar la posición de vanguardia. El objetivo no es descalificar esa lectura, sino apuntar a un elemento importante que parece contradecirla y que sugiere otro análisis fructífero. De acuerdo a una lectura literal de este poema no existe un Cristo sino una serie de Cristos; o también podemos decir que solo existe un solo Cristo pero que está conformado, a su vez, por una colectividad de Cristos. La presencia de Dios se da como con una concreción de Jesucristo—lo que cuadra con el dogma principal del

¹⁰⁴ Algunos ejemplos: “Messianism, Teleology, and Futural Justice in Raúl Zurita’s *Anteparáiso*” de Scott Weintraub. “Temporalidad mesiánica en Zurita: lógica poética y alcance filosófico” de Genevieve Fabry.

cristianismo que lo figura como el hijo de Dios—sin embargo, aquí se añade lo múltiple. El cuerpo de Dios está constituido por lo colectivo—la imagen sugiere la figura del Leviatán de Thomas Hobbes en que el soberano logra la cohesión social por medio del establecimiento del contrato social en que el primero protege al pueblo a cambio de la concesión del poder absoluto. Esta comparación nos llevaría a leer el poema como un cuestionamiento de la sociabilidad y también de la noción de la relación entre la población y el estado, incluso del soberano mismo. Si en el dibujo que representa el Leviatán, los individuos parecen ser una sustancia semi-caótica y amorfa, en el dibujo del poema de Zurita encontramos lo opuesto: orden, concordancia e identidad. Igualmente, en el Leviatán de Hobbes se ve claramente el rostro del soberano, mientras que en el poema el soberano está ausente—solo podría estar presente como la presencia de lo colectivo cuyo piso común sería la fe cristiana y la presencia de Dios-Cristo, y no la concesión del poder absoluto al soberano. Dentro de este encuadre, leeríamos la declaración que es el título, “MI AMOR DE DIOS”, como orientada hacia lo social. La salvación cristiana arraigada en el comportamiento individual se torna una cuestión colectiva. Asimismo, la fe dejaría de ser un asunto completamente personal para adquirir una dimensión cívica e, incluso, política. El adjetivo posesivo “mi” queda fracturado por este devenir colectivo al que apunta; el amor de Dios se vuelve amor del prójimo, del otro, y para el otro. La relación entre el individuo y Dios está mediada por lo social; la fe y la religión dejan de ser esferas aisladas del contexto político-social para derivar su sentido del mismo. El carácter utópico del poema no pasa desapercibido y encaja con el sentido de progresión cristiana en que se promete un futuro mejor encarnado en las nociones de salvación y redención.

Es necesario detenernos más en el título del poema ya que aparece varias veces en diferentes textos y contextos. En dos ocasiones aparece en *Purgatorio* y luego en el segundo

poemario, *Anteparaíso*, después de haber sido escrito en el cielo neoyorkino. Como parte de la escritura celestial, el verso se vuelve una especie de lema que en su estructura anafórica semeja una oración.

MI DIOS ES HAMBRE

MI DIOS ES NIEVE

MI DIOS ES PAMPA

MI DIOS ES NO

MI DIOS ES DESENGAÑO

MI DIOS ES CARROÑA

MI DIOS ES PARAÍSO

MI DIOS ES CHICANO

MI DIOS ES CÁNCER

MI DIOS ES VACÍO

MI DIOS ES HERIDA

MI DIOS ES GHETTO

MI DIOS ES DOLOR

MI DIOS ES

MI AMOR DE DIOS

Evidentemente, la constante redefinición de Dios apunta hacia una pluralidad semántica que, sin embargo, no carece de cierta consistencia basada en lo fallido y lo ausente—*hambre, no, desengaño, carroña, cáncer, vacío, herida, ghetto, dolor*, espacio en blanco. El espacio en blanco puede leerse como “Mi Dios es silencio, vacuidad, espera, demora, ausencia, incógnita, infabilidad”. Aunque buena parte de lo que se presenta en la poesía de Zurita cuadra con la

doctrina cristiana, el concepto de Dios se ve modificado al incorporar lo imperfecto y lo socialmente marginado, marcado particularmente con las palabras *hambre*, *ghetto* y *Chicano*. Las declaraciones del poema son una serie de blasfemias que dislocan al Dios cristiano de su espacio abstracto para conformarlo a la realidad social. El discurso y el imaginario cristianos adquieren un sentido político y se aproximan a la ideología; se ponen al servicio de la justicia social. En este sentido se aproxima a una parte importante de la poética de Ernesto Cardenal, en especial, viene a la mente el poema “Salmo 5”¹⁰⁵. El Dios que se presenta en la poesía de Zurita—como en Cardenal—es el Dios cristiano pero volcado hacia lo social; es un Dios politizado. Aunque los elementos variables de la anáfora pudieran parecer arbitrarios y, por ende, sean leídos como una pretensión de la universalidad de lo divino, no es difícil trazar una línea de continuidad semántica o paradigmática que ubica lo divino en el espacio opuesto al poder. El hecho de que los versos hayan sido escritos sobre el cielo sugiere un deseo de ir más allá del espacio literario; de romper con los esquemas literarios y con la abstracción académica para abrirse a la población general. En este sentido, es una poesía que se propone ser para el grueso de la población. El cielo también simboliza el rumbo que traza la poesía de Zurita, ese allí donde se quiere la mirada del lector, en el horizonte distante—igual con las imágenes del paisaje chileno que predomina a lo largo de toda su poesía, en especial las montañas cuyas cimas palpan el firmamento. La imagen de la escritura celeste es muy apta para la poesía zuritiana—a pesar de que predominan las imágenes terrestres—precisamente por las connotaciones religiosas que conlleva.

Pero también hay un elemento más conceptual en que Dios es presentado como un exceso y algo que no existe en sí. Por ejemplo, su equiparación con el cáncer, postula a Dios como un

¹⁰⁵ “Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores/ ni partidario de su política/ ni te influencia la propaganda ni estás en sociedad con el *gángster*”. Del poemario *Salmos* (1964).

desbordamiento, como aquello que es pura proliferación descontrolada, como aquello que sale del cauce de lo normativo hasta caer en lo patológico. Al mismo tiempo, y al contrario a la noción ortodoxa de Dios como totalidad, aquí es presentado como carencia, como un *hambre*, como *vacío*, como negación, como una *herida* y un *dolor*. Es decir, es un Dios inmiscuido en la realidad humana, un Dios manoseado por la miseria humana. Y sin embargo, no es un Dios derrotado pues también es verdad, *desengaño*, esperanza, *paraíso*, y presencia ineludible como la *nieve* o la *pampa*. La paradoja—y belleza—de su misterio queda manifiesta en el verso encabalgado que lee “Mi Dios es mi amor de Dios”. Así Dios resulta ser apenas un anhelo, un producto del hombre y un ser negativo¹⁰⁶ por su ausencia o incompletud, mientras que su positividad, su presencia resulta ser una tautología, un círculo vicioso sin constancia: Dios es la fe en Dios. Más que un callejón sin salida, es una admisión de parte del sujeto poético de que Dios no existe como realidad objetiva, externa y fáctica, de que, por lo contrario, mana de su propio ser. El posible pesimismo que pudiera resultar de la inexistencia objetiva de Dios se contrarresta por la presencia irrefutable de la *nieve* y la *pampa* cuya existencia es innegable como producto orgánico, natural que rebasa lo humano. Esta vinculación entre el mundo interior del sujeto poético y la materialidad de la naturaleza es habitual y fundamental en la poética de Zurita. La palabra *paraíso* sirve como punto de contacto de ambos, conjuntando un espacio material con la noción de cielo, de salvación, de reposo y de bienestar espiritual. Es decir, conjuga con el optimismo de *Anteparaíso* identificado por Sefamí.

A lo largo de la serie “Las playas de Chile”, se usa la imagen de las llagas en los ojos, en combinación con el relumbrar de la playa misma. Si en *Purgatorio*, la cara quemada del individuo era una alegoría del sufrimiento en el paso por el desierto, en *Anteparaíso*, las quemaduras de los párpados, la ceguera (así se asume en los poemas) se vuelve un modo alegórico de *ver* el cielo y la esperanza paradisiaca... la playa es la llaga en los ojos. Otra vez, el sufrimiento, la prueba de que el camino es difícil. Sin embargo, en

¹⁰⁶ José Carlos Rovira dice que “prevalece la conceptualización negativa” (392).

esta ocasión, la llaga es prueba de que el camino está iluminado, que la luz enceguece...
(32-33)

Es importante regresar a la dimensión social del poema presente en las palabras *Chicano* y *ghetto* que remiten a la marginalización de ciertos grupos étnicos y de la discriminación implícita en ello. Lo divino tendría implicaciones sociales y políticas al quedar asociado con grupos al margen del poder estatal. Si en Chile el gobierno se ha apropiado del país, deformándolo en una herida abierta, para los Chicanos y los pobladores originarios del *ghetto*, los judíos, su relación con el estado es igual de complicada ya que constituyen una diáspora obligada a emigrar de sus respectivas patrias. Dios es también esos pueblos sin patria, de los que no gozan de una singular identidad nacionalista. La migración se origina en una insuficiencia, en un deseo de mejoramiento que no puede satisfacerse en la propia nación, pero también es el triunfo de esa trashumancia—es el desmoronamiento de la comunidad y la reconstitución de la misma en otro espacio. Podemos ver cómo este doble proceso de fracaso-éxito y desintegración-reintegración, puede servir de modelo para el pueblo chileno que se veía en los estragos de la dictadura. El tropo migratorio se reitera y consolida con la referencia al éxodo bíblico presente en el poema “Allá lejos”: “...llévalos / a la tierra prometida’ / Bien: pero dónde queda ese sitio?—pregunté— / Entonces, como si fuera una estrella la que / lo dijese, me respondió: / ‘Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile’” (57). El hecho de que el exilio no sea al extranjero, sino que se permanece dentro de la geografía chilena, apunta a un exilio figurativo—el sujeto poético no está abogando por el abandono literal de la patria. Esa reconstitución de la comunidad es lo que desea el sujeto poético, lo que desea el pueblo chileno y lo que es la máxima esperanza: Dios. Pero esa esperanza concretizada en la figura divina no es la promesa cristiana de un paraíso extraterrenal ni una salvación metafísica—es una reconstitución de la vida social del presente. “Zurita’s concern is a refoundation of the social in ecstatic vision and not in

ideology, that is from a place outside discourse, though capable of discursive elaboration” (191), de acuerdo a William Rowe. La reconfiguración de lo social no sería impulsada por la política partidista—lo ideológico—sino por lo espiritual, que en el caso de la poesía de Zurita es fiel al discurso judeo-cristiano. Sin embargo, también para Rowe...

In Zurita there is no appropriation of the ecstatic by religion; instead, the luminous is multiple in emergence... The intersection with history, and the political entry of ecstasy into the horizon of the socially possible are Zurita's particular uses of the mystical tradition. (190)

Para Rowe esta esperanza es sinónima de un éxtasis espiritual extra o para-religioso. En este sentido la poética zuritiana se aproxima a la juarrociana—a pesar de que en éste último el discurso religioso es casi inexistente, reduciéndose prácticamente a la palabra *Dios*. Otro punto en común es el vaciamiento que se da en ambas poesías—en el argentino los referentes socio-históricos quedan marginalizados por completo mientras que en el chileno son reemplazados, en gran medida, por referentes judeo-cristianos. En Juarroz, la figura divina ayuda a *romper la escala consuetudinaria* y los valores políticos-económicos que la sustentan, mientras que en Zurita concretiza un sistema alternativo de producción semántica y de conformación social.

La distancia que provee la analogía permite hablar de los hechos dolorosos derivados del golpe de estado a nivel nacional e individual sin exponerse demasiado a la censura. Pero también esa subversión implica la existencia de una comunidad paralela a la de la sociedad en general—una fundamentada en el re-conocimiento de códigos culturales compartidos, en este caso de la tradición judeo-cristiana, la cultura occidental e indicios de los hechos cometidos por el régimen pinochetista—por ejemplo, las alusiones al encarcelamiento en un bote. Sin embargo, esta compartición religiosa-cultural, cuyo modelo ejemplar es la *Divina Comedia* de Dante, no es suficiente para completar el círculo hermenéutico de la analogía. Para completar la lectura analógica es necesario adjudicarle un segundo significado al inicial que permanece en primer

plano. La base de ese segundo significado de trasfondo tendría que construirse a partir de lo social, de lo contextual. Si para los románticos y simbolistas, la analogía representaba un mecanismo para acceder a un plano de conocimiento superior y de comunión con la naturaleza, en Zurita es una reafirmación de la comunidad basada en la experiencia mutua del sufrimiento socio-histórico y de la comunicación construida a partir de ese dolor compartido. Para los que fueron víctimas sobrevivientes de tal violencia, el traumatismo se convierte en un obstáculo para estar en el mundo como antes. Se vuelve en una sensibilidad, en una manera diferente de percibir y leer el mundo. Un traumatismo perdura el evento de su origen en forma de una potencialidad siempre susceptible a hacerse presente ante un eventual detonante. Por eso en EEUU se ha llegado a hacer anuncios de posibles detonantes, *trigger warnings*, con el objetivo de evitar que una víctima de violencia de diferentes índoles no sea expuesta a algún indicio que desencadene la memoria de tal abuso. Por lo general, el detonante es la representación del abuso sufrido—ya sea en un diálogo, una película o una lectura, por ejemplo. De igual forma, la automutilación de Zurita sugiere otro evento traumático—tanto para él como para el lector. La automutilación es más síntoma de un problema que un problema en sí: la cicatriz-signo. Para el lector, la automutilación puede ser sencillamente mutilación; es decir, producto de tortura, sufrimiento, sin importar quien haya sido el perpetrador¹⁰⁷. De tal forma, el rostro demacrado y cicatrizado de Zurita, así como los poemas en que recuenta su detención, se vuelven un *trigger*, un detonante que actualiza la violencia del pasado. Pero la meta no es infligir un nuevo daño ni ocasionar una dehiscencia emocional o psicológica sino forjar una comunidad basada en el mutuo reconocimiento de las heridas como indicio de otra experiencia también compartida: el encarcelamiento y la tortura. En este sentido, la cicatriz se puede leer como desnudez y

¹⁰⁷ En este sentido es posible que la cicatriz ha sido sobrevalorada como automutilación a detrimento de su lectura como signo llano de violencia—sin implicar patologías de autoagresiones.

confesión—una apertura a la psique, al estado emocional y la historia dolorosa del individuo que el lector tiene de frente. Solo con una apertura similar en el lector, se puede conformar una lectura secundaria en el plano analógico; no significa que el lector debe haber sido víctima de tortura, sino que el mecanismo de traumatismos, *triggers*, es análogo a la analogía y que el lector debe por lo menos conocer y reconocer esa historia.

The ecstatic, in Bataille's phrase, is a 'fleeting moment', but does not its force irradiate all other—its totality contesting that other totality of socio-linguistic engineering? That, certainly, is the thrust of Zurita's book. So that, for example, Brunner's other term, the social imagination (*el imaginario social*), also becomes reformulated to include possibilities of radical change. Zurita's work asserts that susceptibility to being invaded and wounded is also precisely where imagination is, and that the power of imagination is not to be confused with heroics. (191-192)

En esta cita, Rowe habla de un procedimiento de lectura un tanto distinto al que propongo en Zurita, pero lo traigo a colación porque enfatiza el “poder de la imaginación” como elemento de cambio social. En este caso el traumatismo es un uso—involuntario y subconsciente—de la imaginación que, al ser compartido, en la escritura y la lectura, se vuelve el componente aglutinador de una sociedad alterna a la que reivindica la experiencia de las víctimas—de su sufrimiento por la tortura e injusticia, hasta ese momento reprimidas y censuradas por el régimen pinochetista. La lectura que hago con el enfoque en lo traumático, no se realiza ni se propone un cambio real en la sociedad, sino que se elabora una comunidad alterna a la sociedad. Rowe, por el contrario, propone que se busca realizar un cambio más generalizado, basado en la experiencia del éxtasis y una renovación del lenguaje. Es esta renovación del lenguaje, la manera en que se renueva, la que mejor cuadra con el mecanismo del traumatismo que he descrito, porque se base en la posibilidad de crear significados fuera de la censura del gobierno. El procedimiento de renovación del lenguaje es análogo al de la renovación social.

The result is not an ideological refutation of the conquest ideology used by twentieth-

century dictatorships against the enemy within (see Graziano 1992), but an alternative passage through the language where the vectors are pain and tenderness and these become the bases of the social. (187)

Es a partir de las heridas sociales y físicas que se puede reelaborar una sociedad y un lenguaje, que vienen siendo lo mismo; la sociedad se renueva con la renovación del lenguaje. El lenguaje se vuelve permeable a la realidad de las personas que sufren bajo el régimen golpista que trata de controlar las denotaciones y connotaciones que pudieran perjudicar a su gobierno. Ante esa especie de encarcelamiento y encausamiento del lenguaje y de la producción semántica, es que se rebela el lenguaje de Zurita.

The period between Pinochet's coup and the transition to democracy in Chile was characterized by the decay of communication: caught between two communicative regimes, one which sought to prolong the language and the values of the previous Popular Unity government (broadly socialist) and the other which sought to impose those of the military government (authoritarian and neo-liberal), the society lacked a sense of truth...For Zurita, this condition where the only possible conversation is a trivial one can be defined as a lack of transparency in the realm of conversation; conversation ceases to be a place of agreed (even if opposed) meanings and people lose confidence in the spoken word. Transparency is not to do with the absence of social conflict but with the functioning of language as a site of mutuality. (184-185)

Puede parecer paradójico que la poesía de Zurita sea calificada de comunal, porque la figura de Zurita está en primer plano, pero esto es, precisamente, lo que busca; una apertura en la manera de comunicarse y presentarse—como individuos susceptibles, en riesgo—que abra un espacio para la compartición de lo íntimo como base de lo comunal. El reacomodo lingüístico, la apertura lingüística conlleva una nueva manera de relacionarse como interlocutores y seres sociales.

El silencio juega un papel fundamental en este esquema pues es lo que media entre los seres. Lo no-verbal aparece desde el principio con la fotografía de Zurita, las matemáticas y las recurrentes imágenes del paisaje—la cordillera, las playas, el cielo, las praderas. La problemática a la que se enfrenta Zurita puede entenderse desde el punto de vista del testigo, de cómo

testimoniar, de cómo expresar lo que le ha pasado a él y a sus coetáneos. Es decir, es el conocido problema de la comunicación, pero con el agravante de que la temática por comunicar es tal que requiere de una fuerte consideración ética.

Testimonio y denuncia en el sujeto fragmentado: sociedad, comunidad y dolor

Quizás el evento que más ha provocado este tipo de reflexión sobre la ética de la representación sea el Holocausto. Viene a la mente un relato de Primo Levi sobre un niño huérfano que solo podía balbucear y que se encontraba con él en Auschwitz. Le habían dado el nombre de Hurbinek.

Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, ninguno sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: ese curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que una de las mujeres, que había interpretado con aquellas sílabas uno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba paralizado de la cintura para abajo, y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como palillos; pero sus ojos, perdidos en su cara triangular y demacrada, emitían destellos terriblemente vivos, cargados de súplica, de afirmación, de la voluntad de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado por enseñarle, la necesidad de la palabra, afloraba en su mirada con explosiva exigencia... (citado por Agamben en *Auschwitz* 37-38)

La representación que hace Levi del niño que no puede expresarse, está cargada de ternura, compasión y empatía. Esta relación empática es la que impulsa a Levi a presentar su palabra como testimonio del niño: “Hurbinek murió los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: testimonia por medio de estas palabras mías” (citado por Agamben 38). Una de las cosas que más llama la atención es la mirada entre Hurbinek y Levi. Levi reconoce en los ojos del niño una necesidad de expresarse, de comunicarse; ese impulso, ese deseo es el que retoma Levi para hablar por el niño, aun sin saber lo que el niño quiere. Los ojos se vuelven un medio para la comunicación intersubjetiva que también opera en, por lo menos, un poema de *Anteparaiso*:

Con mis ojos miraba a los tuyos y tú
por mis ojos
sabías más cosas de mí
Por los ojos nos entendíamos a la
distancia
y antes que dijésemos cualquier palabra
yo ya conocía lo que tú pensabas
y tú por mis ojos también. (144)

Los que comparten el espacio del campo de concentración con el niño especulan sobre lo que busca expresar con su balbuceo: “...desde el rincón de Hurbinek nos llegaba de vez en cuando un sonido, una palabra...puede que fuera su nombre, si es que alguna vez había tenido alguno: puede (según una de nuestras hipótesis) que quisiera decir ‘comer’ o ‘pan’; o tal vez ‘carne’...” (citado en Agamben 38). Es una escena singular y emotiva; uno se imagina el grupo de prisioneros a medio morir con un niño pequeño desamparado de padres, incomunicado y aislado del mundo balbuceando ruidos, quejas, lloriqueos, fragmentos de llantos en la oscuridad como los manotazos de un ciego inseguro de su paso. Uno puede imaginarse con cierta facilidad que esos sonidos de Hurbinek son, en realidad, el llanto débil y reiterativo de un niño asustado y traumatizado, pero para los adultos que lo rodean, representan la expresión de una necesidad básica, como lo es la comida, o de expresarse como individuo—decir su nombre. Para Levi y sus compañeros, los sonidos del niño solitario no eran llanto—interjecciones, pura expresión afectiva—pero tampoco “un mensaje, ni una revelación”. Ese juego de especulación y empatía, de impulso por un hablar siempre frustrado y un escuchar impotente, resulta, paradójicamente, en la certeza de que uno puede expresarse por el otro o de que el otro se exprese por uno. En cierta manera, lo que expresa Levi no es más que su propio deseo de comunicar la experiencia que ha vivido junto a sus compañeros del campo de concentración, de no dejarlo en el olvido: Hurbinek es la concreción de todo lo que no quedará en el olvido, pero que ha pasado a ser parte de un pretérito cerrado al presente, silenciado. De igual manera, lo que importa es la comunicación

intersubjetiva que Levi y Hurbinek mantienen; el misterio de ver los ojos de alguien más y sentir, incluso, saber lo que piensa, siente o quiere decir. La mirada incógnita de un Zurita herida y demacrado, nos incita a la especulación, a la indagación, a hacer una lectura de su rostro, igual que para Levi el balbuceo y la mirada de Hurbinek son marcas semióticas que deben ser reelaboradas por él mismo en un discurso semántico-afectivo.

Giorgio Agamben asocia el balbuceo de Hurbinek con el “ruido de fondo” que Levi identifica en la poesía de Paul Celan¹⁰⁸ y que lo lleva a sacar algunas conclusiones sobre la relación entre lo que llama no-lenguaje y el lenguaje.

Hurbinek no puede testimoniar, porque no tiene lengua (la palabra que profiere es un sonido incierto y privado de sentido: mass-klo o matisklo). Y, sin embargo, ‘testimonia a través de estas palabras mías’. Pero tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna. Eso significa que el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio. No basta, pues, para testimoniar, llevar la lengua hasta el propio no sentido, hasta la pura indeterminación de las letras (m-a-s-s-k-l-o, m-a-t-i-s-k-l-o); es preciso que este sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar. O, por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la ‘laguna’ que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua. (39)

Un ejercicio que nos puede ayudar a reconstruir las bases semióticas de la poética de Zurita, es leer a Zurita desde Zurita, como lo hicimos con Juarroz, aunque a menor medida, tomando en particular su libro, *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Para Zurita, en gran medida, el problema de la sociedad bajo el régimen de Pinochet, estriba en cierta inoperancia del lenguaje que va más allá de la censura convencional. El problema no está completamente circunscrito a la

¹⁰⁸ “Esta tiniebla que se adensa de página en página, hasta el último balbuceo inarticulado, consterna como el estertor de un moribundo, y de hecho no es otra cosa... Si el suyo es realmente un mensaje, se pierde en el ‘ruido de fondo’: no es una comunicación, no es un lenguaje, o todo lo más un lenguaje oscuro y mutilado, como lo es el del que está a punto de morir, está solo, como todos lo estaremos en el trance de la muerte” (citado por Agamben 37).

represión de la expresión puesto que los individuos aún pueden emitir señas e incluso establecer significados—es decir, se permite la comunicación. Pero esta comunicación está limitada en lo temático y en lo que implica para la creación de lazos comunitarios. Zurita es explícito al señalar la ausencia de *conversación* como el punto clave de la alteración que el sistema lingüístico sufre en las circunstancias que se crearon bajo Pinochet. El ejemplo que expone es el de la comunicación entre un terrateniente y un peón cuya conversación se vuelve “no transparente” (5). Esto no significa que no puedan entenderse, sino que solo lo pueden hacer a un nivel meramente semántico, superficial en que las posturas de ambos bandos son explícitas, pero también irrevocables. La relación entre el terrateniente y siervo debe suponerse antagónica en cuanto sus intereses son contradictorios entre sí. Este antagonismo queda recalcado con la calificación del vínculo terrateniente-peón como “amo-esclavo”. La conversación como un tipo especial de comunicación de apertura hacia el otro es la contrapartida al monologismo de la parte que busca imponer su significado. Esta apertura se puede entender como un incompletud de significado, un estado de devenir lingüístico.

El malentendido es un ingrediente de cualquier conversación en el cual ese malentendido representa una faceta del entendimiento. Se entiende—podríamos concluir—porque se está en desacuerdo y más transparente se hace el lenguaje en la medida que el espacio intermediario de la narración se angosta. Esa confianza en la oralidad, en un sistema de conversación transparente y unitario, sufre, a partir del golpe militar (que sin embargo suponía) un quiebre profundo y traumático. No se tratará ahora de una re-adequación como producto de la irrupción de una nueva correlación de fuerzas dentro de la sociedad, sino de algo más radical: el apareamiento de lo no dicho como eje ordenador del lenguaje, su recluimiento [SIC] a la esfera de lo individual (el soliloquio) y de lo estrictamente familiar. (6)

La analogía que identifica Sefamí, y que liga con lo literario, puede entenderse como lo que Zurita llama *trasposición*. Como el mismo Zurita hace, este recurso lo asociaría a lo social. “La denuncia social...se extiende a prácticamente la totalidad de las obras de los últimos 10 años en el género de poesía pero al mismo tiempo se hace más elusiva y comienza a aparecer el

recurso de la trasposición (referirse a otra realidad con el fin de que el lector la remita a la propia)” (42). Entre las acepciones del verbo denunciar están las siguientes: “Avisar o dar noticia de algo”, “Promulgar, publicar”, “Delatar”¹⁰⁹. Pero en este caso la denuncia no consta de una revelación sino del establecimiento de una complicidad, del reconocimiento de una partida compartida; Zurita siembra señas, signaturas¹¹⁰, que sugieren otro espacio semántico que se encuentra más allá del significado literal y literario.

Todas esas obras [poemarios chilenos de 1973-1983] plantean, aunque sea implícitamente, el desborde de los marcos escriturales. La escritura se ve solamente como uno de los posibles soportes del discurso literario y por primera vez en nuestra historia, es puesta en tensión con el no-texto, con lo que está al margen del texto. Todos los discursos anteriores eran autosoportantes en la escritura y allí cabalmente se comprendían... (33)

El texto literario, poético, para Zurita, se ve invadido por lo social. La imposibilidad de la autosuficiencia literaria radica en su incapacidad para significar por sí sola. De allí la importancia del paisaje y de la geografía, incluso de la imagen del autor como ser concreto, como cuerpo herido y el acompañante discurso clínico de la psicología. Zurita no trafica en signos sino en señales que indican rumbos, sin que los rumbos sean el destino final de los mismos—éste sería lo colectivo. Lo que hace Zurita es desarticular los signos para tornarlos solo en significantes cuyos nuevos significados tendrán que ser encontrados en lo colectivo. Para Zurita todas las obras chilenas de la primera década de la dictadura de Pinochet comparten este rasgo.

Ahora, hablamos del entramado que va comunicando una literatura con otra de modo

¹⁰⁹ Diccionario de la Real Academia Española.

¹¹⁰ “El sistema de signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible. La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo, para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad. Por esto, el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras —de "jeroglíficos", según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas...” (35). Ver el resto del apartado “Las signaturas” en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* de Michel Foucault (34-38).

tal que, de tiempo en tiempo, una de ellas aflora y logra interpelar el escenario de lo colectivo. En ese sentido es que hemos optado por referirnos a un cuerpo. Si aislamos el conjunto de lo literario veremos que en cada obra se encuentran presentes las demás en alguno de sus aspectos y que en eso desde la sub-literatura hasta las obras más completas y ricas responden a una tensión común, la presencia de lo no literario, es decir, de lo colectivo. (40)

Cuando Zurita habla de lo colectivo tendríamos que entender la experiencia común de vivir bajo la dictadura. Es notable, en este sentido, que no emplee la palabra social, pero también se comprende al considerar que a lo que apunta Zurita, tanto en sus poemas como en la reflexión sobre la poesía chilena, no es a un grupo social particular, a un discurso ideológico o un discurso que pueda ser ligado a una visión del mundo (*Weltanschauung*) particular, sino a un grupo más difuso y precario. Una terminología que si bien no cuadra del todo con el uso del léxico *colectivo* por Zurita, pero que pudiera ayudar a entender la diferenciación entre lo colectivo y lo social, es la *multitud* en contraposición al *pueblo*. Lo colectivo, al igual que la multitud, partiría de la compartición de un espacio-tiempo particular, delimitado y provisional, y no de una experiencia más duradera que podía homologarlos y amalgamarlos en un pueblo o nación. La poesía de Zurita no intenta hablar por un estamento específico ni denunciar propiamente una instancia de injusticia, sino hablar a la sociedad, entablar una estrategia de comunicación. Lo significativo, si no el significado, de la poesía de Zurita parte de la experiencia común, colectiva y en ella se constata—o quizás sería mejor decir que se mueve de la experiencia y la figura particular hacia la experiencia colectiva.

La poesía de Zurita es impelida, en gran medida, por las nociones cristianas de la redención y la expiación que conducen finalmente a la salvación. Hacia el final de la sección “Pastoral” de *Anteparaíso*, las circunstancias del sujeto poético y de todo Chile se han transformado con la realización de una especie de paraíso terrenal, y hay versos impregnados por la euforia y el júbilo de un triunfo indisputable y total.

¡Que canten y bailen, que se rasgue el cielo!
porque han reverdecido los pastos sobre Chile
y mi amor no se ha olvidado de mí. (117)

Que griten, que se emborrachen, que se vuelen de júbilo
que silben de alegría todos los habitantes de Chile
como corderos saltando en el pasto
como fuegos artificiales
Que enloquezcan de tanto reírse cuanto sea que ahora viva
los desiertos del corazón y las nieves del alma
la soledad que canta
y en la dichosa asciendan juntos sentimientos y paisajes
glaciares de la Antártica y glaciares de la mente
piedras de Chile y corazones de piedra
Que la luz nos derrita los ojos y se nos quemen las manos
sólo porque estamos contentos
y que por eso se nos empañen las pupilas
y se nos vayan de fiesta los brazos y las piernas
Porque lo que moría renació y lo vivo vivió dos veces
Porque volvió a brotar el amor que nos teníamos
y ahora caminas libre por las calles
tú que estabas cautiva. (121)

Porque han vuelto a florecer los pastos
Chile entero se despierta
y sus cielos se levantan y están de fiesta. (122)

Pareciera que el proceso de expiación, del trabajo del pastor, ha sido fructífero y que todo el dolor y todas las penas han quedado superadas. Los títulos de los poemas reiteran este optimismo desbordante que finalmente culmina en un “Idilio general”¹¹¹: “Para siempre florecidos”, “Un color nuevo cantaba”, “Nunca volverán a secarse”, “Los pastos de la resurrección”, “Hasta los cielos te querrán”. Sin embargo, ese estado de alegría y plenitud, es contrariado por una veta pesimista fundamentada en la duda de que la renovación “no sea más una quimera” (111). Esta desconfianza, que se da antes del estado de plenitud, no queda superada por la expiación, puesto que en el epílogo de la misma sección el sujeto poético confiesa “sé que todo esto no fue más que un sueño” (131). Aunque el apartado final lleva el título optimista de “El esplendor del

¹¹¹ Título del último poema de esta sección—seguido solo por el epílogo.

viento” en él aparecen cinco estrofas que, por la tipografía y ubicación en la página, están aislados del resto de los poemas, respectivos: cuatro ocupan el espacio inferior de la hoja—en donde se podría esperar una coda—en mayúsculas pero con una tamaño más pequeña que el resto. A primera vista parecen ser bloques de escritura, conjuntos de líneas prosaicas, textos visualmente densos que no encajan con el resto de los poemas compuestos por versos de forma más convencional. El primero aparece solo sin ningún otro texto que lo acompañe y nos remite a Sudamérica, al Cono sur en particular, al hacer referencia directa a la “PAMPA ARGENTINA”, “LAS LLANURAS DEL CHACO” y “QUE / MARAVILLA LA SUDAMERICANA” (149). En los otros cuatro textos semejantes, los referentes son mucho más explícitamente histórico-sociales haciendo referencia directa a los pobres con un tono que, por momentos, se aproxima a la denuncia. Los pobres aparecen como objeto ineludible señalados desde el título del poema, “Allí están” (150). Esta segunda coda dice, advierte “LOS POBRES ESTAN POBLANDO EL PARAISO” (150). En lo que podemos llamar el cuerpo del poema, se hace referencia a “estos cabezas negras” que sugiere el mote peyorativo “cabecitas negras” usado en la Argentina hacia mediados del Siglo XX para designar a los pobres y más específicamente a los inmigrantes del interior del país y extranjeros que llegaban a Buenos Aires¹¹². Es decir, y al contrario de los *descamisados*, hay un fuerte componente racial que apunta a un conflicto histórico mayor. Sin embargo, lo principal estaría relacionado con la introducción de la historia específica de los pueblos indígenas y de los que han sido marginados. La unidad nacional implícita en la expresión “Chile entero”¹¹³ se ve fragmentada por el uso de los vocablos *ghetto*, barrios,

¹¹² Ver *El cabecita negra* de Hugo Ratier.

¹¹³ Muchísimas veces la voz poética habla de un “todo Chile” como un sujeto que realiza algún acto. Ver “en todo Chile”, “donde todo Chile comenzó a arrojar vestimentas” (25), “Chile entero resurgía” (2 veces), “Chile entero esparció” (27), “todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno” (29), “Chile entero no fue más que un apodo” (aquí se anticipa esa unidad y totalidad como un espejismo), “Chile entero fue el sueño” (31), “Chile entero le vio” (35), “Todo Chile se iba blanqueando” (36), “todo Chile palpó” (37), “es Chile entero el que se viene remando” (38), “mirando Chile entero evanecerse” (39), “Todo Chile se iba borrando en este océano de lágrimas”, “Todo

cholerías y barriadas que hablan de una desigualdad social y económica. La euforia del idealismo y de la esperanza hecha realidad, presentes en varios momentos de “Pastoral”, se ven frenados por la realidad social. Sin embargo, la presencia de los pobres y hambrientos no queda en un simple lamento, como algo que ha venido a arruinar la felicidad de la voz poética y de la población en general. Si así fuera se podría adoptar fácilmente actitudes fascistas consecuentes a las nociones de progreso, orden y el estado de derecho. Las referencias a *gauchitos* y al “pamperío vivo” nos remiten precisamente al siglo XIX en que el estado argentino se consolida y busca incorporar bajo su control a los vastos territorios de las pampas y a sus habitantes. La figura del gaucho ha venido a ser parte del folclor y las identidades nacionales del Cono Sur, principalmente del Uruguay y de Argentina, pero en un momento anterior era lo opuesto: un rebelde anti-estado, anti-nacionalista que representaba un obstáculo para la consolidación social y política del estado¹¹⁴. De igual manera, las referencias a figuras representativas de ciertos estratos socio-económicos ayudan a trazar una genealogía histórica que incluye las campañas de exterminio realizadas por Argentina—y en menor grado Chile—contra los pueblos indígenas. La inclusión de estos referentes socio-históricos inyecta al poemario dos vetas importantes: una provee una dosis de realidad que atosiga lo que pudiera ser una ceguera quijotesca del sujeto poético—sin desvanecer completamente el idealismo—y la otra crea una mirada crítica de las bases nacionalistas de la sociedad. Si como había dicho en algún momento, la poesía de Zurita es

Chile se iba blanqueando en sus pupilas”, “Chile entero reverdecía” (40), “Chile entero pudo ser” (), “Chile entero es un desierto” (95), “todo Chile se moría” (98), “todo Chile crepitó”, “Todo Chile gritó” (101), “Todo Chile se volvió sangre” (104), “Chile entero te está olvidando”, “y Chile entero no sea más que una tumba” (106), “Chile entero/ se levantará” (108), “los valles con Chile entero cantaran [sic]” (109), “Desde Chile entero saldrían” (112), “Chile entero se alzaría” (113), “Chile entero sobre sus pastos” (114), “Chile entero lloraba”, “Y qué si Chile entero amaneciese” (115), “todo Chile podría ver” (116), “Chile entero se ha levantado” (118), “Chile entero se despierta” (122), “desde todo Chile salían”, “por Chile/ entero” (126), “Chile entero te querrá” (127), “todo Chile floreció”, “por todo/ Chile cielito todo Chile” (128), “es Chile entero” (129), “Chile entero se abrazaba”, “por todo Chile vieron alzarse” (130).

¹¹⁴ La incorporación forzada del gaucho a la nación y el estado se ve claramente en *Martín Fierro* (1872) de José Hernández. Igualmente, la actitud despótica y brutal hacia el gaucho, es expresada claramente por Domingo Fausto Sarmiento en *Facundo: civilización y barbarie* (1845).

en gran medida una exploración de lo que implica la comunicación, del cómo se realiza esa relación semántica-hermenéutica y de las estrategias afines, también lo es de lo que fundamenta una sociedad.

Cuando la voz poética dice “los pobres están poblando el paraíso”, algunos los juzgarían como una denuncia, una situación que debe ser rectificada, como una mancha que debe ser expulsada de igual manera en que los indígenas tuvieron que ser erradicados o como los gauchos tuvieron que ser sometidos. Pero la voz poética sigue que la inclusión de los pobres en el paraíso es obra de Cristo, “SI TU MISMO ME LA ANUNCIASTE” (150), por lo que su exclusión contradeciría a la doctrina cristiana. La presencia de los pobres contradice la utopía pero no la elimina; la voz poética la reclama para ellos también. La doctrina cristiana, reelaborada como un discurso contra la desigualdad, sería la base para una sociedad más justa. Hablando del primer poemario de Zurita, el poeta y crítico mexicano Alejandro Tarrab apunta a una situación paradójica que semeja el uso del discurso cristiano en *Anteparaíso*:

Purgatorio es una crítica al empleo de la ciencia y de la fuerza (Estado, Iglesia) como instrumentos de control y “normalización”. Un embate contra las instituciones y las sociedades que apuestan por sujetos regulares, planos. Aunado a esto y provocando un contraste casi paradójico, los discursos de la ciencia y la religión—en particular del cristianismo—son la materia nutricia de estas imágenes. (24)

El cristianismo es una de las fuentes importantes para el imaginario zuritiano, pero a la vez es socavado; se plantea la ética cristiana como base para una nueva sociedad—o por lo menos para una sociabilidad alterna a la hegemónica. Pero ese cristianismo es ya una interpretación, una versión específicamente orientada hacia la justicia social y el trabajo pastoral entre la comunidad de los más necesitados.

La palabra pastoral es clave, en este sentido, ya que en la doctrina católica aparece ligada al trabajo realizado entre los feligreses, en la comunidad, a favor de la salvación de sus almas—y

por supuesto, da título al apartado. La teología pastoral, en particular, representa una actualización de la doctrina católica y una apertura al mundo contemporáneo ligado al Segundo Concilio Vaticano¹¹⁵. Este llamado a encarar de frente la pobreza cuaja con la apertura de la Iglesia católica hacia el mundo contemporáneo y los preceptos adoptados por las Comunidades Eclesiales de Base, el Concilio Vaticano II y la Conferencia de Medellín (1968), y muy particularmente, de la Teología de la liberación. Este contexto, histórica y cronológicamente aledaño a la escritura de *Anteparáiso*, la da una dimensión de compromiso social al discurso cristiano que emplea Zurita. También representa la latinoamericanización del cristianismo y profundiza el sentido de los versos que inician el poemario: “Mi Dios es hambre”, “Mi Dios es pampa”, “Mi Dios es ghetto”, etc. De esto es lo que está hecha la vida nueva, título que encabeza estos versos; no se podrá tener esa vida nueva sin la presencia de los pobres, sin enfrentar su hambre, su dolor.

En síntesis, ‘Pastoral’ cumpliría la función ideológica de una Carta Pastoral, de un mensaje a la comunidad cristiana. Esta carta sería tanto (1) un testimonio de denuncia política, ya que pone de manifiesto lo que la censura oficial oculta (se nos habla de torturas, de asesinos, de tiranos), como (2) un documento que propone un consenso nacional desde postulados éticos, religiosos, humanistas (derecho a la vida, al amor, solidaridad con los que sufren). (Cánovas 76)

Los Andes como paisaje y como geografía

El influyente crítico Ignacio Valente¹¹⁶ resumió la presencia del paisaje chileno en la poesía de Zurita de la siguiente manera:

La naturaleza, en el interior de su poesía, cobra una vida mental propia, como punto de partida de una inteligencia desbocada, y ciertamente como correlato de su experiencia amorosa e histórica. Su interés por las playas, montañas y praderas nada tiene de pintoresquista: es casi hegeliano, pues todo lo transforma en objeto puro de conciencia y lo reconstruye según las vicisitudes de su propia afectividad. Estamos

¹¹⁵ Ver “Evolución del concepto ‘Teología pastoral’: itinerario y estatuto de una Teología de la acción eclesial” de Ramiro Pellitero. <http://www.clerus.org/clerus/dati/2005-03/22-13/Tpasto.htm>

¹¹⁶ Ignacio Valente es seudónimo del prominente crítico literario y especialista en poesía chilena que también es sacerdote católico, José Miguel Ibáñez Langlois (1936).

en plena *Einführung*, proyección afectiva del hombre sobre el paisaje (“Zurita en la poesía chilena”).

En una entrevista, citada anteriormente, el propio autor de *Purgatorio* habla de la proyección del sujeto hacia el paisaje¹¹⁷. Sin embargo, es necesario matizar esta caracterización proponiendo, y siguiendo la lectura que he planteado, que las emociones que “el sujeto proyecta” son colectivas—históricas y sociales¹¹⁸—y no personales y líricas. Si vamos directamente a la poesía de Zurita podemos ver que las emociones no parten del sujeto poético; se anclan en una geografía que necesariamente es compartida y que rebasa la individualidad del hablante. La visión de los Andes no necesariamente es la de un paisaje que evoca en el que contempla un sentimiento Romántico, un ensimismamiento o una reflexión introspectiva.

Podemos ir específicamente a la sección “Cumbres de los Andes” de *Anteparaíso* para ver cómo el paisaje no solamente es una pantalla que recibe las proyecciones del sujeto sino una especie de cronotopo que contribuye a la composición de esas emociones¹¹⁹. La cordillera es presentada con cualidades antropomórficas, principalmente la capacidad de desplegar una agencia. El primer verso del primer poema de la serie lee “Y allí comenzaron a moverse las montañas” (63). En el mismo poema son descritas como “estremecidas” mientras que en “Cordilleras III” son seres sensibles que logran expresar su estado anímico: “tenemos miedo” (65). Es decir, el paisaje no es mero objeto a disposición del ser humano, se nos pide contemplar un elemento activo que no solo recibe pasivamente la mirada que el sujeto poético proyecta. A

¹¹⁷ La cita es “El paisaje físico... es dejado de ser visto como una realidad externa, plena, a la cual se dirige para ensalzarlo o re-crearlo (Neruda, Mistral, de Rokha) para pasar a constituir escenarios puramente mentales o pantallas donde el sujeto proyecta sus emociones (Zurita, Cociña, Gil)” (*Literatura, lenguaje y sociedad* 41).

¹¹⁸ Cánovas lo explica así: “Las cordilleras reflejan el paisaje mental de una comunidad. A nivel psíquico, es lo reprimido, la subjetividad coartada por una sociedad autoritaria. El movimiento de las cordilleras significará el regreso de lo reprimido, la abolición de las prohibiciones impuestas por la Autoridad” (67).

¹¹⁹ “El espacio geográfico chileno expresa, como lo dijimos, los tormentos y sentimientos de los chilenos... El poeta abarca el conjunto de la geografía chilena, y hace del paisaje un espacio doble: se trata de un espacio psicológico, pero también de una alegoría política, lo cual le permite, como lo hace muy a menudo, denunciar mediante la sugestión y lo implícito. Así, el espacio natural en los diferentes poemarios de Raúl Zurita posee un ‘hondo sentido ético’” (Santini).

partir de esta independización, las cordilleras son presentadas como depositarios de hechos históricos y aún de los mismos cuerpos de los desaparecidos que, a su vez, proyectan hacia los que las observan. “Cordilleras V” comienza con una pequeña estrofa de lo que se indica es un texto quiché, “Blancas son también las voces de los / que se fueron / Sí blanco es el destino que se van / tragando estas montañas” (67). Los versos marcan paradójicamente, una presencia y una ausencia—ambas pasan a reposar sobre las cordilleras como lo hace la nieve. La blancura pertenece tanto a las voces, ya silentes, de los muertos como a la nieve de las montañas.

Lo que reflejan los Andes no es solo lo que es proyectado por el sujeto poético sino todo, literal y simbólicamente; son el testigo de lo ocurrido, son “un cordillerío blanco frente a Santiago” (67). Aún más, el accionar de las cordilleras, su aparente sensibilidad o conciencia, está ligada directamente con lo humano; “Cuando alguien muere / entonces se despiertan las cordilleras” (68). El despertar de las cordilleras, digamos su vida como ser sensible, se deriva de la máxima pérdida humana; quedan asociada a los muertos, a los desaparecidos: “Como los muertos esos nevados se van perdiendo en la lejanía” (68). Tal identificación se patentiza explícitamente con la declaración de las cordilleras que dicen “Somos los muertos que caminan”. Y esa afirmación no es un mero monólogo ensimismado, hecho por y para ejercer la capacidad de expresión sino una interpelación a todo el país: “Somos los muertos que caminan / les aullaban a Chile los nevados” (68). Los nevados son el recuerdo de los muertos, su presencia, la demarcación de su ausencia, un lamento constante que renueva la historia de Chile para los chilenos y no deja que sea olvidada.

La historia se vuelve tan real como la presencia de los Andes y la materialidad de los mismos—“helados y blancos”—viene a describir, igualmente, a los muertos. Los Andes ceden su sitio a los muertos, para ser los muertos,

iii. Porque la muerte era la nieve que encrespaba los horizontes del oeste

iv. Por eso los muertos subían el nivel de las aguas amontonados como si se esponjaran sobre ellos.

.....

....montañas de lágrimas que encrespaban las mejillas de los muertos.....

vi. Por eso sus mejillas son la nieve para las cordilleras del Duce. (72)

El poema reitera la imagen de cuerpos o cadáveres en un espacio cerrado, en contacto el uno con el otro, lo que sugiere el cautiverio que el propio Zurita, y muchos otros, sufrieron durante el primer momento de la dictadura.

Las imágenes de la cordillera sirven para describir tanto las montañas como los cuerpos de los muertos. La cordillera no solo funciona como una pantalla que recibe las proyecciones del sujeto y de la historia, también se vuelve un segundo cementerio¹²⁰. Al igual que el Cementerio General de Santiago, sirve como un memorial a la memoria de los desaparecidos. Es significativo, que el Memorial del Detenido, Desaparecido y del Ejecutado Político en el mismo Cementerio General, lleve un verso de Zurita: “Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas...” (12). El verso es del poemario *Canto a su amor desaparecido* en el que figura la imagen de un cementerio con nichos—como los hay en el Cementerio General. Esta misma imagen está sugerida en el poema “Los hoyos del cielo”: “Es la cordillera de los Andes que se / chupa apuntaban los nichos abriéndose desde el horizonte” (73). El apartado “Las cordilleras”, que he estado citando, incluye una serie de seis poemas titulados “Los hoyos del cielo”, que reitera la imagen de espacio vacío, de ausencia, de nichos de cementerio. Por otro lado, es paradójica la noción de un espacio vacío—hoyo—dentro de otro

¹²⁰ Segundo porque el primero es el lugar donde yacen los restos de los desaparecidos.

espacio vacío—cielo—, pero tiene sentido si consideramos el juego que se hace entre presencia y ausencia, y el significado de los desaparecidos cuya ausencia solo puede marcarse como una presencia ausente—o una ausencia presente. El hecho de que el memorial esté hecho de mármol también termina por reiterar la idea de las cumbres andinas como una especie de mausoleo¹²¹, siendo el color blanco el nexo entre ambos.

Un punto que pudiera darnos una buena perspectiva sobre el papel que desempeñan los Andes—y el paisaje, en general—en la poesía de Zurita, es, precisamente, el preguntarnos por la diferencia entre lo que es un paisaje y lo que es la geografía. Anteriormente, había aludido al paisaje como una pantalla, un espacio bidimensional al que se le proyectan imágenes surgidas del sujeto y de la historia. La noción de geografía implica un espacio más robusto a partir de su topografía—implica una tridimensionalidad. Una comparación, quizás simplona, es entre una fotografía de una persona versus la persona misma. El grupo de poemas acerca de las cumbres de los Andes termina con un brevísimo texto con el título de “Epílogo” y que, como tal, sirve para resumir los poemas de la serie. “Entonces yo solamente escondí la / cara me cubrí entero: nieve fui” (83). El poema termina con la conjugación de la materialidad del sujeto poético con la de la nieve y, por sinécdoque, de la montaña entera. Esa identidad compartida no es presentada como inherente y ontológica—como un derrumbamiento *a priori* de la división entre lo humano y la tierra—sino como el resultado de un proceso en que lo individual, lo humano queda subsumido a la geografía. Primero, la identidad se esconde, lo individual se repliega: “escondí la cara”. El decir “me cubrí entero” puede parecer un tanto redundante si se toma como mera reiteración del ocultamiento de lo individual, pero considerando la conclusión del poema, “nieve fui”, debemos

¹²¹ La construcción del memorial se hizo mucho después de la publicación de los poemarios de Zurita—fue inaugurado el 26 de febrero de 1994 y *Anteparaíso* fue publicado en 1982—por lo que no se puede decir que el poeta haya tenido en mente esta asociación específica al momento de escribir el poemario. Pero no hay duda de que los Andes en el poemario son un espacio común a los desaparecidos y los muertos—y que esa asociación es la razón que se haya decidido colocar el verso de Zurita en el monumento.

hace una lectura más pausada. Propondría que el verso “me cubrí entero” representa un paso intermedio entre el ocultamiento del individuo y su obliteración. Del plano de lo simbólico—el rostro como representación de lo identitario—pasamos al plano de lo literal—la cara como componente del cuerpo. Así, el yo, como subjetividad y cuerpo, queda subsumido a lo otro—en este caso la realidad material de Chile. Es esta misma realidad la que posibilita distinguir entre el paisaje y la geografía como categorías conceptuales. Si el paisaje lo asociamos con imágenes a distancia—proyecciones del sujeto y vistas panorámicas, y la observación de las mismas, incluso, cierta pasividad del individuo—la geografía la asociaría con una experiencia más plena dentro de un espacio multidimensional. La geografía sería un espacio físico, habitable, que se puede recorrer y experimentar; sería una presencia del presente y en el presente que posibilitaría la presencia física inmediata. Estaríamos hablando de una *planitud*—el paisaje como espacio bidimensional—versus una *plenitud*—la geografía como espacio multidimensional; lo contemplado y lo visto versus lo andado y lo sentido.

El paisaje constituiría, entonces, la representación mientras que la geografía sería la presentación. Esta experiencia como representación no sería un remontarse a los hechos del pasado—traerlos al presente como una memoria—sino una restauración, aunque parcial—de los mismos. Parcial porque, como se marca en los poemas a través de tropos relacionados a la ausencia, los hechos históricos implican una doble pérdida: la imposibilidad de representar cualquier pasado en su totalidad y la pérdida específica causada por la violencia estatal—la ausencia de los desaparecidos y los asesinados por el régimen pinochetista. Es por la ineludible presencia física de los Andes que se da la de los muertos; en los poemas predomina el sentido del tacto, lo cual implica una cercanía con los objetos que para el sentido de la vista no es requisito. El tocar implica una experiencia en el presente y del presente; solo se puede tocar lo que es

coetáneo a uno, lo que comparte el mismo tiempo-espacio que el ser que toca. De allí la importancia que tienen las reiteradas menciones al “frío”, lo “helado” y la “nieve”. La estrategia que Zurita emplea contra el olvido no se limita al uso de la memoria, invoca la materialidad del presente—el cuerpo y la tierra—para convocar el pasado al presente, para convocar la presencia de lo ausente. *Anteparaíso* tiende un puente poético entre las víctimas del régimen de Pinochet y los Andes; construye una relación metonímica entre ambos. Su táctica consiste en entretrejer lo histórico y lo ahistórico—lo *natural*. De tal manera, la visión de los Andes, la percatación de su presencia daría paso al reconocimiento y la compartición de lo acontecido durante la dictadura de Pinochet. “Zurita genera un lenguaje (emocional, ideológico) capaz de devolver la identidad a un cuerpo social reprimido: es un discurso nacional pero no nacionalista; un discurso religioso al servicio de los desposeídos; es una poesía que delira por nosotros, que nos comunica con nuestra mente y nuestras emociones”, dice Rodrigo Cánovas¹²² (60). El espacio en que se genera ese lenguaje y que posibilita la comunicación, unidad y compartición implícita en “nuestra mente” y “nuestras emociones” es el de la geografía-paisaje. De nuevo Cánovas: “...en la convergencia y divergencia de ese paisaje: los Andes, el Duce—se representa el drama de una comunidad” (67). Lo que los Andes comunican no es el eco del sujeto poético ni su viva expresión sino el silencio del cadáver presente ante ojos atónitos; los Andes no son voz sino cuerpo.

La poesía de Zurita parte de la experiencia común y va hacia la experiencia común. Busca que cuando los chilenos, o cualquiera, vean, veamos, la milenaria majestuosidad de la cordillera de los Andes no olvidemos lo que han presenciado. El verso que actúa casi como epígrafe del poemario, “HERMOSO ES ESTE SUELO ME DIJO ELLA DE AMARGURA ES LA

¹²² Sustituiría “identidad” por identificación. Un punto aparte, es que precisaría que lo nacional en *Anteparaíso* se ve complicado por la presencia del *ghetto* y sus habitantes, pero que *Canto de los ríos que se aman* esa dinámica se difumina hasta desaparecer y lo nacional aparece como una añoranza de una unidad nacional, un tanto simple por ideal.

NOVELA” (11), puede entenderse como la conjunción de estos dos elementos: la tierra—hermosa—y la historia de sus habitantes, la “novela”—amarga. La hermosura del suelo no podría apreciarse sin percibir la amargura de su historia. En inglés la traducción de Jack Schmitt es “THIS LAND IS BEAUTIFUL SHE TOLD ME THE STORY IS BITTER”¹²³. La traducción al inglés hace más explícita esta relación, y contradicción, entre *suelo* y *novela*, ya que en español la contraposición entre *suelo* y *novela* puede parecer más azarosa mientras que en inglés es más fácil relacionar *story* con la trama, los hechos que han ocurrido en la misma. En español el uso de *historia* por *novela* habría hecho esta relación más transparente, mientras que el uso de *novela* nos podría encaminar fácilmente a una noción contraria a la de la Historia, como lo es la ficción.

Debemos detenernos en la cuestión de los topónimos. El topónimo releva cómo un grupo de personas imagina o conceptualiza su relación con un punto geográfico específico. Los nombres son importantes porque revelan la actitud que los habitantes de ese espacio mantienen con el mismo. No son solamente los Andes los que figuran en *Anteparaíso*; se incluyen otras montañas como Aconcagua y Ojos del Salado. En el caso de Aconcagua hay diferentes orígenes que se han propuesto en cuento al nombre. Una propuesta es que deriva del quechua *akun* “cima”, *ka* “otro” y *agua* “temido” o “admirado”, es decir “la otra cima que es temida o admirada”. Otra posibilidad, también derivada del quechua, es que se origina de *Wakon-qhawaq*, que significa algo así como “centinela divino”—compuesto de *wakon* “divinidad” y *qhawaq* “mirador, centinela”¹²⁴. También se ha dicho que está ligado al nombre mapuche para el río que corresponde a la montaña y que significa “viene del otro lado” (Forbes 3). Los nombres

¹²³ Es un poco extraño que el verso solo aparezca en inglés en la edición bilingüe de 1986 publicada por la University of California Press. Como es esperarse, sí aparece en las ediciones en español.

¹²⁴ De *Etimologías de Chile* (<http://etimologias.dechile.net/?Aconcagua>).

relacionados a ese *venir del otro lado* y al centinela están sugeridos en los poemas de Zurita¹²⁵. Pero quizás el topónimo más interesante sea el que deriva del idioma aymara y que significaría “esto es voz”¹²⁶. Ante la incapacidad o la limitada capacidad del sujeto poético de testimoniar, es la geografía la que actúa como custodio de los acontecimientos históricos: “frente a lo no dicho de los desaparecidos de Chile, el paisaje mismo se convierte en voz y testigo”¹²⁷.

Aguas celestiales y aguas terrestres en un mismo río

En *Canto de los ríos que se aman* (1993), la geografía y el paisaje continúan siendo tropos importantes pero, como se podría anticipar por el título, el río viene a suplantar las cordilleras como elemento primordial. A lo largo de todo el poemario, se menciona una gran cantidad de ríos—todos ellos de Chile. Sin embargo, el poemario comienza con una serie de epígrafes de textos antiguos que se toman de lo que podríamos llamar el canon de la cuna de la civilización¹²⁸ y que presentan otra imagen del río: universal, cosmogónico y épico. Aunque no todos los epígrafes son de textos religiosos, hay uno de la Odisea y otro de la Ilíada, por ejemplo, no se puede negar que en su conjunto establecen un espacio-tiempo pre-histórico que pretende dar cuenta de los orígenes del mundo. La variada procedencia de los textos reafirma el perfil universalista y trascendente de la visión que se presenta. Es significativo que el epígrafe que inaugura el poemario venga del Génesis bíblico: “Y del Paraíso bajaba regándolo un río que se / dividía en cuatro brazos...” (15). La cita tomada del *Popol Vuh* también apunta a ese tiempo mitológico anterior a la formación del mundo: “Primero se formaron así las montañas y los / valles, se dividieron entonces las aguas de / arriba de las de abajo...Así fue la creación del

¹²⁵ “Sólo por eso se levantan desde el otro lado frente a los Andes subidas empalando el horizonte” (72), “...al otro lado de las nieves en que se bañan los muertos” (82).

¹²⁶ “*Akakunkawa*, formado con *aka* (esto), *kunka* (garganta, voz) y *wa* (un sufijo afirmativo)” tomado del sitio *Etimologías de Chile*.

¹²⁷ Rowe escribe esto a propósito del poemario *INRI* de Zurita pero igualmente podría decirse acerca de *Purgatorio* y *Anteparaíso* (*Resistance and Emancipation* 22).

¹²⁸ Hay textos del *Valmiki Ramayana*, de Píndaro, un relato mapuche, etc.

mundo...” (16). De igual manera, “Del Paraíso”, título que encabeza la sección de epígrafes, así como del primer apartado del poemario, “Los ríos se arrojan desde el cielo”, hacen hincapié en la sacralidad de los ríos. El río comparte los orígenes divinos del universo y el fluir de sus aguas es el mismo discurrir del tiempo. Todos los ríos descienden literal y metafóricamente de un espacio elevado, sus aguas son las aguas celestes del reino de lo metafísico.

El primer poema del poemario, “La sinfónica de las aguas”, apunta claramente hacia una comunidad en armonía fundamentada en los orígenes divinos.

Llegaron entonces los ríos: los ríos del
sueño, cielo y vientos primero, los de la
vida después. En notas empezaron a hablar
entre ellos, en silencios las cosas de la
intimidad, en pausas las del entendimiento
y en acordes todo. Así fue el encuentro,
la comprensión, el sonido. Fue mente, opus
y música su llegada, y cuando rompieron
planeando sobre las cordilleras, se vio
el comienzo y el acabo al mismo tiempo.
Así es y se lee: notas de los primeros
torrentes tendieron el pasto coloreándose;
miles, millones de pastos poblando las
praderas en comunidad total de partición,
ecología, luz y vastas planicies. Ese fue
el canto, el torrente, el vuelo,
la sinfónica de las aguas. (23)

En los epígrafes y los primeros poemas del primer capítulo el entorno natural se presenta como la contraparte de ese tiempo mítico, pre-histórico propio de los orígenes universales y divinos; ya no es la geografía de Chile sino un espacio descontextualizado, prelapsariano e idealizado. Podríamos pensar que estamos ante el cumplimiento del paraíso en la tierra ya prefigurado en ciertas secciones de *Anteparaíso*. Sin embargo, pronto en el segundo capítulo aparecen indicios de un mundo reconocible—el océano Pacífico, el río Biobío y los mismos Andes—que rompen con la ahistoricidad del paisaje. Aunque el uso de nombres que denotan la especificidad de la

geografía chilena es consistente con los dos primeros poemarios, aquí choca con las fuertes expectativas creadas por los epígrafes. Aún más insólito—por el ambiente y tono establecidos a través de los epígrafes—es que esta contextualización viene acompañada por la aparición del ser humano y del conflicto—lo que podemos leer como el comienzo de la Historia.

Así se asentaron las primeras familias. En un comienzo sólo cinco... Luego, cuando nos desplazamos al oeste, fundaron lo que ahora se llama ciudad nueva de Chaitén... Había empezado nuevamente la vida; los Díaz se hicieron pescadores y fleteros del mar, nosotros de los ríos, los Cabero y los Chocano subieron al caserío llamado Puerto Ramírez para después cruzar las grandes aguas del Yelcho hasta establecerse en Puerto Cárdenas. (38)

La trama de ese relato es nebulosa con pocos detalles a pesar de la recurrencia de ciertos nombres o personajes presuntamente de la historia de Chile—concretamente con el poblamiento europeo o criollo de ese territorio¹²⁹. Aunque se describe muy poco de esa historia, se puede entrever un trama impelido por la ambición, la avaricia y la necesidad de lucrar con el prójimo.

Es la historia de la codicia amigo, pero como está dicho, lo que por mala ley se tiene por mala ley se cobra, y Amén. Manuel Llanos vio en sueños un mandato para él y puso la primera tienda, y su hermano Eduardo y el primer taller. Más tarde llegaron los Gessel, los Heldric y los Monsalve, pero a estos dos últimos los perdió la ambición y ahora son nada. (38-39)

Igualmente, en el tercer capítulo aparece, breve y discretamente, la noción de un amor erótico, de pareja con la mención del “amor mío” arrastrado por las aguas del río. Efectivamente, el río deja de ser un símbolo de amor, comunidad y trascendencia para ser un hecho material; igual que el resto del entorno el río se contrapone al ser humano y se establece claramente una dicotomía entre historia—presencia humana—y naturaleza¹³⁰. El medio ambiente se presenta como un obstáculo, como algo hostil y hasta peligroso. “Mucho fue el sufrimiento que trajo la

¹²⁹ Aunque no pude confirmar que los nombres que aparecen en el poemario hayan sido personajes históricos, la mención de ciertos rasgos topográficos, como el Baker o el Simpson, o poblados como Puerto Cárdenas o Puerto Ibáñez, confirman la presencia de gentes no-indígenas. Igualmente, se habla de la “estirpe que fundó la tierra aquí” (37).

¹³⁰ “Así son los ríos. Si uno llega a amistarlos son como un camino... y los que no conocen las corrientes pueden terminar en soltería, codicia o maldad” (39).

llegada. Mucho también el caudal que en almas se llevó la corriente y entre ellas la del cuerpo del amor mío pero así fueron los primeros tiempos y poco a poco nos fuimos ubicando” (40). Esos primeros tiempos inician con un desacomodo y una disyunción entre los pobladores y su entorno. La comunión entre humanos, el entorno y lo divino que se daba en la primera parte del poemario—y que subyacía en *Anteparaíso*—queda quebrantada. El espacio que ocupan deja de ser una utopía y “[m]uy pronto los ríos acarrearón con ellos las desgracias y si éstas, igual que las aguas, parecen de pronto calmarse es apenas por un segundo” (41). La figura divina aparece en forma tradicional como Dios pero no exclusivamente como el bien: “Los años pasan amigo y Dios, que a veces es también el Demonio o Luzbel o Satanás, quiso que así ocurrieran las cosas” (41). El uso del vocativo “amigo” y la narración en primera persona crean un tono informal que contrasta con tono épico del comienzo del poemario. Igualmente, es notable que el relato histórico o semi-histórico relacionado al poblamiento de ciertas regiones chilenas esté escrito en prosa—un prosaísmo formal que refuerza el temático y que se contrapone al lirismo de las aguas divinas. En un principio es difícil reconciliar estos dos espacios encontrados, pero podemos entenderlo, por un lado, como partes consecutivas de un devenir cronológico que progresa de lo cosmogónico-divino-trascendente hasta lo histórico-humano-contingente. Sin embargo, aunque esta perspectiva tiene su lógica y apoyo textual, tampoco creo que podamos descartar esos orígenes metafísicos entendiéndolos como un pasado clausurado, principalmente porque no se instala un desasosiego totalizador. El final del poemario termina con una imagen en que de nuevo sobresale el amor y con la armonía de lo celestial con lo terrestre: “El Pacífico es el cielo”. Así mismo reviven los muertos, los torturados, los “desollados de Chile revividos entre las aguas Es el cielo vuelve a repetir el Pacífico vivo azul espumeando de amor sobre las montañas espumeando de amor sobre las montañas...” (168-169).

El final de esta sección puede tomarse como una clave para conciliar las dos perspectivas divergentes.

Todas las cosas dibujan los retratos de los que se fueron, y están allí clavadas en las márgenes del agua...Yo veré allí a mi amor que ahora las espumas del río se han llevado. Porque vinieron a ser solamente retratos de espumas nuestras vidas, pero de piedra fueron las desgracias. En un día firman este libro todas las penas del alma mía perdiéndose entre los peñascos. Recuerda el amor amigo. Cuando se entone el canto de los ríos recuerda el amor. (47)

La historia personal, cuyos detalles están vetados en gran medida al lector, es una de desgracia— el ahogamiento de la esposa—sufrimiento y dolor. Pero esta realidad, tan aparte de la utopía del Paraíso, corre en las mismas aguas de ese origen divino que para el narrador se manifiesta como amor. Las aguas, en un principio divinas, apartadas del trajín socio-histórico, son enturbiadas por el mismo, y es el trabajo del lector—impelido por el narrador—de no olvidar a los muertos, los ausentes. El amor, el origen divino de los ríos es lo que permite el recuerdo. El agua metafísica, “los desmoronados cielos bajando por las corrientes”, cargada de detritus humano¹³¹ viene a ser una especie de cronotopo contradictorio; manchado por la historia e inmaculado en su divinidad, un espacio atemporal e histórico a la vez¹³². La fluidez del río, de las aguas se presta mejor a esta noción de un cronotopo aporético que la imagen de un paisaje puramente terrestre, estático e inamovible. A pesar de su origen divino, de su cosmogonía universal, el agua de los ríos arrastra los restos de la historia¹³³—los cuerpos de los muertos. El fluir de lo contingente se da en las aguas de lo trascendente: la geografía se vuelve un palimpsesto líquido. De tal forma, se

¹³¹ El propio Zurita habla de este arrastre vivencial: “En mi poesía se describen estos ríos que parten desde el cielo y llegan al mar. En su trayecto se han ido mezclando con las vidas humanas de los lugares que han recorrido” (Citado en Santini, Loc. 1195).

¹³² “...los desmoronados cielos bajando/ por las corrientes erizados de frío arrasándonos/ Arrastraron tantos cuerpos esos ríos: nos repiten/ los desmembrados pedazos mirándose flotar entre las/ olas aún prendidos hinchando de pasto las aguas” (55).

¹³³ “Fueron las aguas que lo arrasaron todo en este mundo/ nos contestan los ríos despeñados derrumbándose/ frente a nosotros// De pasto y de nubes arrastrando el universo que se/ vino bramando entre sus cauces Son las estacas/ las aguas que suben mordiéndonos dicen los paisajes/ humanos”. “Es la pasión humana que lo/ arrasó todo en este mundo” (60).

construye un imbricado contradictorio: un cronotopo y anti-cronotopo. Chile como un espacio concreto, ligado a una historia—personajes y acontecimientos específicos—y lo opuesto que sería un espacio atemporal, sin rastros de la Historia ni cronologías.

En el imaginario occidental el río ocupa un lugar privilegiado, pero también concretamente en la historia de la humanidad ya que gran parte de las ciudades fueron asentadas cerca de ríos. El río, entonces, es un catalizador de lo comunal; un instrumento que posibilita lazos y relaciones. Como hecho material, es lo que conecta y comunica espacios diferentes; es el gran intermediario. Los pormenores del relato del segundo apartado pueden parecer un tanto aleatorios, sin embargo, considerando los antecedentes del río como catalizador de la civilización—y el progreso—la historia que se describe cobra más significado. Es un llamado de alerta en contra de la avaricia y de la utilización del ser humano como mero instrumento para la plusvalía. Como tal pone en tela de juicio las relaciones humanas bajo el signo del colonialismo-capitalismo—particularmente, el poblamiento del espacio americano y la conquista sus habitantes, aunque pronto esta lectura se exhausta. De hecho, las poblaciones americanas son el gran ausente de este poemario—significativamente, el paisaje, la geografía, las cordilleras, los ríos americanos son los que cantan, mientras el indígena permanece en silencio. Algo parecido sucede con la pluralidad social de Chile—los pobres que en *Anteparaíso* reclaman su lugar en el Paraíso y que, incluso, eran equiparados con Dios, desaparecen en *Canto*. El precio por pagar por la unificación nacional que se añora—y se realiza a su manera—en la poesía zuritiana, es la invisibilización de los pobres y de los indígenas de Chile. Visto desde este punto de vista, la aseveración de Cánovas de que se maneja en *Anteparaíso* “un discurso nacional pero no nacionalista; un discurso religioso al servicio de los desposeídos”, debe ser matizada y limitada a ese poemario. La crítica social queda rezagada ante el impulso optimista de la unidad nacional

subvencionada por el amor cristiano—y esto es porque la esperanza que alimenta *Canto* es diferente a la de *Anteparaíso* e incluso *Purgatorio*, ya que no parte de la experiencia común, aunque callada, entre ciudadanos sino de una supuesta universalidad, de una utopía común a todos los seres humanos. El idealismo parte de lo trascendente, no de lo contingente; el amor hacia el otro está mediado por la plenitud utópica de un origen universal.

La culminación de este amor al prójimo nacional podría ser el poemario *El amor de Chile* (1987), en que es prácticamente una carta de amor al país sudamericano. La voz poética se deshace por expresar el amor que le tiene a su país y que, incluso, lo percibe manifiesto entre los elementos topográficos:

Los torrentes y los nevados que se tocan
y hablan amándose porque en este mundo
todas las cosas hablan de amor;
las piedras con las piedras y los pastos
con los pastos
Porque así se aman las cosas; las playas,
los desiertos, las cordilleras, los
bosques de más al Sur, los glaciares y
todas las aguas que se abren tocándose. (19)

Las fotografías que se incluyen en el libro también representan un cambio importante ya que transforman la geografía-paisaje de un elemento alegórico a uno literal, pasan del espacio simbólico al mimético. Quizás el contraste más aparente sea la primera fotografía del poemario, *Purgatorio*, que muestra al propio Zurita, sonriente, con una mujer prácticamente sentada en su regazo, también sonriente, y ambos rodeados de un grupo numeroso de niños que ríe o sonríen mostrando una gran energía y vitalidad, propia de la niñez despreocupada. Los niños rodean a los dos adultos; están prácticamente encima de ellos, arriba, abajo, a sus costados. Es la plenitud de la niñez; vestidos con lo que parecen ser uniformes escolares, proyectan un futuro prometedor y un presente de alegría. La escena es muy diferente a la foto de Zurita en *Purgatorio*; allí estaba

solo, demacrado, cicatrizado física y psicológicamente. Es prácticamente un giro de 180 grados—incluso, la presencia de la mujer con el poeta sugiere una pareja cumpliendo con los papeles heteronormativos propia a su género y la presencia de los niños sugiere un hogar expansivo, que incluye la comunidad entera. También contrasta con su antecedente más cercano, *Canto a su amor desaparecido* (1986), que más que canto es un lamento por los desaparecidos a manos del gobierno chileno, así como de las víctimas de diferentes gobiernos en todo el mundo y en diferentes momentos de la historia. Los países incluidos no son más que nichos en un cementerio, espacios que solo sirven para guardar la pena y el dolor, remarcando la ausencia de los queridos.

Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros
decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños,
están muertos. Todos yacen allí, países negros, África y Sudamérica. Yo les canté
así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el
campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor. (11)

Aquí todavía se presenta la representación como problema, ¿cómo representar la ausencia? ¿Cómo representar el gran dolor? ¿La inmensidad del sufrimiento por un hijo, por una hija perdida? La inclusión de estos dos poemarios no es para hacer un análisis profundo de cada uno o una comparación exhaustiva de ambos, sino para señalar la diferencia que existe en cuanto sus proyectos poéticos, y el cambio tan marcado en lo que significa cantar: en el primero, desconsuelo, en el segundo, júbilo puro.

Conclusión

Según Jill S. Kuhnheim

Zurita also reworks the past and, in some ways, confronts his own textual authority through extensive quotations, explicit as well as indirect, which both extend and circumscribe his utterance. This citation is mixed with a high proportion of autoreferentiality realized through the repetition and accumulation of images, words, and phrases within the book and by references to previously published works. In this way, *La vida nueva* is 'overwritten', or, in Michael Davidson's terms, it is 'palimtextual'...Rather

than being classically allegorical, Zurita's technique calls attention to the creation of sedimentary strata of meaning. (75)

La cita sirve para pensar un poco más la poética de Zurita vis-a-vis los tres poemarios que hemos analizado y para finalmente tratar de alcanzar alguna perspectiva general sobre la misma. En primer lugar, marca un cambio en lo que usualmente llamaría poética pero que, con la pretensión de ser más preciso y descriptivo, ahora llamaría elaboración textual, estrategia y tácticas poéticas o teoría y praxis de la poesía. Esa transición queda resumida en el contraste de los dos términos que la misma Kuhnheim emplea: “classically allegorical” y “sedimentary strata of meaning”. El primero describe una manera de crear sentidos o significados que ya había sido señalado por otros críticos en cuanto a la poesía de Zurita. El segundo es otra forma de creación semántica que viene a predominar en la poesía del chileno; su poesía se vuelve altamente auto-referencial, un *palimtexto* de sí. Kuhnheim atribuye esto a una necesidad de contrarrestar la voz autorial con la inclusión de otras¹³⁴. Sin necesidad de contradecirla, diría que se crea una dinámica en que la continua reiteración de imágenes y vocablos, viene a opacar el referente original de la poesía de Zurita que es el sufrimiento del pueblo chileno bajo la dictadura de Pinochet. El Duce, los Andes, la geografía-paisaje de Chile dejan de representar “el drama de una comunidad”, como lo había descrito Cánovas, para volverse una marca estilística-temática de la poesía zuritiana—se vuelve aquello que nos permite reconocer una poesía como zuritiana. Podemos entenderlo como una especie de suplemento derridiano. El uso de la noción del suplemento me parece particularmente apropiado considerando el juego de ausencia y presencia que se establece en *Purgatorio* y *Anteparaíso*, y también porque ayuda a marcar el cambio que se da en *Canto*, y que consiste en el predominio del suplemento por sobre el *original*. La poesía había sido el suplemento de la expresión de dolor e indignación del pueblo chileno y de su supuesta unidad

¹³⁴ Da el ejemplo de que el sujeto poético toma una voz femenina para dialogar con otras voces.

nacional, pero se convierte en el suplemento de sí mismo. Quizás una de las limitaciones de la poesía de Zurita—después de sus dos primeros poemarios—es que el suplemento, su estilística es totalizante y el original queda sepultado o devorado por una grafomanía voraz¹³⁵; el suplemento se vuelve el original. La poesía se vuelve el propósito de la poesía.

¹³⁵ Tomo esta descripción del título libro de Jacobo Sefamí, *La voracidad grafómana: José Kózer*, precisamente sobre otro poeta cuya obra es desbordante.

Capítulo 4

Zombis, Antígonas y barbarie: la poesía mexicana ante la narcoviencia

Introducción

Generalmente en México la poesía ha sido mantenida a distancia de su entorno histórico-social casi como especie de control preventivo contra lo panfletario. En términos más tradicionales, la poesía mexicana se ha decantado por la autonomía por encima del compromiso. Luis Felipe Fabre resume esta actitud estética que predominó la mayor parte del siglo XX y el de éste ...

durante la mayor parte del siglo XX hubo un modelo poético imperante en México que se identificaba a sí mismo con las dimensiones ‘más sublimes’ de la lengua: un lenguaje de ‘altos vuelos’ sustentado en una confianza desmedida (y un tanto anacrónica) en los poderes de la lírica. Podría leerse incluso un cierto ‘clasismo’ más que un ‘clasicismo’ (en un país tan clasista como éste) en las exquisitas maneras de aquel modelo poético ... ¿A la poesía mexicana le faltaba / falta calle? Sorprende que siendo el lenguaje coloquial tan lúdico en México, la poesía fuera tan tiesa, tan acartonada, tan formalita. Un asunto de buenos modales. De gente bien educada. Culta. (*La Edad de oro* 8)

Sin embargo, en los años recientes, quizá la última década, y con el apremio de una violencia ubicua y horrificadora, esta postura ha sido cuestionada con mayor vigor. Según la conocida declaración de Theodor Adorno, “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. La ironía de designar la actividad poética como “barbarie” después de haber ocurrido la verdadera barbarie de la “solución final” no debe colársenos inadvertida. Más que una negación tajante de la poesía, lo dicho por Adorno debe ser visto como un reto a los poetas que deberán dar cuenta de la barbarie y no ser la mera inercia de la misma. Este reto ha sido tomado por los poetas mexicanos que han visto la necesidad de enfrentar el entorno violento que conforma la actualidad mexicana. Por tomar un caso específico, en su ensayo “Narcoviencia y poesía: la polca del silencio”, el poeta mexicano Juan Carlos Bautista hace eco a la afirmación de Julio Ortega de que “a la poesía mexicana le hace falta calle” notando que “al parecer los poetas

mexicanos no quieren abundar en el tema” del narcotráfico y narcocultura¹³⁶. Su perspectiva no es singular sino más bien ubicua; en el mismo volumen, por ejemplo, pueden leerse críticas parecidas en los textos de Luis Alberto Arellano y Hernán Bravo Varela. Cristina Rivera-Garza, asimismo, recuerda al mismo Adorno para animar un cambio en la poética mexicana: “mientras somos testigos integrales del horror, hagamos poesía de otra manera”¹³⁷ (14). Sin embargo, el mismo Bautista señala que “recientemente las cosas han empezado a cambiar”. Un buen resumen de la actualidad de la poesía mexicana lo da Roberto Cruz Arzábal:

En la poesía mexicana de los últimos años, la violencia, como una articulación de las desigualdades políticas (de acción) y económicas (de posesión), ha sido tema y motivo recurrente, está presente como un fragmento de lo exterior al poema que lo concentra. La violencia está en el corazón de un retorno de lo político y lo social como adjetivo de la poesía, no porque sea el único tema, sino porque fue el factor externo que agitó las tensiones entre estética y política; esto no significa que la poesía política hubiera sido desterrada de la práctica poética, sino que se encontraba al margen de las valoraciones generales. (“Dos formas de lo político”)

De igual forma, Luis Felipe Fabre dice, “[p]ero también me gusta pensar que este cambio de tono es signo de un rejuvenecimiento, en verdad, un renacimiento, de la poesía mexicana” (*La Edad de oro* 8). Y coincide con los prologuistas de *Escribir poesía en México* que hablan de un “cambio de paradigma estético experimentado durante el último tránsito de siglos” (8), al indicar que se está viviendo un “cambio en el modelo estético” (11) dentro de la poesía mexicana.

En esta encrucijada de la poesía mexicana reciente, en que lo estético se ve atravesado por la urgencia del entorno sociohistórico con todas las cuestiones que acarrea sobre la política, la ética, la autonomía y el compromiso literarios, por más anacrónicos que pudieran parecer estos dos últimos términos, es en que entablaré el análisis de cuatro propuestas poéticas mexicanas

¹³⁶ En *Escribir poesía en México* (2010).

¹³⁷ “Introducción. Como quien se guarece: horror, estado y dolor en el México del siglo XXI” en *Dolerse. Textos desde un país herido*. Una excepción a esto, está en el prólogo del segundo tomo de *Escribir poesía en México*; Tedi López Mills encuentra entre los 13 ensayos “por fortuna, más conflictos que soluciones” y devela una reticencia, un rechazo a los llamados de que la poesía haga frente a “los alaridos de afuera”. Al parecer, López Mills preferiría que la poesía siguiese siendo “ese solipsismo enraizado donde siguen ocurriendo algunos milagros de naturalezas muertas y esquivas que no dejan de atraer poderosamente a los incautos” (12).

recientes: *Poemas de terror y de misterio* (2013) de Luis Felipe Fabre, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, *C_r_t_l_s*—por publicarse—de Román Luján, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013) de Jorge Humberto Chávez y “Los muertos” (2010) de María Rivera.

Lo simposiaco y los rituales ausentes del luto

El poemario del juarense Jorge Humberto Chávez, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013), está compuesto por cuatro secciones. La primera, “Crónicas”, es, en serie y en conjunto, una crónica de cómo la violencia y el miedo fueron instalándose como realidad cotidiana en Ciudad Juárez. La perspectiva de esa crónica no es sociológica ni estrictamente histórica puesto que no indaga las causas ni los mecanismos de la narcoviolenencia ni intenta abordar sistemáticamente los hitos de ese proceso. La perspectiva de la crónica, y del poemario, es más que nada lírica; centrada, como tal, en un sujeto poético que vive y sobrevive la realidad histórica desde sus propias vicisitudes. El siguiente apartado, “Fotogramas”, es un paso en retiro de esa realidad socio-histórica hacia lo más personal y poético sin que lo primero quede completamente opacado por lo segundo. “Poemas desde la autopista”, la tercera parte, gira entorno la imagen del automóvil y los viajes. Un tropo importante es el automóvil que incluso aparece en la portada. En realidad, aparecen los restos, el esqueleto de un coche volcado sobre un costado, sin ejes ni llantas ni, aparentemente, ningún componente mecánico y en el fondo un panorama desértico, desolado con partes irreconocibles de coches en las inmediaciones. El simbolismo parece fácil de descifrar: el fin trágico de una promesa de autonomía y libertad, de una vida mejor basada en la idea del desarrollo y del progreso tecnológico. Pero la imagen del automóvil en el poemario es más compleja ya que en él el automóvil sí funciona: ayuda al sujeto poético a desplazarse y a ejercer cierta agencia aún en

el panorama yermo. El poemario termina con “Dagas” que es una especie de resumen concentrado de los tres apartados anteriores; lo personal, lo poético, lo social, la violencia y el impulso de fuga son los elementos principales de *Te diría...* Coincidimos en que “[s]e trata de una obra de temáticas mixtas, como han destacado algunos críticos, pero en ella predomina el tema de la ciudad doliente en su parte más extensa de las cuatro que la componen: ‘Crónicas’...” (444). Diría incluso que “la ciudad doliente” nunca está lejos de la conciencia del sujeto poético que enfrenta la realidad violenta de su entorno a la vez que vive otras realidades contiguas pero contrarias, ya sea por su falta de gravedad o de relevancia a los hechos socio-históricos. Las vacaciones, los tragos, los viajes largos en automóvil y el desamor marcan un contrapunto a la violencia social. El sujeto poético parece navegar a horcajadas esta tenue división y el poemario se convierte en el espacio de esas disyunciones que también son conjunciones. Como tal, *Te diría...* parece ser el producto de una reflexión sobre la poesía y su función ante la injusticia y una realidad social compleja, sangrienta, a la vez que los poemas van marcando las pautas de esa reflexión. El poemario media entre los hechos violentos y los lectores; en un par de poemas¹³⁸, incluso, aparece la televisión como punto de acceso al mundo exterior, lo que sirve para recalcar la función mediática en y del poemario—y por extensión de la poesía.

El verso que sirve de título para el poemario de Chávez también funciona como punto de entrada para la construcción de un sentido: el título apunta hacia una doble pérdida irremediable—de una vida relativamente sosegada, si no feliz, en la frontera norte de México y de la capacidad de expresar el dolor suscitado a raíz de esa pérdida. En el poema “Otra crónica”, se hace un recorrido de más de 40 años en que se marcan los hitos minimalistas de esa

¹³⁸ En “Esa mañana había dejado de fumar (11-09-01)”, el sujeto poético recuerda la mañana en que ve, es testigo por medio de la televisión, del ataque del 11 de septiembre de 2001 en que dos aviones secuestrados fueron estrellados contra las Torres Gemelas. En “Un soneto de mis vacaciones en Acapulco” el sujeto poético se encuentra en un hotel con su esposa quien “mira el televisor en la recámara / también observa esta nación en la pantalla” (23).

transformación—sinónimo de pérdida—de la vida en Ciudad Juárez. Los trazos de esa crónica son parcos, desde una perspectiva histórica, porque van de la mano de la vida y de los recuerdos del sujeto poético.

en 1967 íbamos al río Bravo a lavar los coches del barrio primero
el del Chato luego el de Bogar y al último el de Huarache Veloz

en 1990 los policías iban al río Bravo a pescar muchachas que
esperaban en la orilla para cruzar a El Paso

en el año 2010 ya sin río casi un migra y Sergio Adrián de 13 años
pelearon él con una piedra en su mano y el agente con un revólver. (20)

Si en décadas anteriores Juárez fue una ciudad desafortada, donde fluía el whiskey, ahora lo que fluye es la sangre. Ricardo Viguera-Fernández describe esta realidad vis-a-vis el poemario.

La celebración de aquella vida alegre en el Paso del Sur, como llama Chávez a la ciudad donde ‘fue tanto el whisky que corrió por las calles que la borrachera duró 50 años’, ya no es posible. La poesía simposiaca concluyó el día en que la sangre empezó a correr como aquel vino en las tabernas y...el miedo se convirtió en una segunda piel para los ciudadanos... (445)

Aunque esa otrora Juárez no queda dibujada en el poemario, habiendo apenas su rumor, la presentimos en la recurrente referencia al alcohol y a bares¹³⁹. El contraste entre el pasado y el presente marca los cambios que ha padecido Juárez y viene a enfatizar la realidad violenta que viven sus habitantes en el presente. Lo que se ha perdido es la seguridad, la capacidad para vivir sin el acoso de la violencia; cualquier actividad por más ociosa que sea puede devenir en muerte. Por ejemplo, los 17 vecinos que “fueron cazados uno a uno mientras celebraban / la victoria de un partido de tach” (20) o el juego tradicional jugado por niños y adultos, Lotería, que adquiere tonos siniestros porque “El Diablo y La Muerte [vienen] anunciado los años que vendrán” (21). Aunque la tensión principal del poemario radica en su representación de la narcoviolenca, otro

¹³⁹ Nueve poemas hacen mención directa del consumo de bebidas alcohólicas: “1. Buscando The Little Longhorn Bar”, “2. Martha Harding, mesera”, “3. Que tengas de sobra este año nuevo”, “Crónica de Pierre Lachaise o el paseo de los muertos”, “Ese hombre sentado en la banca se llama W.C. Williams”, “Diccionario para Deimy Chávez”, “Un soneto de mis vacaciones en Acapulco”, “Non solo café”, “The Road Poem” y “Contemplaciones”.

punto de tensión importante es la lectura que se debe hacer de las actividades de ocio. Por un lado, son actividades superficiales y sin trascendencia, particularmente ante la urgencia de lo que está pasando en la sociedad. Por otro, son una parte básica de la actividad humana, de lo que toda sociedad posibilita, un contrapunto y un descanso del horror de eso que llamamos violencia. ¿Acaso son síntomas de una vida enajenada y boba? ¿O representan la tentación del escapismo? ¿Podrían ser algo más? ¿Acaso la manifestación de una autonomía y libertad personales ante el espectáculo del horror que paraliza? ¿Podrían ser todo a la vez? Viguera-Fernández hablando de cierta poesía juarense, incluida la de Chávez, dice...

Saltar de un poemario a otro, de un autor a otro, arroja un curioso mosaico de fiestas, antros, personajes y vivencias que componen un singular retrato de lo que fue la vida literaria y artística en Ciudad Juárez durante la última década del siglo XX y la primera del XXI. Sus imaginarios, bien documentados por otros académicos, son los de una ciudad y unos espacios simbólicos comunes, la ciudad convertida en símbolo de la transgresión moral a través de Baco y de Venus. Hablamos de una poesía en gran medida simposiaca, donde, desgraciadamente en ningún momento se apunta a la tragedia colectiva de los feminicidios... (444)

Es decir, que se habla de esa Juárez de la década del 50 y sus remanentes desentendiéndose de la realidad social actual—al parecer por eso la califica de “simposiaca”. El simposio fue en la antigua Grecia lo que podemos entender como la conversación de sobremesa acompañada de bebidas, música y baile; corresponde al *convivio* para los Romanos. El simposio podía variar en su énfasis: podía ser más una discusión, parecida a los simposios académicos de nuestros días, o tomar más bien el aspecto de fiesta y borrachera (Garnsey 136-138). En este poemario lo “simposiaco”—que también podemos denominar ocioso—opera a través de dos vías: *lo impulsivo*—hacia la huida, la fuga o el escape por autopista—y *lo reminiscente*—los recuerdos ya sea de la realidad personal o de la Juárez de antaño. “Porque si hay algo que el intrépido Jorge Humberto Chávez opone a la amenaza del tedio y la monotonía es el antídoto del desplazamiento, un *way of life* fundado en la pertinencia de la salida, el viaje, la escapada que

termina conformando una poética del trayecto”, escribe Jorge Ortega. Es cierta la segunda parte de esa valoración, pero no la primera porque me parece que no hay “amenaza del tedio y la monotonía”—no es el hastío, el *spleen* de los poetas malditos; lo que hay es violencia, muerte, miedo, incertidumbre. Ciertamente, lo simposiaco está allí pero también esa realidad juareense del presente; constituyen dos polos en tensión, dos espacios contiguos y entreverados. Estas perspectivas se conjuntan para conformar un tejido complejo entre lo anodino de las vicisitudes personales y la crudeza de lo social. A menudo se conjuntan, por ejemplo, durante el cumpleaños de un niño que coincide con el conocimiento de lo que es el terror de la violencia, “ese mismo día llegó la palabra masacre: significaban trescientos / estudiantes abaleados de pronto en una plaza” (22) o el tratar de eliminar un vicio justo cuando “el mundo está cambiando” (23).

En ese poema¹⁴⁰ se debate la Historia—el episodio del 11 de septiembre de 2001—con la intrahistoria, el “pormenor / de las nadas que llenan nuestras vidas” como escribe en otro poema (15). El mundo cambia, pero para el sujeto poético “todo era normal” excepto por “una barricada de cemento que impedía el paso a la avenida Lincoln // cerrado el consulado americano cerrado el puente internacional”. Todo ha cambiado, se cierran avenidas pero el sujeto sigue su camino, su trayecto intrahistórico, y lo más próximo, lo más personal quizá le resulta ser lo más importante. Termina el poema con una especie de queja sobre la actualidad que toma un aspecto económico conocido, la lamentación por el alza de precios: “la gasolina a la alza los pasaje de avión a la alza los bolsos louis / vuitton a la alza los cigarrillos al doble de su precio” (24). Quizás sea una tenue admisión de que en última instancia es la economía lo que determina todo lo demás, pero también marca una delineación y una interacción compleja entre lo personal y lo histórico-social. Lo histórico se traduce y reduce a un cómo se verá afectado el individuo, a un qué significará para su economía doméstica. Y, sin embargo, el sujeto poético no nos presenta lo

¹⁴⁰ “Esa mañana había dejado de fumar (11-09-01)” (23).

perdido bajo el signo de la nostalgia ni manifiesta un deseo egoísta de recuperar lo propio—ya sea en la memoria, la fuga o el retorno a una vida anterior—solo lo hace patente. En ese proceso, eso que tiene a la mano y que no está cifrado por el acto violento—ciertos recuerdos, los viajes, la poesía, lo simposíaco—son signos desdibujados de una resistencia, un optimismo o un refugio apenas visibles, a la vez que se vuelven pautas para la interrogación de esas mismas actividades frente a una realidad socio-histórica con la que parecen no compaginar.

Parte importante del poemario, quizás la central, es la relación entre estos dos planos; los mismos poemas conforman un entramado de esas realidades y un cuestionamiento sutil de su dilación. La poesía deviene punto clave para llevar a cabo esa cavilación. En el último poema es la poesía la que arrastra con todos los remanentes de esa realidad citadina.

Canta la ciudad en su negro color
y en su hueco grande y hondo se escucha sólo el rumor de la palabra
la vida en su disolución y del amor la pústula
se guardan en la poesía como basuras

la poesía es la tumba de todo

la poesía es el cadáver de la vida que algunos pasan cargando ante
tu puerta (89)

En la pugna entre esas dos realidades gana, sobrevive la más oscura—atrás quedan los tragos, las vacaciones y los viajes en auto. El optimismo representado por la libertad que posibilita el automóvil de ir “en busca de ese nuevo comienzo” (61) y “el afán de vivir” que “está en el automóvil” (69) se desvanece. El sujeto poético y un tú anónimo—acaso una acompañante real o el lector o ambos—“enfrentamos juntos la noche enorme / con la duda de saber si se termina o amanece” (88). Pero ni siquiera importa si anochece continuamente o amanece porque el amanecer, tropo común de un nuevo inicio, de un optimismo y de nuevas posibilidades, se torna una “Prosa sobre el final”, una sensación de incertidumbre y desazón: “Yo tengo algo en mí que

observa y desconfía del amanecer” (84). Queda la “vida en disolución”, la poesía como basurero y tumba, como el cadáver de la vida misma que desfila ante nuestros ojos. Lo único que queda para la poesía es encarnar esa realidad, ser una vista que da a ella—aunque siempre permanezca la tentación de la huida por auto, por el trago o por la separación de la amada. Este último poema viene a ser una confirmación de lo que ya se venía manifestando en poemas anteriores: así como la vida no es la misma de antes, no puede seguir siendo la poesía la misma, así como no se puede vivir igual que antes, no se puede escribir igual ante la barbarie del presente.

Los paseos en auto, las borracheras, la poesía misma son acaso fugas, remansos momentáneos que nunca se consolidan en un escape definitivo. El viaje en auto resulta una fuga incompleta, un diminuto consuelo que no cambia el destino juarense del protagonista. El denominar al sujeto poético como protagonista ayuda a precisar un aspecto importante del mismo resumido en la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto es el yo poético protagonista de su propia vida? ¿O es acaso la misma Juárez la protagonista de todos los juarenses? ¿Es la realidad violenta la protagonista de la vida de todos los mexicanos? Estas preguntas serían una tentativa por entender la violencia que se vive en México; la violencia como una descentralización del individuo de su propia vida. Así, parecen confirmarlo las anécdotas de dueños de negocios, de puestos ambulantes, de “agachados” hostigados por carteles para que paguen por el derecho de ganarse la vida o, de rehusarse, a tener que dejar el negocio o, incluso, perder la vida.

Aunque podemos trazar dos puntos comparativos específicos—la Juárez antigua versus la del presente—el poemario no permite una simple dicotomía. Hasta cierto punto la vieja Juárez sobrevive en las actividades simposiacas, a la vez que muere reiteradamente con cada nuevo asesinato. A esta dinámica, se añade la figura del padre cuya muerte viene a secundar la pérdida de la otrora Juárez. Cada muerte de la nueva Juárez parece convocar la pérdida y el dolor de la

muerte del padre, sin que, sin embargo, llegue a provocar una conmoción sentimental en el sujeto poético. De hecho, este aspecto constituye un rasgo característico de *Te diría...*, que se anuncia desde el título que marca la ausencia del llanto. El duelo por la muerte del padre nunca entra en vigencia, el tiempo de duelo se convierte en tiempo de muerte. Hay sobreimpresiones de tiempos; de muerte sobre muerte, de un luto latente, de un dolor no expresado, de un pasado simposíaco que se recuerda y a veces se vive en algún viaje, alguna conversación, algún trago. La poesía no se presenta como una solución a los problemas sociales—ni siquiera es el asidero del luto, el espacio para el duelo y el llanto catártico. Junto con esa otra realidad que se pierde también se nos ausenta la capacidad para llorarla y asumirla. No hay, como se dice en inglés, *closure*—no hay finalidad en este proceso de muertes sin fin. Los poemas no se proponen hablar por los muertos ni por los sobrevivientes, no son una imprecación contra la injusticia ni es el sujeto poético un depositario de paliativos—simplemente, vive su vida entre el gozo y el desasosiego como cualquier otro juarense mirando “el cadáver de la vida que algunos pasan cargando” (89). La poesía es un mirar franco, sincero, pero sin sentimentalismos—no hay llanto ni duelo para ese cadáver innumerable que pasa ante nuestras puertas. Los rituales del duelo se han perdido. La poesía viene a reemplazar o suplementar esos ritos ausentes, pero no para cumplir su función—la poesía solo reinscribe esa carencia, la duplica a la vez que la hace visible.

Esa falta de ritos de duelo no es exclusiva a las muertes anónimas, puesto que ante las muertes de los seres queridos se da también esta ausencia. La muerte del amigo y del hermano se anuncia con el mismo tono y las mismas palabras llanas que la de los desconocidos¹⁴¹. La muerte del padre también queda como simple hecho sin mayor alarde emotivo o retórico, “mi padre tuvo la sabia idea de refugiarse en un hospital / y morirse el mismo día // en que el pueblo votó al nuevo gobierno / y no alcanzó a ver // que empezaron a caer como moscas” (16). La muerte del

¹⁴¹ En “Crónica de mis manes”.

padre representa el fin de una etapa de vida individual—del padre—y social—de Juárez— a la vez que marca el paso irremediable del tiempo. También es análoga y simétrica a las muertes violentas que padecerán los juarenses. El poema “2006” sirve para remarcar esta coincidencia y precisar su cronología:

En el año 2006 mi padre adelgazó tanto
que pudimos meter su cuerpo en una caja
de 1.70 por .65 m [...]

En el año 2006 mi país empezó a adelgazar
la calle y la noche más flacas cada vez
la ciudad crecida de cadáveres (25)

La muerte del padre inaugura la etapa de narcoviolencia. De tal forma, el tiempo de duelo se vuelve tiempo de muerte, y ésta se impone sobre el primero. No hay llanto para el padre como no lo hay para los cientos y miles de muertos de Juárez y de México. La falta de efusión emotiva y de procedimientos de luto no indican una apatía hacia la realidad social ni un desprecio hacia los muertos. Son el resultado de un estado más general que rebasa las particularidades de la relación que el sujeto poético guarda para con la persona fallecida. Es decir, no hay expresión de duelo no porque no haya dolor o empatía sino simplemente por otra razón o razones. Quizás haya un desgaste emocional o un vacío de ritos vigentes por vivir desde lo secular o en un vacío espiritual. No queda claro en el poemario la razón de la imposibilidad de duelo, pero podemos dar una posible causa. Lo religioso y lo divino tienen poca cabida en el discurso e imaginario poéticos de *Te diría...*, sin embargo, están presentes de forma llamativa. El primer poema se titula “Satán” y en él aparece Dios caracterizado como “malo”—lo ocasiona una confluencia de ambos términos y de las nociones del bien y del mal. La “voz”—voluntad—de Dios “insiste en / su propósito” que equivale a poner “un alfiler y otro alfiler”. La colocación de alfileres, 105 en total, sugieren los mapas que usan policías para marcar lugares donde se ha cometido un delito—

usualmente, un asesinato. Por consiguiente, los asesinatos serían producto de la voluntad de Dios. Igual, en otro poema se dice “no hay resaca que pueda contra el hecho de que Dios haya renunciado / a su oficina” (24). Por comisión u omisión Dios es el responsable por las atrocidades que ocurren en Juárez, por tanto, no es posible apelar a lo divino y a sus correspondientes avatares institucionales para llorar y paliar la sangre derramada.

Aunque una veta importante de la poesía en Occidente ha venido a suplir el papel de lo sagrado—o por lo menos se lo ha propuesto—aquí la poesía no llena ese vacío espiritual y religioso, no suple los ritos del duelo. Quizás sea un reconocimiento o un comentario sobre la inutilidad de la poesía para cumplir esta función o un rechazo de la poesía como paliativo espiritual. Posible es, también, que sea una admisión de que la poesía solo puede hacer patente las múltiples pérdidas sin lograr, ni proponerse, resarcir nada. Es evidente que no se busca restituir las injusticias hablando por los desaparecidos ni ser la expresión del agravio o de la denuncia. Sí existe la representación de los hechos, particularmente en el primer apartado, “Crónicas”, pero su descripción no es una expresión de dolor ni apela a un sentido de justicia:

el cuerpo A cae de inmediato tez morena clara de veinte años
complexión regular vestido en su color azul

.....

el cuerpo B queda un poco sobre el A camisa blanca 1.70 viste
un pantalón de mezclilla y muere con veintitrés años

.....

el cuerpo C de veintiún años es delgado y moreno pero su camisa
es morada y tiene aún puesta una cachucha negra

.....

mide 1.60 de estatura es también moreno viste camisa y tenis grises
vivió solamente veinte años: cuerpo D (26)

Lejos de invocar la humanidad de las víctimas, restaurando sus identidades al usar sus nombres, contextualizando sus vidas como seres sociales y de familia, los versos repiten el frío discurso científico-fenomenológico de la policía.

Igualmente, lo que muestran los poemas es la convivencia de dos realidades dispares— las vicisitudes de la cotidianidad y los hechos sangrientos de la realidad socio-histórica.

suenan los motores de los autos en esta esquina de la colonia
El Campa un perro se detiene antes de cruzar a la otra acera

.....
un camión urbano pasa atronando la luz del mediodía y rompiendo
el orden que la muerte ha instalado en esta calle

los árboles que ven desde la acera se mantienen inmóviles pero en
este día de noviembre se negarán a dar su sombra (26)

Las menciones de los motores y del camino urbano apuntan hacia esa otra vida cotidiana del individuo que hace su vida, que viaja a la escuela, al trabajo o que sale de vacaciones entre los restos de algún coetáneo que comparte el espacio ciudadano. El punto común entre lo individual y lo social es la violencia y la muerte.

algunas balas atraviesan los bloques de argamasa del muro y caen
en el patio donde los niños juegan básquet (26)

La permeabilidad de ambos espacios queda puntualizada por la recurrencia de las imágenes de la ventana y de la puerta¹⁴². La puerta nos recuerda que la muerte está afuera pero próxima, al umbral de nuestro espacio doméstico, de nuestra vida familiar, que nos puede tocar con la misma facilidad con que ha tocado al vecino. La ventana nos permite mirar ese afuera de peligro desde nuestro espacio, desde lo propio—aunque ya no sea tan enteramente nuestro.

¹⁴² “Crónica de El Campanario”, “Morgue de la Avenida Escobar”, “Madre”, “Diccionario para Deimy Chávez”, “Twitching Like a Finger on the Trigger of a Gun”, “La Ventana”, “Contemplaciones”, “Prosa sobre el final”, “Pasos” y “Final”. Estos diez poemas contienen el vocablo “ventana” o “puerta” y hay otra cantidad de poemas que tienen el tropo relacionado de casa o hotel. Otro poema, “Un soneto de mis vacaciones en Acapulco”, habla de una terraza que cumple con la misma función de acceso al exterior desde un interior personal.

Incluso, podemos considerar al tropo de la ventana como equivalente al del automóvil, pero con la posibilidad de la huida ya vetada. Ya el parabrisas del auto marcaba la misma división de espacios que la ventana: “El mundo bien puede empezar con lo que está detrás del parabrisas”, “lo que está afuera es infinito pero el interior que somos se hace interrogaciones”, “no hay un para qué en lo exterior”, “y tú y yo vamos dentro” (67). La ventana permite un mirar del mundo exterior pero no es la mirada horrorizada del que ha sido paralizado por el espectáculo grotesco de la violencia, de los descuartizados y desollados, de los torturados y decapitados. Aquí la mirada es productiva porque, ante la muerte horribilísima, saca al testigo de su estupor o, de entrada, no permite que se produzca. De tal forma, si parte fundamental del *horrorismo* es que rinde a sus testigos inermes, el desplazamiento agencial habilitado por el automóvil cobra mayor relieve por su oposición al mismo. El poemario propone que las vacaciones y los viajes no son un mero escapismo de la realidad circundante sino un ejercicio de agencia dentro de una sociedad atemorizada y amedrentada. El sujeto poético no es un trotamundos que busca el divertimento del cliché, del folclor o del estereotipo del turismo simple. Su mirada no es la del voyeur ante el espectáculo de lo sangriento, de la violencia esperpéntica y singular por real—vemos algunos cuerpos, algunos restos sin la sanidad de la censura, pero no se presentan como una golosina para los fetichistas del morbo.

En el poema “Ese hombre sentado en la banca se llama W.C. Williams”, se define con claridad este afán voyeurista—a la que se opone la mirada poética—con la remembranza de los estadounidenses que se entretenían viendo, a salvo del otro lado, las batallas de la Revolución mexicana.

en 1911 desde El Paso podía verse a los hombres de Villa
disparando sus fusiles de poniente a oriente

para evitar que una bala perdida lastimara a los turistas que espectaban

nuestra revolución en sus cómodas terrazas (40)

El uso del verbo “espectar” no está dentro de los cánones de la Real Academia Española, pero por el contexto de su uso es fácil asociarlo al verbo inglés *to spectate* que significa participar como espectador. Este papel pasivo que hace de la violencia, la lucha social y la muerte un mero espectáculo es distinto a la mirada que propone el sujeto poético. Aunque el sujeto poético sí va de turista al cementerio Pere Lachaise de París a visitar a muertos, su propósito no es hacer de la muerte y del cadáver un espectáculo, sino cumplir con un acto de respeto. Pasa con el grupo de turistas, embaucados por un amigo que se hace pasar de guía, a la tumba de Jim Morrison, pero pronto se desvincula del grupo para visitar la tumba del poeta Guillaume Apollinaire. La razón de su visita no es el espectáculo del morbo sino manifestar su respeto por el poeta a quien llama “maestro” (38)—la poesía y no el espectáculo es por lo que aboga.

El poema que mejor sintetiza el tipo de mirar que propone *Te diría...* es el poema, apropiadamente titulado, “La ventana”.

Hay una reja en la ventana
una reja hecha de pequeños cuadros
tras uno de esos cuadros lejos en la acera
está la razón de huir por la ventana

para encontrarte sólo debo moverme de lugar

la ventana es una puerta
por la que puedo escapar sólo mirando (55)

A primera instancia, el mirar parece ser un simple sinónimo de escape. Pero se hace una diferenciación entre la puerta y la ventana que indica que las huidas que posibilitan no son idénticas. La ventana, con la reja por delante, prohíbe una huida física, aunque su función como acceso al mundo exterior sea el origen de ese impulso de fuga. Aunque no se nos dice lo que está en la acera, lo que ocasionaría al sujeto poético huir, podemos deducir que está relacionado con

lo que hemos visto en poemas anteriores en ese espacio ciudadano—algún cuerpo acribillado, alguna escena de muerte y sufrimiento. ¿Cómo imaginar o conceptualizar una mirada que es huida del terror de la narcoviolenencia pero que no se postula como mero escapismo? Quizás el sencillo hecho de vivir la vida, de pasar algunos momentos de convivio con amigos en un bar, de viajar por coche y ser libre un rato, de hacer homenaje a los poetas y seres queridos que nos han ayudado en ese diario vivir visitando sus tumbas o recordándolos a la distancia con la dedicatoria de un poema. Y vivir todo eso sin olvidar por completo la otra realidad que nos circunda en la calle o el televisor, el periódico o en el retrovisor. En este sentido, llama la atención que el poemario incluya “Un soneto de mis vacaciones en Acapulco”—el soneto forma arcaica de la poesía, Acapulco, a más de 1300 millas de distancia en auto de Juárez, prácticamente en el polo opuesto de México. Las vacaciones a ese puerto sureño pueden parecer un escape ideal pero el puerto ahora vive una realidad de violencia extrema semejante a la de Juárez. Lejos de pintarnos una escena idílica, el poema nos presenta una realidad personal tensa en que el sujeto poético y su mujer no se hablan. Las dos realidades, la del matrimonio y la de México, se conjuntan en una observación que es deseo que se sabe que no fructificará,

y me digo que el país debería funcionar al revés:

él en el piso con la copa y mi mujer al lado
yo abajo buscando en mi cuaderno los versos
que he de escribir lento en la piel de tu cintura (53)

Admisión brutalmente triste por la honestidad de que la realidad es completamente opuesta a lo que imaginamos nos daría felicidad. Quizás sea muy poco lo que nos da el sujeto poético como contrapeso al horror de la narcoviolenencia, quizás él mismo lo sienta y por eso escriba, citando a William Carlos Williams, “éste fui yo... hice lo que pude... adiós” (41). La poesía se vuelve una contemplación franca, una ventana hacia “la ciudad como un barco perdida en la lluvia dando

tumbos” y un espejo en que el poeta intenta “reunir / las palabras en fuga” para testimoniar y decir “Eso es lo que vi” (79). O quizás el pequeño consuelo sea saber, que como en el poema de Williams¹⁴³, “lo que triunfó / al cabo / fue el poema / de su existencia”, aunque el poema y la existencia sean ya solo “el cadáver de la vida que algunos pasan cargando ante” nuestras puertas.

La narcoviolencia como poesía y divertimento hollywoodense

Luis Felipe Fabre emplea imágenes de la cultura pop, particularmente, el zombi para cuestionar la realidad social del México actual. Aunque, en realidad, en un principio el poemario no se plantea esto sino más bien hacer una indagación—quizá una celebración sin mucho más—de la cultura pop: los dos primeros poemas, por ejemplo, se intitulan “Trailer 1” y “Trailer 2”. El discurso de los poemas más que cinematográfico es de mercadotecnia del cine: son anuncios para dos películas imaginadas. La primera, *Las chicas han vuelto*, es sobre jóvenes mujeres que desaparecen, ante el desinterés de las autoridades, y que vuelven hechas “vampiros”, “sedientas de sangre y de venganza”. El segundo poema es un tráiler para “una película romántica y un thriller hermenéutico” basada en el poema decimonónico del francés Gérard de Nerval, “El Desdichado”, que promete “¡Amor, intriga, ocultismo, crimen, sexo, acción y poesía!”. Igualmente, el poemario viene acompañado de imágenes chuscas de monstruos que parecen sacadas de películas B de las décadas del 50 y 60 como el hombre lobo, el vampiro, el monstruo de la laguna negra, Frankenstein y su novia. Esas imágenes del Hollywood de antaño a estas alturas más que dar miedo dan risa. Así pues, quedan establecidos los ejes temáticos del poemario: la poesía, la cultura pop y la violencia o, quizás mejor de la representación de la violencia.

¹⁴³ El poema de Williams es “El gorrión” y lo cita Chávez en su poema “Ese hombre sentado en la banca es W.C. Williams”. El gorrión que ve el sujeto en el poema de Williams está en El Paso y está dedicado a su padre, dos hechos que lo ligan con la temática de *Te diría*. El poema de Williams que cita Chávez es sobre un gorrión que “más que un ser natural / es una verdad poética” que finalmente queda plasmada en su cuerpo, alas abiertas, muerto: “el poema de su existencia”.

El primero de los dos poemas parece hacer broma, hacer una mala película hollywoodense de las desapariciones de miles de mujeres en México y de los feminicidios que plagan al país.

Una chica desaparece en circunstancias misteriosas: otra
chica desaparece y luego
otra

y otra y otra y otra y otra y otra: no

hay motivos de alarma, explica
el jefe de la policía: según las estadísticas,
es normal que en México algunas chicas desaparezcan. Pero

una noche, un cuello, un alarido, unos colmillos ensangrentados:
hubo testigos:

¡las chicas han vuelto! :

una linterna que se enciende en medio de la oscuridad
solo para iluminar el terror: una estampida de murciélagos:

¡las chicas han vuelto! :

rosas dentadas, tarántulas de terciopelo, rojas bocas del infierno:
son las mujeres vampiro--

que del crimen, la muerte y el olvido han vuelto
como el karma, como
los remordimientos han vuelto, sedientas
de sangre y de venganza.

Las chicas han vuelto: una película de Luis Felipe Fabre.

Las chicas han vuelto: próximamente en cines. (14)

La irreverencia, el humor y la liviandad con que es tratado el tema de las desapariciones de mujeres en México es sorprendente—desentona por completo con la gravedad de la situación y la solemnidad con que usual, y merecidamente, se comenta. El terror y el misterio de los temas de los dos primeros poemas, los feminicidios y la poesía Romántica de desamor desquiciado,

respectivamente, son reducidos a elementos superficiales de una publicidad formulaica y dramatizada. El suspenso fabricado de los anuncios de cartelera hace hincapié en la distancia que impera entre la violencia y el temor de la actualidad mexicana y su representación superflua. Ese terror y ese misterio que nos presenta el poemario son afectados, están distanciados de la realidad cotidiana, mediados y mediatizados y, por lo tanto, hechos apacibles e inocuos. Como tal constituyen una especie de Disneyficación de la violencia: las desapariciones forzadas y los asesinatos hechos una broma, una treta para hacer reír o sacar un susto de fin de semana. En este sentido, recuerda a la escena de los estadounidenses que veían desde la seguridad de su lado el espectáculo de la Revolución Mexicana. En la sección dedicada al poemario de Jorge Humberto Chávez hablo de su poema que menciona esta escena en que la muerte y la lucha armada por la justicia social son usados como espectáculo. De igual manera, la realidad social y la violencia son convertidos en Fabre en divertimento, pero sin la tensión de presenciar los hechos, históricos, en vivo, sin la emoción del peligro inminente. En Fabre se convierten en materia pop y éstos, a su vez, son vistos—valorados—desde la experiencia pop. De hecho, Fabre, hablando de la visión y de las estrategias del poemario afirmó que intentaba “hacer desde un espacio no comercial cosas que se suelen hacer en espacios de literatura más comercial. Y sin los prejuicios también, que a veces suceden, desde una posición como ‘más exquisita’ de lo que tendría que ser la literatura y que ven con desprecio justamente estas cosas que se venden¹⁴⁴”.

Y sin embargo, cerca de la mitad del poemario, se despliega otro proceso en que las imágenes gratuitas del zombi adquieren otro peso: se van tornando poco a poco ante nuestros ojos, acaso incrédulos, en metáforas de lo social. La figura del zombi se vuelve índice sociológico.

¹⁴⁴ “Después de horas. Luis Felipe Fabre: terror y misterio”. Vértigo TV.

1

Los zombis: cadáveres caníbales.

2

Los zombis: muertos insomnes.

3

Los zombis: pústulas de lo desconocido:

una jauría de podredumbres
avanzando hacia ti.

4

Míralos ejecutar
su lenta coreografía de tropiezos:
la danza de una cacería sonámbula donde la presa
eres tú

5

Los zombis: una nueva oportunidad
para que el gobierno
demuestre su ineficacia y corrupción.

6

Los zombis: una nueva oportunidad
para que la sociedad demuestre
su complicidad y corrupción.

7

Los zombis: la descomposición del tejido social en
persona.

8

Los zombis:

la persistencia postmortem del hambre y la miseria
avanzando hacia ti. (39-40)

Los zombis serían entonces la encarnación de una pobreza tan arraigada, de un hambre tan crónica que ni con la muerte cesan de ser. Condena cruel: los pobres aún en su muerte siguen siendo pobres, siguen hambrientos, siguen harapientos. En este sentido es significativo que las chicas desaparecidas del primer poema, regresan para ejecutar una venganza que se da por medio

del consumo del otro; regresan como vampiras—otra figura cuya característica más inherente es su insaciable necesidad de alimentarse. En otras palabras, el zombi sería la representación popular del marginado económicamente, el pobre, cuya imagen extrema puede ser la del refugiado. Igual que el refugiado, el zombi no tiene vida política-social (*bíos*), es un muerto sociopolítico cuya sola existencia es biológica (*zoé*)¹⁴⁵—aunque ha pasado por una muerte física ésta ha sido revertida a tal grado que el individuo se vuelve una paradoja andante: el muerto viviente. Los zombis serían la concreción del miedo sociológico de un ataque sin fin de parte de esos que solo piensan en comer porque hambruna; serían síntomas de una neurosis social que espera el retorno de lo reprimido, de lo desechado, de lo enterrado, la vuelta de lo condenado a no ser y no tener; síntomas de nuestro gran sentido de culpabilidad por sabernos cómplices de las carencias que sufre gran parte del mundo¹⁴⁶.

Un argumento contrario plantearía al monstruo como un espejo, como representación de la sociedad en general, es decir, como imagen de uno, de todos nosotros. El poema de Fabre lo describe como “la descomposición del tejido social hecho persona” y Fabre concede que el monstruo que nos causa miedo y del que huimos termina siendo un espejo y “los monstruos acabamos siendo la sociedad”. No es por un afán de quedar bien con todos, pero sí podría afirmarse que ambas posturas no son mutuamente exclusivas y pueden ser sostenidas sin contradecirse. Giorgio Agamben toma la figura del hombre lobo como paradigmática, encontrando en ella una equivalencia con la del homo sacer—el hombre *sagrado* que en la antigüedad había sido expulsado de la comunidad y que podía ser matado sin repercusiones legales. La dualidad animalista y humana del ente, encarnada en el nombre mismo de hombre lobo, representa, significativamente, el límite de lo social más que su exclusión total.

¹⁴⁵ Ver Agamben, *Homo Sacer I* (9-23).

¹⁴⁶ Fabre mismo habla de la culpabilidad del “nosotros” social al comentar la imagen del zombi en su poemario.

La vida del *banido*—como la del hombre sagrado—no es un simple fragmento de naturaleza animal sin ninguna relación con el derecho y la ciudad; sino que es un umbral de indiferencia y de paso entre el animal y el hombre, la *physis* y el *nómos*, la exclusión y la inclusión: *loup-garou*, licántropo precisamente, *ni hombre ni bestia feroz*, que habita paradójicamente en ambos mundos sin pertenecer a ninguno de ellos. (136)

Igual, diría que el zombi en *Poemas de terror* marca los contornos de lo social: de lo que se rechaza y teme—lo excluido—como de lo que somos—lo interno. La figura del zombi es, como el hombre lobo, una versión del humano estigmatizado; el estigma nos dice tanto de quien lo porta como de quien lo impone y reacciona ante él. *Poemas de terror* es claro en este sentido, lo que estigmatiza, y teme, en el zombi es lo que más lo caracteriza: su incesante hambre que nunca sacia y que lo impela a un deambular sin fin en busca de su próxima comida.

La facilidad y la familiaridad del lenguaje y de las imágenes que conforman *Poemas de terror* y *de misterio* allanan la entrada a su lectura; ya dentro las imágenes pop se nos complican al ser ligadas a referentes socio-históricos. Las primeras se vuelven metáforas de las segundas, y como tal se hace imposible participar de ese imaginario de cultura pop sin percibir los contornos de una realidad más concreta, complicada e injusta. El imaginario pop, la diversión, se vuelve concientización—no de clase sino del imaginario. Difícil volver a ver, por ejemplo, el popularísimo programa *The Walking Dead* y no pensar en los refugiados sirios y africanos presentados casi como inhumanos o los migrantes de estas latitudes vituperados, por algunos reaccionarios, como una horda fagocítica del bienestar económico y social. Y el grupo de Rick Grimes, significativamente ex policía, como la contraparte conservadora de esas masas definidas por su pobreza y hambre, a quienes resisten con armas, muros y una retórica endogámica. El uso de las armas y su importancia para la sobrevivencia es un punto reiterado en el programa—un discurso que asemeja el del National Rifle Association (NRA, por sus siglas en inglés). Visto desde la óptica de los debates volátiles sobre la inmigración y el uso de armas que imperan en

Estados Unidos, no es difícil encontrar esos hilos entretejidos en la trama y los discursos manejados por los personajes del popular programa.

El programa emparentado con *The Walking Dead*, *Fear the Walking Dead*, facilita aún más trazar puntos entre las premisas de ambas series y la actualidad social. Por ejemplo, *Fear the Walking Dead*, comienza con lo que puede considerarse un comentario sobre el estado actual de la sociedad: una iglesia abandonada que es refugio de drogadictos y delincuentes, y donde se ha cometido el asesinato de una joven. Uno de los personajes principales es drogadicto en recuperación y el tema es constante a través de los diversos capítulos. Pero el punto que más acerca el programa con la actualidad social es su representación de las fronteras geopolíticas y culturales. Los personajes cruzan hacia México y encuentran refugio provisional en una hacienda—en algún momento intentan regresar a Estados Unidos y son atacados, justo en la frontera, por hombres con armas de grueso calibre. México conforma un espacio donde se inscribe un contradiscurso referente al fenómeno zombi basado en un sistema de valores diferente al estadounidense—según es presentado tanto en *The Walking Dead* como en *Fear the Walking Dead*. Significativamente, en México también hay una escena en una iglesia, pero ésta aún funciona; el padre celebra misa y trata de enfrentar la crisis zombi alentando la fe de la población. La fe, el discurso religioso no los salva, pero se establece una clara diferencia respecto los valores que informan el discurso y el posicionamiento en ese espacio cultural en cuanto a los zombis. La contradicción más aguda entre estas perspectivas, cristaliza entorno la matriarca de la hacienda donde los personajes principales encuentran refugio provisional. Para ella, Celia, los zombis no constituyen una categoría ontológica distinta—no son monstruos que atentan contra el bienestar de la comunidad sino seres que aún pueden ser considerados vecinos, hermanos, hijos, etc., y que, por ende, deben ser protegidos. Hay un momento en que su hijo

zombi es encontrado y regresado por uno de los personajes, Nick, y ella lo mira mientras él gruñe y da mordidas al aire tratando de arrancarle un pedazo de su cara. Celia parece completamente ciega a la ferocidad de su otrora hijo y del cambio irremediable que ha sufrido. La lógica de Celia es paralela a la que usualmente se le atribuye al latinoamericano o latino en EEUU que prioriza los lazos familiares, la religión y las creencias en lo sobrenatural o lo supersticioso, por encima de lo pragmático, lo utilitario y la ética protestante¹⁴⁷. En este caso es claro que el *Weltanschauung* hispano, basado en la familia y lo espiritual, ha perdido su vigencia y es completamente anacrónico e incompatible con las circunstancias del presente. Siguiendo la lectura derivada conjuntamente de *Poemas de terror* y de Agamben, en que se conforma una equivalencia entre la figura de zombi con la del refugiado y, aún del hambriento ciudadano, la lección a la que conducen tanto *The Walking Dead* como *Fear the Walking Dead*, es que el otro, el pobre, el refugiado es inexorablemente diferente a nosotros y que su presencia es irreconciliable con nuestra supervivencia. El otro se vuelve elemento antitético a la comunidad por atentar con su seguridad; su presencia es incongruente con el bienestar individual y social de la comunidad.

Pero el problema no se limita a la existencia material del otro, el peligro no cesa con la expulsión de esos casi-humanos que solo buscan nuestra destrucción—la lógica que sustenta la permisividad hacia el otro se presenta como un elemento aún más siniestro y potencialmente desastroso. Así pues, Celia representa un peligro aún más arraigado y persistente que la horda de zombis mantenidos bajo llave en el subsuelo de la hacienda. La lógica por la que abogan estos programas, y que es presentada como la única razonable, es contraria a la que hemos visto en

¹⁴⁷ Evidentemente, esta distinción se ha cultivado también en América Latina como un rasgo identitario y provechoso, por intelectuales, artistas y poetas. Un ejemplo paradigmático es el poema del nicaragüense Rubén Darío “A Roosevelt” que contraste el poderío económico, tecnológico y político de Estado Unidos con la sensibilidad artística, poética y religiosos de América Latina, y que termina con la siguiente impugnación contra el país de Roosevelt: “Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!”.

Poesía vertical de Roberto Juarroz y que veremos en *Antígona González* de Sara Uribe. Si esos poemarios buscan desdibujar una duplicidad ética que marca una diferencia entre lo propio y lo ajeno, entre un nosotros y un ellos, entre el amigo y el enemigo, aquí esa filosofía se inscribe bajo el doble signo de ingenuidad y de anacronismo. El cambio en el título de *The Walking Dead* a *Fear the Walking the Dead*, es leve pero no insignificante. El primero es simplemente el nombre, la categoría que se le da a un fenómeno nuevo, el segundo es un imperativo que propone una ética vis-a-vis ese fenómeno: hay que temerles. Y del temor se derivan solo dos posibles reacciones: huir o luchar, correr o recoger un arma y matar. No es sorprendente encontrar, en un sitio de Internet dedicado a *Fear the Walking Dead*, una descripción del personaje de Celia tomado, supuestamente, del anuncio para el *casting* que la describe como “Mexican. Carmen has lived half of her life in the United States. A strong presence with a generous spirit, Carmen exudes wisdom and grace. She is a woman who cares for others' children as her own”¹⁴⁸. El cambio del nombre de Carmen a Celia no importa, pero sí sobresale que en esa pequeña reseña se incluya como rasgo característico el que trate a los hijos de los demás como trata a los suyos porque ese atributo de su personalidad constituye una lógica que cuadra con la filosofía que busca la conciliación y el respeto para con el otro, y hace eco de la ética propuesta en los dos poemarios mencionados justo antes. Esa forma de pensar es también el defecto mortal del personaje que la conduce al asesinato de inocentes y a poner en riesgo al resto de la comunidad.

Un último detalle que ayuda a ejemplificar cómo la propagación de la filosofía de Celia y de su discurso correspondiente constituyen un peligro mayor que los zombis, es la relación analógica que Nick traza entre su madre, Madison, y Celia. Nick le explica a Madison que la razón que buscó y llevó al hijo de Celia a donde están fue para complacer a Celia. Y que el instinto materno es lo que impulsó a Celia a buscar a su hijo—el mismo que siente Madison, a

¹⁴⁸ [http://walkingdead.wikia.com/wiki/Celia_Flores_\(Fear_The_Walking_Dead\)#cite_ref-0](http://walkingdead.wikia.com/wiki/Celia_Flores_(Fear_The_Walking_Dead)#cite_ref-0)

pesar de que ella dice no entender las acciones de Nick y Celia¹⁴⁹. Después, cuando Madison queda separada de su esposo e hijastro enciende las luces del cartel con el nombre del hotel donde están viviendo con la esperanza de que ellos puedan verlo y lleguen al hotel. Por supuesto, el resto de los habitantes quedan indignados con ella porque el cartel llamará la atención de mucha otra gente que querrá buscar refugio allí. Finalmente, ambos resultados se dan y la lógica de extender la ética de lo familiar y lo propio a extraños prueba ser no solo problemática sino peligrosa y suicida. Por cuestiones de espacio, y porque el tema rebasa el objetivo de este escrito, no entraré a los paralelos que podrían trazarse con una cierta imagen crítica que se tiene de las izquierdas, pero es bastante evidente que los razonamientos planteados en estos dos programas estadounidenses coinciden con posturas de sectores conservadores para quienes el otro inmigrante y cualquier discurso conciliador hacia este, representan un peligro inminente y constante para la sociedad.

Ciertamente esta digresión puede parecer excesiva y muy lejos de lo que es el poemario de Fabre, la realidad histórica de México y de la poesía mexicana actual, pero el propio poeta, ha dicho que lo que buscaba con este poemario era indagar “cuál puede ser el lugar de la poesía en esta sociedad o cómo puede dialogar con su época y poder decir algo a un círculo un poco más amplio del que estamos acostumbrados los poetas”. Igualmente, el programa *The Walking Dead* se referencia durante la conversación de la entrevista que he estado citando; la mención es seguida por una explicación de Fabre que afirma “yo quería jugar con las cosas que están de moda desde un espacio que no está de moda... entonces me interesó saber qué pasaba si metía los zombis, que justamente están muy de moda, dentro de un espacio tan anti-moda como la

¹⁴⁹ “Madison: I’m trying to understand. Nick: She wanted her son back, you *can* understand that [silencio de Madison]. Right. So, that’s what I did, mom, I just brought him back. And now we get to stay”. Aunque el hecho de que Nick haya regresado al hijo de Celia sirva para resarcir las acciones negativas que dieron pie a que Celia corriera al grupo de Nick, y se restaure así la comunidad con la posibilidad de su estancia, sabemos que la postura presentada en el programa es que los dos grupos con sus diferentes modos de pensar son incompatibles.

poesía.” En este sentido, el análisis de estos dos programas de amplio alcance y de la imagen paradigmática del zombi, sigue la lógica textual y metatextual del poemario que pide y realiza una conexión entre la realidad y su representación, entre la violencia sociohistórica—es decir, real—y la violencia en el cine y la literatura.

Dentro de esta misma línea está uno de los poemas que más atención llamó por ser una crítica bastante transparente a la conocida poeta mexicana María Rivera. “El poema de mi amiga”, está conformado por los reclamos que la amiga le hace al sujeto poético por su falta de conmoción ante la lectura del poema. El reclamo es que la reacción del sujeto poético es insuficiente y que esa apatía que demuestra es sintomática de otra apatía más preocupante: la apatía hacia violencia social que apremia a México. La amiga poeta, presuntamente Rivera, le reclama reiterada y airadamente su falta de reacción emotiva ante la lectura de su poema. Lo cuestiona:

¿Qué a ti
no te importa lo que pasa en este país? ¿No
te duelen los muertos?,
¿los miles de muertos? ¿Las mujeres
violadas? ¿Los migrantes
masacrados? ¿Los secuestradores? ¿Los desaparecidos,
los acallados por la violencia,
por los criminales, por el gobierno, por los militares,
por los medios? (71)

Al término del poema, la amiga, con la certeza y la convicción del poeta comprometido, pasa del cuestionamiento a la denuncia:

no aplaudes, me confronta, o aplaudes poco,
me describe, porque a ti no te importa, me dice, a ti
no te importa, me repite, a ti no te importa,
me insiste, a ti no te importa lo que pasa.

Lo que pasa es que me tienes envidia: me descubres.
Lo que pasa

es que a ti
te hubiera gustado escribir mi poema...
Lo que pasa es que tú no podrías escribirlo...

no podrías escribirlo
porque a ti no te importa lo que pasa (72)

El yo poético carece de voz más que para repetir las palabras de la amiga y asentar y aceptar sus críticas—recibe a golpe seco los embates de su contrincante sin poder o querer armar un contraataque. Prácticamente a lo largo de todo el poema el sujeto poético funciona gramáticamente como objeto en la anáfora discontinua de reclamos: “me recrimina”, “me señala”, “me pregunta”, “me cuestiona”, “me reclama”, “me descubre”, “me acorrala”, “me vence”, “me aplasta”. Sin embargo, a pesar de que la voz poética no se defiende ni contradice a su atacante, el poema es más que una simple exposición de la culpabilidad del sujeto poético o una expiación de sus pecados como poeta y como mexicano. El vacío retórico de la voz poética en defensa propia, es ocupado por el lector. La crítica es tan descarnada y unilateral que se vuelve en el objeto mismo del poema y el blanco de nuestro juicio, viniendo a desplazar los agravios cometidos por el yo poético. Queda al desnudo la miopía de quien tacha al individuo de indiferencia social por no sucumbir al artífice literario de lo afectivo. Los reproches de la amiga suponen una llana equivalencia entre lo social y lo estético, por una parte, y por otra, una correspondencia franca entre lo emotivo-afectivo y lo político.

Aquí es donde las estrategias estético-poéticas de *Poemas de terror* encuentran su mayor claridad: la risa, lo lúdico, la imagen chusca, pop—corriente si se prefiere—son inmiscuidas con la realidad sangrienta, horrificada, de corrupción e indiferencia brutales que han hecho de México un sembradío de cuerpos mutilados y de restos anónimos. El tono y los recursos retóricos que emplea Fabre pueden desentonar con nuestras expectativas del tratamiento de esa realidad, pero

no existe un lenguaje único, inequívoco para representar tal monstruosidad. Adorno mismo había resumido el peligro de traducir el sufrimiento humano en experiencia estética:

The so-called artistic rendering of the naked physical pain of those who were beaten down with rifle butts contains, however distantly, the possibility that pleasure can be squeezed from it. The morality that forbids art to forget this for a second slides off into the abyss of its opposite [...] By this alone an injustice is done the victims, yet no art that avoided the victims could stand up to the demands of justice. (252)

La experiencia estética puede ser placentera aun cuando ésta sea la representación de escenas reprobables. Pero más importante es la relación que traza entre representación e injusticia hacia las víctimas a quienes ostensiblemente se busca dar voz o salvaguardar del olvido. La paradoja termina siendo que para estar a la altura del reto que plantea la búsqueda de justicia, es necesario causar otra injusticia. La representación no puede postularse como un recurso estético irreprochable e infalible—no se puede reducir la escala valorativa de la literatura a la dicotomía representación-silencio. Rancière nos ayuda a salir de esa conversación reducida—aunque no sin méritos—al hablar de la función del arte y la literatura usando otra métrica. Para él, develar lo invisible que posibilita lo visible es la función política del arte.

So we have to revise Adorno's famous phrase, according to which art is impossible after Auschwitz. The reverse is true: after Auschwitz, to show Auschwitz, art is the only thing possible, because art always entails the presence of an absence; because it is the very job of art to reveal something that is invisible, through the controlled power of words and images, connected or unconnected; because art alone thereby makes the human perceptible, felt. (*Figures of History*, 49-50)

En este sentido es importante considerar la función que cumplen las imágenes pop del poemario como elementos que facilitan la entrada de los lectores a un género literario poco acudido por el público general. Si en una primera instancia la relación lúdica que se establece entre el imaginario de la narcoviolencia con el de la violencia hollywoodense, es estridente, en una segunda, resulta revelador. El movimiento que emparenta esos dos imaginarios desiguales no es unilateral—como vimos con el análisis de los programas televisivos, el poemario también

puede dar pie a un cuestionamiento de la violencia mediática vis-a-vis la violencia sociohistórica sufrida por personas de carne y hueso. El poemario propone un acercamiento de lo pop y lo social, y por ende, de lo político. Las imágenes mediáticas dejan de ser vistas como manifestaciones aisladas, de mero entretenimiento para adquirir un valor semántico-social basado, precisamente, en su contextualización. Al enfrentar la violencia mediática con la real, se hace una diferenciación entre la violencia como hecho y la violencia como representación. Esto puede parecer una trivialidad por obvia, pero las encarnadas discusiones que pueden desatar la representación de la violencia y los esfuerzos de la censura dejan claro que no debe descontarse la necesidad de establecer bien esta distinción. Uno de los rasgos característico de *The Walking Dead* que más atención acaparó fue precisamente su alto índice de violencia y de *gore*—sangre derramada—que parecía extremarse con cada capítulo. La incomodidad, incluso indignación, hacia esa violencia se acrecentó con la aparición de Negan, un personaje sádico, que usando una rima infantil parecida a la “De tin marín”, fue escogiendo a dos personajes, de entre los más centrales, para matarlos con golpes de un bate sobre sus respectivos cráneos. El bate de Negan, que llama *Lucille* como la guitarra del legendario *bluesman* B.B. King, lleva un alambre de púas alrededor para dar un efecto más desconcertante. A uno de los personajes apabullado por Negan, lo vemos sangrando con un ojo parcialmente salido de su cuenca por los golpes. Después vemos los restos de su cabeza esparcidos sobre el piso, y el cuerpo prácticamente decapitado yace a unos pies de su pareja sentimental. Hubo gente que expresó que esas escenas fueron lo más sanguinario y escalofriante que hubieran visto—evidentemente, esas personas ponen poca atención a los noticiarios de México y mucho menos al sitio de Internet *El blog del narco*, donde uno puede ver videos que muestran degollaciones, mutilaciones, tortura y asesinatos.

La reflexión sobre la representación de la realidad social, así como la diferenciación entre hechos sociohistóricos y experiencias estéticas son elementos fundamentales de *Poemas de terror*. Por eso, aunque Fabre concede que “hay algo de provocación” inmediatamente añade que “también hay un cuestionamiento de retóricas”. Un párrafo clave para entender el poemario de Fabre, así como buena parte de la poesía contemporánea, lo escribió Roberto Cruz Arzábal:

La doctrina neoliberal le ha dado una forma tal a la vida humana que generalmente sucede mediante experiencias estéticas que ocultan el sustrato político y el económico, los naturalizan para hacerlos pasar por irreprochables o inamovibles. El estado natural de las cosas sucede en nuestros días mediante la vía de la percepción y el gozo codificados por los productores de signos (cineastas, escritores, publicistas, programadores); al mismo tiempo, una posible vía de desnaturalizar las percepciones sobre la realidad que se articulan entre estética, política y economía es el cuestionamiento de esos códigos por sus productores. (“Dos formas de lo político”)

El cuestionamiento profundo de estas retóricas, que posibilitan una *desbanalización* de la imagen pop del zombi, ligándola a su trasfondo sociopolítico, constituye el aporte más importante de *Poemas de terror y de misterio*. En ese mismo ensayo del párrafo citado, Cruz Arzábal explica el momento actual de la poesía mexicana como constituido por el regreso de lo político. En una primera instancia lo político es manifestado por la representación de la realidad sociohistórica de la actualidad mexicana mientras que un segundo momento está conformado por una crítica hacia esa representación y lo que implica como poética. Al respecto, Cruz Arzábal afirma:

En un sentido amplio, el retorno de lo político a la poesía mexicana implica una doble crisis, por un lado de los modelos de representación tradicionales: no basta con nombrar la violencia y la injusticia, hace falta crear otros espacios posibles de existencia con el lenguaje; por otro lado, de la sociabilidad y el *ethos* del poeta como trabajador de signos: no basta con cambiar el modo de producción de sensibilidad, hay que cuestionar el espacio de enunciación del autor contemporáneo. (“Dos formas de lo político”)

Al mismo tiempo que se cuestiona el espacio de enunciación del autor—y su proyección lírica—se trabaja contra la institucionalización de una estética literaria de la violencia mexicana. Uno de los versos más citados de *Poemas de terror* dice “¿Te has fijado que ya todos los poetas

mexicanos tienen su poemita sobre la violencia?”. Es llamativo por su cinismo, pero también apunta hacia la consolidación de un subgénero de la poesía mexicana entorno a la narcoviencia que sería análogo al canon de literatura testimonial sobre el Holocausto. “Un problema notable con respecto a esta forma de la poesía comprometida —por usar un término de uso corriente— es que debido a la configuración del campo literario mexicano se vio prontamente asimilada a la economía de prestigio literario”, escribe Cruz Arzábal. Una de las virtudes del poemario de Fabre es que no permite la aceptación pasiva de la literatura comprometida como a priori positiva, buena o de calidad. Incluso, cuestiona la noción de literatura comprometida al dudar de la efectividad de lo afectivo y sentimental en lo literario frente a realidades sociopolíticas: la indignación simplemente no es suficiente porque no garantiza nada más allá de un sentimiento de superioridad moral¹⁵⁰.

Dos poemarios que parecen abarcar ambos momentos en el retorno de lo político a la poesía mexicana son *Antígona González* de Sara Uribe y *C_r_t_l_s* de Román Luján—este último todavía sin publicar pero hecho público por su creador en lecturas de unos de sus poemas y amablemente proporcionados en PDF. Los dos poemarios pueden leerse precisamente como una tentativa por representar la narcoviencia así como un cuestionamiento de las estrategias de esa representación y del lugar de enunciación del poeta.

Escenografía y apropiación de un vacío y un dolerse

De frente a la aparición cotidiana de cabezas cercenadas, de cuerpos mutilados y rostros desollados, productos, en gran medida, de la llamada *Guerra contra el narco*, comenzada por Felipe Calderón en 2008, algunos artistas, escritores y poetas mexicanos han visto la necesidad de interrogarse sobre su trabajo y de encarar la realidad social del país de manera más directa. En

¹⁵⁰ “Me interesa el arte político, la literatura política; me parecen caminos necesarios, además. A veces con lo que choco yo es con la idea de la superioridad moral, cuando uno se sitúa por encima, como salvado, digamos, en tu indignación frente a lo que sucede”.

Antígona González, Sara Uribe, lo hace enfrentando la contraparte de la espectacularización de la muerte: los desaparecidos cuyos contornos son dibujados y desdibujados con recuerdos, dudas y, a menudo, miedo. Lejos de presentarse como un ser privilegiado, capaz de redimir al otro, de decir “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, la voz poética se presta como un espacio para ser ocupado por lo otro, como un punto de reunión de voces a medias, fragmentadas o ahuyentadas. La voz poética se despoja a sí misma de su autoridad e identidad, dejando de lado, en gran medida, el recurso lírico. Al inverso de los llamados conceptualistas estadounidense y canadienses para quienes este vaciamiento lírico posibilita la apropiación de cualquier material discursivo como propio, un hacer copyright de lo ajeno, en *Antígona González*, se conforma una tentativa de lo que llamaría *heteroglosia ética*—es decir, una pluralidad de voces supeditada a un singular principio de justicia y accionar ético. De allí, por ejemplo, la importancia del uso del *copyleft* y del libre circular del libro. El poemario comienza con un epígrafe de Cristina Rivera Garza—“¿De qué se apropia el que se apropia?” (11). En este caso, de lo mismo que los conceptualistas, pero, a diferencia de ellos, también de aquello que acompaña las palabras de los otros: sus incertidumbres, sus traumatismos, sus miedos y, sobre todo, su compromiso de llevar acabo un comportamiento digno de sí y del otro.

El poemario¹⁵¹ de Uribe es llamativo por ser una propuesta conceptual enfocada en la denuncia social. Es casi imposible hablar del poemario sin indagar en su estructura paratáctica o de pastiche ya que la misma autora lo designa, en el último apartado del libro, “Nota finales y referencias”, como “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (105). Uribe desafía la tradicional—y en gran parte vetusta—línea divisoria entre la literatura

¹⁵¹ Lo llamo poemario por necesidad de nombrarlo de alguna manera y sabiendo que argüirse que no lo es. Pudiera ser designando como obra teatral ya que fue hecho a pedido de Sandra Muñoz, actriz de teatro, para ser representado. Pero tomando en cuenta que Uribe es poeta y que el texto carece de ciertos elementos propios de la obra teatral como diálogos o monólogos correspondientes a personajes reconocibles y acotaciones, prefiero leerlo y analizarlo como un poemario.

comprometida y la autónoma; ya esto la hace una obra bastante singular en general, y en particular, en la poesía mexicana. El epígrafe apunta al libro de Rivera Garza, *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*, en que habla de técnicas comunes a un grupo de poetas estadounidenses—aunque evidentemente no exclusivas a ellos ni inventadas por ellos¹⁵²—basadas en el uso de textos preexistentes, llámese *copy and paste*, *readymade*, escritura no-creativa, apropiación o plagio. Si el poemario nos habla del dolor y la incertidumbre causados por la desaparición de un ser querido y de los estragos por encontrarlo y sepultarlo, ¿cuál podría ser la apropiación de que nos habla el epígrafe? ¿Quién podría ser el que se apropia? Parece que de entrada estamos ante una disyuntiva mayor: por un lado, una contienda de académicos, artistas y escritores que debaten entre sí cuestiones de académicos, artistas y escritores, y, por otro, otra contienda mucho más urgente por vivida a diario, por violenta y asesina. El poemario logra conjuntar ambos espacios de manera magistral, pero aun así queda la incógnita sobre la relevancia de la cita para con la temática del mismo y más allá de su propuesta conceptual.

La cita nos pide que dejemos de lado el quién y el cómo para encaminarnos al qué. Quizás esos datos no importan para Uribe porque ya habría aceptado la apropiación como una herramienta literaria legítima. De cualquier manera, el libro de Uribe, su contenido, su publicación y distribución bajo el *creative commons*, que no limita su reproducción a instancias en que pueda medrar el portador de los derechos de autor, es una apuesta en contra de cierto tipo de apropiación. A decir, el que hacen gentes como, por ejemplo, Richard Prince, quien toma, sin permiso, imágenes de usuarios de Instagram para venderlas por cifras astronómicas. *Antígona González* no es una simple mercancía para medrar en dólares y fama; es una apuesta política y

¹⁵² Recientemente, el 9 de agosto de 2017 para ser preciso, Heriberto Yépez publicó en su sitio de internet un texto que contradice el discurso que asigna el origen de las prácticas apropiacionistas a los poetas estadounidenses contemporáneos. En el texto, Yépez, traza una especie de genealogía de la técnica apropiacionista en la Literatura Latinoamericana.

ética que opera en contra de esa lógica capitalista en que, sobre todo, importa el dinero. Francisco Estrada Medina¹⁵³ tiene un ensayo, “Estética citacionista y copyleft: *Antígona González*, de Sara Uribe”, en que desglosa este aspecto central a *Antígona González*. Estrada Medina encuentra una oposición directa de la estrategia copyleft al capitalismo despiadado que los carteles encarnan junto con el estado mexicano neoliberal. Esta asociación entre neoliberalismo y narcoindustria—y por consiguiente narcoviolenencia—ya la había señalado Rivera Garza, particularmente en su uso del término *estado sin entrañas* (*Dolerse* 11) que designaría un estado neoliberal en retroceso referente a sus funciones como cuidador e impulsor del bienestar social. La complicidad del estado mexicano tanto por omisión de sus deberes—como *estado sin entrañas*—así como por comisión—es decir, como *estado con garras*—ha sido, además, señalada en otras ocasiones por Juan Villoro y Oswaldo Zavala, como lo señala Tamara R. Williams. En el ensayo de Williams, también dedicado a *Antígona González*, se contextualiza de esta manera la aparición de la figura de Antígona González, que a diferencia de la Antígona clásica, no se enfrenta a la Ley ni al estado, sino a su vacío avaro.

It is within this context of blurred lines between state authorities and cartels that Antígona González emerges not to oppose an edict or transgress a Law, but to reveal the devastating, the loss—both personal and political—and the grief experienced by her community of San Fernando, Tamaulipas. Her brother, Tadeo, the Polynices figure in this story, is neither an enemy of the state nor a criminal. He is simply a young father and provider for his family that inexplicably disappears while traveling for his employment as a car salesman, a job that required him to drive from the capital city of Tamaulipas, Cd. Victoria, south to the port-city of Tampico and north to the town of Matamoros, the same route taken by tens of thousands of migrants that move north through Mexico to reach the U.S. border near Brownsville, Texas. (6)

Uribe se apropia de palabras y textos ajenos, mientras que el narco, con la complicidad del estado, se apropia de las vidas—los cuerpos y el bienestar—de ciudadanos y no-ciudadanos. Decir “todos nos apropiamos de algo” es una conclusión demasiado cínica y complaciente con el

¹⁵³ Estudiante de posgrado en la University of Houston.

estatus quo para encajar con la temática y las estrategias de escritura que se proponen en *Antígona González*. Por lo tanto, parece necesario agregar a la pregunta del epígrafe, un par más: ¿para qué se apropia? Y ¿con qué objetivo? En un caso, nada más que para lucrar. En el otro, el lucro ha dejado de ser una motivación a favor de la expresión del dolor y de la escenificación de un vacío triple: el del estado¹⁵⁴, el de los miles de desaparecidos y el de una sociedad que pueda hacer frente a la realidad del entorno mexicano.

Pero estas preguntas también ayudan a delinear otra distinción entre la propuesta de Uribe y la de otros que utilizan la estética apropiacionista o citacionista. Particularmente, el poeta estadounidense Kenneth Goldsmith, a quien generalmente se le toma como referente de la poesía conceptual en inglés, y que ha sido criticado por su teorización y práctica apropiacionistas. La crítica lo designa, alternativamente, como banal—muchas de sus obras son redacciones de lo inocuo como un ejemplar del *New York Times*, los anuncios radiofónicos del tiempo, las noticias y los deportes, una grabación de lo que habló a lo largo de una semana, etc.—o como avaro de dinero y de fama—ha sido invitado a la Casa Blanca, regularmente dicta conferencias, es profesor en la University of Pennsylvania y fue el primer poeta en residencia (*poet laureate*) del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Pero también ha ganado el alabo de algunos críticos y poetas, particularmente, de Marjorie Perloff y de Christian Bök. Uno de sus críticos más incisivos ha sido el tijuaneño Heriberto Yépez quien denuncia a Goldsmith y a los conceptualistas estadounidenses como “colonialistas” literarios. El argumento de Yépez es que Goldsmith y compañía adoptan irreflexivamente la ideología del capitalismo colonialista, repitiendo su práctica y su discurso, para presentarla como una estética innovadora.

Reiteran prácticas colonialistas. Vía manifiestos, antologías y membresías, borran o se apoderan de otras historias. Su política atrae estudiantes, académicos, escritores y lectores

¹⁵⁴ Williams señala correctamente que la figura de Creonte—representante del Estado y de la Ley—solo aparece una vez en el texto de Uribe.

indecisos entre lo consensual y lo *arty*. El conceptualismo es una manifestación cultural derivada de políticas norteamericanas expansionistas. Por eso la apropiación es su fundamento. (“Goldsmith y el imperio retro-conceptual”)

Más allá de que la propuesta conceptualista pueda dar pie a conversaciones y textos sugestivos y hasta necesarios al cuestionar el papel del autor y ciertas nociones básicas como son la propiedad intelectual, la autenticidad, la expresión lírica y la originalidad, por mencionar unos ejemplos concretos, parece evidente que el texto como mercancía literaria es un referente central del proyecto de Goldsmith. Igualmente, al margen si uno está completamente de acuerdo con Yépez, es indudable que hay en Goldsmith una preocupación por la producción de bienes literarios que sobretodo tengan un valor mercantil. En una lectura de un texto que sirve como una especie de manifiesto del conceptualismo goldsmithniano, Goldsmith menciona diferentes ejemplos de plagio que rindieron frutos económicos¹⁵⁵ y la vialidad económica de esos plagios parece ser la única justificación para los plagiarios como para Goldsmith. Y para el autor de *Day* y *Traffic*, esos relatos de plagios exitosos parecen volverse lecciones importantes, epifanías de que el trabajo escritural puede ser rápido, fácil y rentable. Es decir, un simple medio para producir una mercancía. Y la gran epifanía, la mayor: esa mercancía literaria ni siquiera requiere de ningún valor literario en absoluto para venderse. Aunque en ese mismo texto, Goldsmith declara su amor por el arte y su odio por el mundo del arte¹⁵⁶, en otro más bien manifiesta cierta envidia al mundo y a la industria del arte contemporáneo estadounidense que celebra, con

¹⁵⁵ El texto es: “I Look to Theory Only When I Realize That Somebody Has Dedicated Their Entire Life to a Question I Have Only Fleetinglly Considered”. Menciona de nuevo a Richard Prince y las copias que hace de la novela *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger, borrando el nombre del autor y anteponiendo el suyo para luego vender los ejemplares con su firma al mismo precio que se está vendiendo un ejemplar con la firma de Salinger. Menciona a Alexander Torcchi, afirmando que al final de su vida, copió a mano textos viejos para luego venderlos a coleccionistas como originales. Afirma que Ted Berrigan robaba libros de autores famosos, falsificaba la firma del autor y vendía el ejemplar a los mismos coleccionistas a los que había robado el libro. Es significativo, en este sentido, que afirme la información es como el dinero y que “nuestro trabajo es robar el banco”. De igual manera, dice que la mayoría los artistas quieren ser amados sobretodo, luego pasar a la historia y que el dinero llega en un distante tercer lugar dentro de sus prioridades. Su observación es equívoca pero no es difícil imaginarse que para él es un ejemplo de la ingenuidad de los artistas y una forma de poner en evidencia su sistema de valores tergiversados opuesto al suyo que prioriza el dinero.

¹⁵⁶ “Love art. Hate the art world”, dice.

millones de dólares, a gente como el escultor Jeff Koons y el ya mencionado, fotógrafo Richard Prince. El argumento presentado por Goldsmith en ese primer texto, oscila entre la libertad del mundo artístico para hacer cualquier cosa y que se acepte esa cosa como arte—sin escandalizarse—y la posibilidad de tomar de otros sin ser acusado de plagio ni de infracción de derechos de autor¹⁵⁷. El autor de *Uncreative Writing*, explicaba de la siguiente manera las diferencias entre el mundo literario y el artístico—o más bien casi todos los demás:

Age-old bouts of fraudulence, plagiarism, and hoaxes still scandalize the literary world in ways that make, say, the art, music, computing, or science worlds chuckle with disbelief. It's hard to imagine the James Frey or J. T. LeRoy scandals upsetting anybody familiar with the sophisticated, purposely fraudulent provocations of Jeff Koons or the rephotographing of advertisements by Richard Prince, who was awarded with a Guggenheim Museum retrospective for his plagiaristic tendencies. (Why Conceptual Writing? xx)

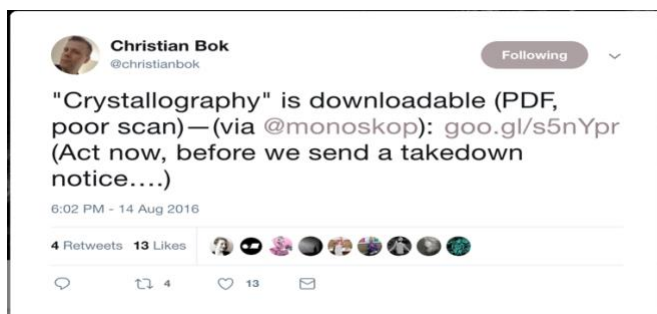
En su texto-manifiesto, Goldsmith sentencia “We really don't seem to believe that copyright exists nor do we particularly care”¹⁵⁸.

Sin embargo, esta actitud es contradicha por el uso generalizado del copyright. El uso del copyleft sería más congruente con la retórica que manejan ya que presentan sus proyectos como subversivos, si no revolucionarios. Incluso, el uso del copyright sería menos problemático si se usara para mantener la integridad de sus textos—controlar la calidad de ediciones, mantener intacto el contenido, evitar el uso por ciertos grupos de ultra derecha, por ejemplo—pero el

¹⁵⁷ Después, Goldsmith habrá de contradecirse. Primero en un video, detallando su trabajo como el poeta en residencia (*poeta laureate*) del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, declara que “By default I'm a poet because nobody else would have me.... The only people that would accept the kind of writing that I do, ended up being the poets and the poetry world” (“Artists Experiment”). Asegura que en el MoMA tiene mucha más libertad que los artistas “You can actually do anything that you want here and it's rather uncontested and I really love that freedom. Artists going through the front door have to fight for everything and everything must be approved”. También en el mismo texto-manifiesto: “When the art world can produce something as compelling as Twitter, we'll start paying attention to it again. // The gallery and museum world feels too slow, out of touch with the rest of culture, like an antiques market: highly priced, unique objects at a time when value is in the multiple, the many, the distributed, the democratic. In this way, the art world is quickly making itself irrelevant. Soon, no one will care”.

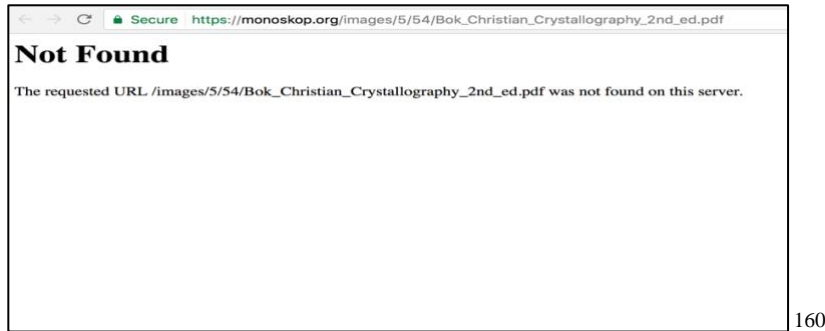
¹⁵⁸ “I Look to Theory Only When I Realize That Somebody Has Dedicated Their Entire Life to a Question I Have Only Fleetinglly Considered”, *Poetry Foundation*. Abril 2015. Igualmente, tiene un texto dedicado a este mismo tema y en el cual propone que el copyright ha sido superado—por lo menos estéticamente. Reproduce allí dos tuits que mandó por la cuenta de UbuWeb—quien él fundó y dirige—y que resumen esta posición: “If it isn't free, it doesn't exist” y “Copyright is over. If you want it”. Este último sirve de título para el escrito.

empleo del copyright parece derivar solamente del deseo de lucro. Lo avala el hecho de que sus textos son relativamente difíciles de encontrar en internet, a menos que se pague por ellos. Dato curioso e irónico para escritores y artistas identificados tan plenamente con la era digital y la internet. Aunque Christian Bök no use la estética apropiacionista decantándose por la poética de restricciones al estilo del grupo OuLiPo, la siguiente anécdota me parece ilustrativa del dilema de los poetas experimentales en EEUU referente al mercado y de la contradicción básica entre su discurso disidente, y hasta anarquista, y sus prácticas conformistas, subordinadas a la lógica mercantilista. Un tuit de Christian Bök del 14 de agosto de 2016, lo ejemplifica:



Bök alerta a sus seguidores de Twitter que su libro *Crystallography* puede conseguirse gratuitamente como PDF. Excelente detalle excepto que luego agrega “Act now, before we send a takedown notice...”. Es decir, deben tratar de bajarlo ya porque su equipo pronto mandará un aviso, nos imaginamos, que al sitio que ha hecho disponible el PDF para que lo quiten y no se pueda ya acceder gratuitamente a él. Queda mucha información latente en el tuit: al parecer, Bök tiene un equipo de personas—los que constituyen ese “we”—que se dedica a cuidar de que no circulen sus textos en Internet para descarga gratuita. El “takedown notice”, probablemente constituye un aviso legal, una amenaza para que no se infrinjan los derechos de autor. Quizás el mismo Bök haya encontrado el PDF “ilícito” ya que comenta que la copia del PDF es de pobre calidad. Quizás, incluso, él mismo haya alertado a ese “we” a que deben entrar en acción—no es difícil imaginar que ese aviso a su equipo legal haya precedido o seguido el tuit a sus seguidores.

Es sumamente irónico que Bök, asociado a un impulsor y practicante tan vehemente de la estética apropiacionista como Goldsmith, invoque los derechos de autor. Se podría argumentar que el tuit pretende ser lúdico por irónico y que no se debería tomarse con demasiada seriedad la amenaza legal: es posible. Y, sin embargo, por esta o aquella razón, el enlace que da con el PDF gratuito ya no está vigente¹⁵⁹.



Para leer *Crystallography* de Christian Bök hay que comprarlo—igual que con cualquiera de sus otros libros.

No se trata de hacer una denuncia contra las prácticas mercantiles de la industria editorial ni pedir que se regale el trabajo poético o intelectual, ni siquiera se trata de precisar las contradicciones de alguien como Bök. El punto es hacer una diferenciación entre la práctica apropiacionista de Uribe y la propuesta de Goldsmith, contextualizando, un poco, la pregunta de Rivera Garza que abre el poemario y que apunta, precisamente, a una disyunción o heterogeneidad de esa práctica apropiacionista. Mi punto principal no es argumentar en contra de técnicas citacionistas o apropiacionistas, sino hacer una diferenciación clave entre la práctica apropiacionista de Uribe y la propuesta de alguien como Kenneth Goldsmith. La misma Rivera Garza parece apuntar a un proceso de apropiación diferente al de los conceptualistas

¹⁵⁹ Mandé un correo a Monoskop preguntando por el PDF de *Crystallography* de Bök y me lo proveyeron, explicando de paso, que la editorial les había pedido que lo bajarán porque “la nueva edición aún estaba disponible”.

¹⁶⁰ Intenté acceder PDF el 31 de julio de 2017.

norteamericanos al hablar de la *desapropiación*¹⁶¹ en que se descarta lo propio a favor de lo otro—no como una treta comercial, o incluso artística, sino ética.

Lejos de volver propio lo ajeno, regresándolo así al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo XXI, esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos, como el concepto antropológico mixte del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. (23)

Sin embargo, la postura de Rivera Garza es mucho menos crítica hacia los conceptualistas estadounidenses¹⁶² que la mía llegando a hacer una defensa del plagio como recurso literario¹⁶³—lo cual me parece un tanto contradictorio puesto que, el proponer el concepto de desapropiación, supone una diferencia entre lo que llama el “apropiacionismo conceptualista” y la desapropiación. La única manera de encontrarle un sentido justo a la noción de desapropiación es, precisamente, diferenciándola de la apropiación conceptualista. La particularidad de la desapropiación, según la entendería yo y siguiendo la lógica de *Antígona González* conjuntamente con la lectura de los textos respectivos de Estrada Medina y Williams, es que no obedece a la lógica del mercado capitalista proponiendo, por el contrario, una lógica de lo ético que antepone los intereses del otro a los propios.

¹⁶¹ “De ahí, y por eso, la creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia... A la poética que la sostiene sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje, la denomino desapropiación” (22).

¹⁶² De hecho, lo ve con entusiasmo “De entre todos, tal vez sean los conceptualistas estadounidenses y los mutantes españoles los que han producido las primeras obras abiertamente citacionistas de nuestra época. Ahí está, por ejemplo, la obra completa de Kenneth Goldsmith, cuyo bagaje teórico y didáctico queda brillantemente establecido en su reciente *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*” (82).

¹⁶³ “Bajo los reclamos de plagio, que algunos utilizan como si se tratara de un concepto transparente o tautológico o, peor aún, ahistórico, se esconde la voraz figura de la propiedad privada y su circuito de poder policiaco. Sería verdaderamente poco afortunado que esta poderosa reacción conservadora contra las alternativas de producción textual que las tecnologías digitales han traído a la escritura retrasara innecesariamente el proceso de búsqueda de las escrituras del siglo XXI” (84).

Más que ser creado por el genio individual, interno, único de un autor, un texto citacionista está compuesto por la relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante. (81)

Esta definición me parece apropiada para el trabajo de Uribe pero no para el trabajo de Goldsmith, ya que el de éste carece de “la relación social, dinámica, contestataria, colectiva”. En Goldsmith no hay diálogo ni pluralidad de voces, no hay ni comunidad ni comunalidad. Las voces autorales que existen en el diario New York Times, por ejemplo, no se articulan entre sí para conformar una comunidad. Tampoco parece haber una propuesta ética—ni siquiera una contradicción a la lógica del mercado. Igualmente, aunque la creación conceptualista de Goldsmith no parta de la noción de un genio creador, desemboca en ella al crear extratextualmente la figura mediática de Goldsmith como alguien *sui generis* cuya retórica pseudo-subversiva y atuendos excéntricos son marcas reconocibles de una individualidad excepcional. Para cerrar esta digresión, apuntaría a que ciertos conceptos desdeñados por los conceptualistas y los citacionistas, como la originalidad, lo afectivo y lo “poético”, regresan en Goldsmith. Al hablar de su trabajo, *Seven American Deaths and Disasters*, en el The Colbert Report¹⁶⁴, afirma “What’s amazing to me is that there have been hundreds of books written about 9/11 and, to my knowledge, nobody went to listen to the way those events were described... By doing something that is that simple we’re uncovering something that nobody else has actually ever thought of, the poetic quality of what was unfurling linguistically at that moment”. Es decir, su proyecto más reciente apuntaría hacia lo afectivo, incluso lírico, al centrarse en lo Histórico y las reacciones emotivas de los individuos que enfrentaron las siete tragedias y muertes en los

¹⁶⁴ La entrevista es muy llamativa porque ante los embates lúdicos pero críticos de Stephen Colbert, el conductor comediante, Goldsmith se nota frustrado e incómodo. No logra contestar con congruencia intelectual y estética las preguntas sobre la lógica de su libro—y por extensión, de su proyecto conceptualista. Cerca del final, Colbert con toda calma lo provoca preguntando, “You mad? You seem mad”, se carcajea el público y exasperado Goldsmith, se reacomoda en su asiento sin poder más que gritar “I’m upset about it! We live in...”. La dificultad que muestra Goldsmith para presentar la lógica de su libro y las contradicciones en las que cae al intentarlo me parece paradigmático de su proyecto en general.

medios masivos. Viéndolo desde esta perspectiva, quizá la pregunta no deba ser tanto de qué se apropia el que se apropia sino ¿para qué? o ¿con qué finalidad?

Podríamos retomar la pregunta del epígrafe para decir que la apropiación que se propone hacer a través *Antígona González* es la del dolor del otro. Y para esto es necesario un proceso simultáneo y complementario: el desapropiarse de los intereses propios. Williams señala, correctamente, que esto implica una postura ética, ya que se reconoce la necesidad de construir una comunidad para que se pueda realizar la meta final de cada individuo—en el caso específico de Antígona González encontrar a su hermano, Tadeo. Y de paso tiene la doble función de protestar contra el vacío estatal y ético que impera en el México actual.

These same strategies re-imagine and recover a precarious form of community—the green shoots of a fledgling and inchoate nation—that, while rekindling human interactions around shared grief and a common purpose, also constitute a compelling poetic protest against the state of affairs of Mexico in the first decades of the twenty-first century. (4)

El dolor y la meta compartida son los puntos a través de los cuales se articula esa comunidad incipiente que posibilita el accionar ético de Antígona González. De nuevo, recurrimos a Rivera Garza ya que esta compartición del dolor cuadra con el concepto de *condolerse* que presenta en su libro que lleva precisamente el título *Dolerse: textos desde un país herido*.

Me gustaría que no tuviéramos que dolernos, que no tuviéramos que hacer propio el dolor ajeno y volver ajeno el dolor propio para seguir adelante incluso en medio del horror. Pero es preciso. Condolerse es preciso... Condolerse, que no es el discurso de la victimización ni mucho menos de la resignación, sino una práctica de la comunalidad generada en la experiencia crítica con y contra las fuentes mismas del dolor social que nos aqueja, que nos agobia, que acaso también nos prepare para alterar nuestra percepción de lo posible y lo factible. (19)

Mientras que en la Antígona clásica el comportamiento ético deviene del sentido de responsabilidad religiosa-ritual del individuo—Antígona—en el texto de Uribe, Antígona

requiere de la comunidad para realizar su acción ética. Pero ya ese paso inicial de conformación comunitaria representa una acción ética ante la carencia garantías legales contra la amenaza de la narcoviolencia. Por eso, la conformación de una comunidad discursiva, por medio de la técnica apropiacionista o citacionista, es fundamental para la estrategia escritural—y de lectura—del texto. Sin embargo, en el poemario se reconoce que el comportamiento ético no puede cumplirse con la identificación afectiva—la asunción del dolor del otro—requiere de la participación activa que solo puede ser activada por el lector fuera del poemario. Este segundo paso, por nombrarlo así, queda implícito en el último verso del poemario que es una pregunta y una invitación a la acción: “¿Me ayudarás a levantar el cuerpo?”. La aceptación del reto implícito en esa pregunta marca el asentimiento del proyecto que representa Antígona González como persona, personaje y proyecto textual.

La importancia de lo social se patentiza en el uso del pronombre *nosotros*, así como la interpelación al lector—como en el último verso citado anteriormente—y la estructura paratáctica de los diversos discursos y voces que no son supeditados a la voz autorial. Otro aspecto que pudiera añadirse a los tres anteriores, es el intercambio o compartición de nombres que va desde la Antígona clásica hasta Antígona González pasando por otras como Antígona Furiosa y Antígona Vélez. La inclusión de esta especie de linaje y la mención específica del libro *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pianacci, en que, nota Uribe, se “realiza un exhaustivo inventario y un minucioso análisis de las características de algunas notorias Antígonas europeas, frente a las numerosas y recontextualizadas Antígonas ‘criollas’” (108), no es gratuita. Apunta a un paradigma—en términos de Roland Barthes—en que las diferentes mujeres desempeñan el mismo papel. Esa función trasciende el contexto inmediato de cada uno de ellas y se mantiene a través del tiempo—igual que el significante Antígona. Así, el nombre y

la identidad individuales estriban en el desempeño de una función compartida y no en las características particulares de cada biografía. Significativamente, no se mantiene esta forma en referencia a la figura de Polinices, quien asume la particularidad de Tadeo, “en su distorsión y alteración Polínices [sic] es Tadeo” (23). En el caso de Antígona, la relación entre la Antígona clásica y las Antígonas subsecuentes, es inversa: las Antígonas son Antígona¹⁶⁵. Esta asimetría en el tratamiento de Antígona y Polinices, no es equivalente a una valoración jerárquica, más bien deriva de una doble necesidad de trascender lo individual para crear comunidad, por un lado, y, por otro, de luchar contra el anonimato de las personas que pierden su individualidad al entrar a la rúbrica general de “víctimas” o de “desaparecidos”. El trabajo doble que pone en praxis el poemario es paradójico ya que involucra la creación de comunidad, que requiere de una subsunción del individuo, en tanto pone en relieve la individualidad del desaparecido. Este énfasis no pasa por una larga enumeración de individuos ni de un grupo representativo, por decirlo de alguna manera, de las víctimas, sino que se concentra en la figura de Tadeo.

El poemario comienza con un texto tomado del proyecto *Menos días aquí*: “Uno, las fechas, como los nombres, son lo más/importante. El nombre por encima del calibre de las balas”. Y continúa precisando sus objetivos: “Mantener la memoria de quienes han muerto. // Contarlos a todos. // Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío. // El cuerpo de uno de los míos. // Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos” (15). El texto busca deshacer el anonimato de las víctimas que a diario son encontradas en coches, lotes baldíos y fosas comunes a lo largo del territorio mexicano. “Rezo para que tu cuerpo ausente no quede impune. / Para que no quede anónimo” (30), nos dice Antígona.

¹⁶⁵ Roberto Cruz Arzábal indica esto brevemente al decir “...Antígona González son todas Antígonas y todos los desaparecidos son Polinices...” (“Escritura después de los crímenes...” 325)

En cuanto a la conformación de la individualidad de Tadeo, no es sorprendente que el momento más lírico del libro esté ligado a la conformación textual de la persona de Tadeo. El segundo apartado abre y está encabezado por la pregunta “¿Es esto lo que queda de los nuestros?”. Es ese “esto” es una ausencia, un silencio, un desdibujar la persona de la memoria y de las vidas de los que sobreviven con miedo, y contra lo que lucha Antígona González como figura y texto. “Por eso te pienso todos los / días, porque a veces creo que si te olvido, un solo día bastará para que te desaparezcas” (41). Los versos de esa sección rememoran a Tadeo, lo humanizan, nos recuerda que fue niño, hijo de una madre que lo amó y lo ama, hermano de una hermana que se rehúsa a olvidarlo.

Otras noches te sueño de niño, junto a los sabinos... Mamá solía llevarnos con frecuencia en el verano, / decía que sólo así conseguía apaciguarnos los días más calurosos... Al llegar lo primero que hacías era arrancarte camisa /, pantalón y zapatos. Una vez cercanas las aguas / era imposible domesticarte: corrías hacia el árbol / más alto, trepabas por sus ramas y te aventabas sin / más a las pozas... Me gusta soñar ese río ¿sabes? Me gusta porque sé / que no volveremos jamás a sus aguas. (45)

Nos recuerdan que Tadeo es una persona como cualquier otra, que fue niño, que fue un padre que se ganaba la vida como cualquier otro, que hacía una carne asada con una cerveza a la mano jugando fútbol con sus hijos, sintiéndose orgulloso de ellos, satisfecho con su vida tan ordinaria como la nuestra.

Era / común que viajara a Matamoros para comprar / vehículos que después vendía en otras ciudades del país. Así se ganaba la vida Tadeo. No le iba tan / mal. A veces le alcanzaba para llevar de vacaciones a / la playa a su mujer y a mis sobrinos... // La felicidad para mí, hermanita, me dijo un día mientras me destapaba una cerveza y me servía / un pedazo de carne asada, es llegar en la tarde a / casa, luego de un día de pura chinga en el bisnes / y echarme una cascarita con mis chavitos, oírlos/ como [sic] gritan, cómo ríen ¿sabes? Eso me quita todo / el cansancio. Eso es lo que me hace sentir que estoy / haciendo las cosas bien. // Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas, / hermanito, sería que mañana me llamaran para / decirme que tu cuerpo apareció. (49)

El deber de Antígona González para con su hermano no deriva de un código ético, jurídico-legal, ideológico, nacional o moral, sino de una relación personal y empírica con él. El dolor es de lo que se apropia el poemario y lo que pide que asumamos como propio. “Este dolor también es mío. Esta sed... Este dolor también es mío. Este ayuno” (76-77). Puede parecer en primera instancia obvio que los lazos de la familia evoquen una reacción sentimental y un sentido de responsabilidad inexistentes para con extraños. Sin embargo, como se mencionó a finales del segundo capítulo, este sentido común tiene un trasfondo más siniestro si se ve como una duplicidad ética cercana, aunque no idéntica, a la de Carl Schmitt que afirma que debe mantenerse un modo de comportamiento para el amigo y otro contrario y extremo para el enemigo. *Antígona González* propone un comportamiento de lo familiar que contrarreste la indiferencia pública que predomina entre las autoridades y lo que podría denominarse sociedad civil—si es acaso que una sociedad civil puede serlo si está signada por la inacción. El punto de movilización de la comunidad, y aún de su conformación, es la asunción del dolor del otro como propio cuando lo que impera es la indiferencia—ya sea como reacción espontánea o como decisión ocasionada por el miedo a represalias y ejemplificada por la reacción de la familia de Tadeo, quien pide a Antígona de no buscar a hermano. Sin embargo, en la diégesis no se cumple el objetivo del libro ni de su protagonista: Tadeo no aparece ni es sepultado por su hermana. El texto se resiste a representar una realidad inexistente en el contexto metatextual, se resiste a resolver en el plano de lo simbólico lo que no ha tenido resolución, y que solo puede resolverse, en el plano histórico-social. El paliativo de la palmada en la espalda tras un final feliz no se da; no se cierra la trama ni la búsqueda. El texto permanece abierto, se orienta al futuro inmediato cuyo desenlace permanece más allá de lo textual—el futuro es un paso que solo puede darse en la realidad concreta del entorno contingente. Más que una representación de una realidad socio-

histórica, *Antígona González* es la puesta en escena de un vacío, un hacerlo visible y un reto de tomar un paso en él, de asumirlo como propio, como nuestro.

El narco como subalterno; el sicario como sujeto lírico

Román Luján es poeta originario de Coahuila, actualmente cursando un doctorado en la UCLA, a espera de la publicación de su poemario más reciente *C_rt_l_s*. Desde una perspectiva tradicional el libro de Luján no es poesía: Luján recoge, por Internet, imágenes de las llamadas narcomantas que a menudo aparecen junto a cadáveres, completos o descuartizados, o acompañando a cabezas en plazas o a colgados desde puentes en pueblos y ciudades a lo largo del territorio mexicano.

Los poemas de *C_rt_l_s* son los textos transcritos de estas narcomantas; la única modificación consiste en dejar en blanco los nombres propios tanto del cartel que escribe el mensaje como los de los que típicamente son amenazados por este medio—ya sean otros carteles, políticos locales o nacionales, e incluso poblaciones enteras. Es decir, son “poemas” escritos no por el poeta sino por el narcotraficante—y quizá más específicamente por el sicario. Los textos solo son poemas en medida que aceptamos leerlos como tal a instancia de un autor que los reúne y nos pide aceptarlos bajo ese designio genérico. Quizá importe poco defenderlos como poesía, como literatura, o, por lo contrario, descalificarlos como otra cosa, a pesar de que tal discusión tendría su validez y no sería nada inusitada. Pero en el contexto literario, por lo menos la última década, ha dejado en claro que una división estricta entre lo literario y lo no-literario ha quedado, si no superada, sí rezagada en su relevancia. La noción de literaturidad, la cualidad específica que distingue a la literatura de otras prácticas textuales, ha dejado de ser suficiente para pensar y estudiar la producción literaria. “Estas escrituras” apunta Josefina Lúdmmer, “no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no

son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y éste es precisamente su sentido”. Este cambio radical en la producción literaria también requiere de un correspondiente reajuste en los hábitos de lectura crítica para apreciar los textos desde los preceptos que los sustentan y evitar caer en la fácil descalificación de los mismos. Como precisa Lúdmér “o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura”. Evidentemente, la inclusión del poemario de Luján en este espacio es indicación de mi acuerdo con la postura de Lúdmér.

Tomando en cuenta que los textos no fueron escritos con ninguna pretensión literaria, muchos de los parámetros que tradicionalmente se emplearían para analizar poemas quedan descartados en la lectura de *C_r_t_L_s*—por ejemplo, la métrica y la rima o las comparaciones intertextuales o basadas en el *desarrollo* de la obra de un autor particular. El género poético tiene sus propias particularidades que en el proyecto de Luján quedan obliteradas: tropos literarios, sentido de diagramación y espacios y un sujeto trascendente—no hay ni sujeto lírico ni unicidad en el sujeto creador. El papel del poeta consiste en la recopilación y transcripción de textos. En este sentido, esta poesía puede entenderse como una versión de la escritura no-creativa que propugna gente como Vanessa Place y el ya mencionado Kenneth Goldsmith. Dentro de esta veta de escritura, el escritor deja de serlo para pasar a ser un *curador* que escoge y agrupa textos ajenos de acuerdo a cierto proyecto de su elaboración. Por lo consiguiente, el poemario de Luján es un reto a la noción de poesía lírica y del poeta como un ser privilegiado cuyo espacio enunciativo singular es compartido con el lector en el poema, rindiéndole al mismo una perspectiva profunda, tamizada y perspicaz sobre la realidad que lo circunda. En este modelo de

poesía, el poeta comunicaría sabiduría, si no intelectual por lo menos afectiva y, al hacerlo, se crearía una relación hermenéutica, entre creador y lector, basada en la empatía. El proyecto de Luján pone en jaque esta intersubjetividad de tintes pedagógicos al confrontar al lector con el espectro discursivo de un ser amenazante como lo sería el sicario. *C_r_t_l_s* no parte del supuesto de que el poeta es un ser privilegiado que, a través de la reflexión y la circunspección, proporciona una perspectiva inteligente y aguda sobre alguna situación particular. Esa posibilidad queda nulificada al ceder el sujeto creador su espacio enunciativo al otro— des esa voz, o voces, la que se manifiesta en el poemario. Igual, con el poemario de Uribe, *Antígona González*, podemos hablar de una *apropiación*—de textos, discursos y perspectivas—o, por el contrario, de una *desapropiación*, un ceder el espacio lírico, tradicionalmente homogéneo y cerrado, a la heterogeneidad de lo otro y de los otros.

El ceder la plataforma del lirismo al otro, sin embargo, no tiene como objetivo, en este caso, *dar voz* a los sin voz, permitir que las víctimas de la narcoviolencia y el narcogobierno hablen. No cede su lugar a las víctimas de la violencia, no se presta como vehículo, como medio que posibilita la voz del *subalterno*, que es también sobreviviente y testigo. En realidad, más precisamente sería reconocer que el poeta sí se presta como vehículo para la expresión de otro, sí cede su espacio poético, pero para darle voz al de la violencia y al de los actos sangrientos que ya de por sí tienden a reclamar brutalmente nuestra atención abrumando nuestros sentidos y nuestra sensación de bienestar y seguridad. Mientras que Rivera busca dar voz a las víctimas, sacarlas del anonimato de las estadísticas y simples notas periodísticas, Luján deja que el espacio poético sea llenado por la voz del victimario. Evidentemente, este hecho, a primera vista, es curioso, incluso puede parecer un desacierto, pero la lectura de los poemas confirma la congruencia del proyecto. El poemario de Luján desestabiliza varias categorías fundamentales como *poesía*,

creación e incluso *poeta* poniendo en tela de juicio el papel que éste debe o puede desempeñar en cuanto lo social. De entrada, la subversión de estos pilares de las instituciones de la literatura y de la poesía hacen del poemario un texto importante—y para un adepto al conceptualismo esto sería suficiente. Es decir, ni siquiera sería necesario leer el poemario para valorarlo, puesto que el entramado teórico que lo sustenta sería el núcleo exclusivo de cualquier discusión o consideración. Como ejemplo de esta displicencia lectora, está la frase acuñada por Goldsmith que repite a menudo: “los conceptualistas no tienen lectores sino pensadores”. Él mismo lo explica así:

Conceptual writing is more interested in a *thinkership* rather than a readership. Readability is the last thing on this poetry's mind. Conceptual writing is good only when the idea is good; often, the idea is much more interesting than the resultant texts (“Conceptual Poetics”)¹⁶⁶.

Al contrario de esa apuesta que tomo como pereza intelectual, el análisis de *C_rt_l_s* que propongo no se exhausta en la idea que da origen al poemario, sino que propone ir directamente a los textos y leer las narcomantas como literatura—post-autónoma. Al leer los textos nos topamos con un tono autoritario, escuálido, con una sensación de violencia palpable, inminente; la mayoría son amenazas llanas avaladas por el cuerpo o los cuerpos presentes, a menudo mutilados, que generalmente acompañan las mantas. “SI NO/ SE VAN LOS/ MARINOS// VAMOS/ A SECUESTRAR/ NIÑOS”, con estos versos comienza *C_rt_l_s*. Es sumamente irónico, incluso gracioso—aún en el morbo de la amenaza—que las cláusulas que conforman estos versos rimen y sean perfectamente simétricas siendo octosílabos, puesto que se ajustan perfectamente a los patrones de la poesía tradicional. Igualmente, puede ser

¹⁶⁶ Christian Bok recientemente mandó unos tuits reiterando esta postura: “Conceptual writing has acquired its readership in part by telling readers that, to like the work, they do not have to read the work” (21 sep 2017), “Conceptual literature prefers to foster a ‘thinkership’ rather than a readership” (22 sep 2017), “Only proofreaders need to peruse our books” (23 sep 2017) y “Only skeptics and acolytes might ever have to verify our claims about the merits of our poetry” (24 sep 2017).

significativo— aun siendo aleatorio— el hecho de que sean octosílabos porque tradicionalmente ese metro ha sido asociado con lo popular— muchos de los poemas y las letras de canciones más conocidos están escritos en esta medida. De entrada, lo popular podría marcar una pauta importante en la lectura del poemario, dada la consolidación de la narcocultura— en corridos, ropa, literatura, cine y televisión— así como la figura del sicario¹⁶⁷. Conforme se acumulan estas observaciones se va entreviendo un cuestionamiento de la división entre la cultura *alta* y la *baja*, la poesía y manifestaciones populares e incluso entre las diferentes esferas sociales— las que consumen poesía y textos académicos y los que producen sicarios.

Por otro lado, el contenido del narcomensaje vislumbra el propósito del mismo: sembrar terror. La ética del narco es no tenerla; su lógica obedece a un capitalismo tan cristalino como despiadado: busca siempre la ganancia a todo costo. Su metodología es el matar indiscriminadamente haciendo de ello un espectáculo. Contradictoriamente, los carteles de narcotraficantes suprimen la difusión de información sobre ellos y la violencia que propagan, actuando violentamente contra periodistas— profesionales y demás— en lo que ha sido denominado *narcocensura*. Los casos de periodistas, fotógrafos y blogueros asesinados dan cuenta de lo peligroso que es informar sobre los carteles. Y, sin embargo, se tienen estos narcomensajes que tratan de amedrentar a la población. En el breve cartel con que inicia el poemario, los más inocentes son el blanco del lente de los narcos; la muerte de niños no solo no los incomoda, sino que es simplemente un medio más en su lucha contra el gobierno. En esa guerra entre carteles y el gobierno la población es la que termina siendo víctima. Esa misma frialdad cruel se mantiene invariable a lo largo del poemario— el propósito del mismo no es mostrar otra cara del sicario, no es el humanizarlo o matizarlo sino pedirnos leer, o releer, lo que

¹⁶⁷ Por ejemplo, la película *Sicario* (2015) y *Sicario: The Day of the Soldado* (2018) con Benicio del Toro como protagonista.

para muchos ya una lectura habitual. Pero es precisamente al dislocar los textos de su contexto cotidiano que se logra una lectura diferente. Dejan de ser textos ubicuos y descartables generados por una realidad que a menudo preferimos evitar, para demandar un análisis distanciado—en esa lectura analítica adquieren una transparencia en que resuena con mayor viveza la brutalidad de su propósito y los presupuestos que la sustentan.

Otro fragmento que amenaza a una población particular cuyo nombre ha sido quitado por Luján, lee así:

A LA CIUDADANÍA
EN GENERAL:

ABSTENGASE DE SALIR
A LA CALLE SIN NEGOCIO.

SE EMPEZARA A HACER
LIMPIA DE _____ ,

EMPEZANDO POR
LA (_____ DE _____)

Aquí, la amenaza se presenta como una advertencia que pretende salvaguardar la integridad de los lugareños que no están relacionados con los carteles rivales. Este pequeño cambio—de amenaza escalofriante a advertencia semi-paternalista—apunta hacia un encuadre más generalizado entre los diferentes carteles: las organizaciones de narcotráfico intentan adjudicarse ciertos discursos propios del estado. Aquí se toma el papel del estado que emite una alerta sobre una situación potencialmente peligrosa que la ciudadanía debiera evitar. En este sentido, es significativo que muchos de las narcomantas, junto con los restos de sus víctimas, sean colocadas en espacios de la vida cívica, particularmente en la plaza principal con los correspondientes edificios del gobierno local y a veces también de la policía. Aunque los narcos sean la causa de la inseguridad, se presentan como protectores de la misma, en ocasiones ofreciendo dinero a

cambio de información para dar con presuntos criminales peligrosos—que, por supuesto, también son rivales.

EL DEL OFRECE
POR 5
MILLONES DE DÓLARES,
EUROS O MONEDAS
DE OTROS PAÍSES.

Y POR ,
APODADO EL “ ”
O EL “ ”
5 MILLONES DE DÓLARES,
EUROS O MONEDAS
DE OTROS PAÍSES.

Y POR ,
ALIAS EL “ ”
500 MIL DÓLARES.

CUALQUIER INFORME QUE NOS LLEVE A SU CAPTURA.
USTEDES SABEN CÓMO LOCALIZARNOS:
SOMOS DE PALABRA.

Por otro lado, llama la atención la elevada cantidad de dinero que se ofrece y la posibilidad de entregarla en prácticamente cualquier moneda. Esto hablaría del amplio alcance económico e internacional del cartel. Igualmente, las dos afirmaciones de los dos últimos versos crean una especie de intimidación inquietante al establecer un espacio físico y discursivo en común entre el cartel y la población a la que piden su colaboración. El “ustedes saben cómo localizarnos” da a entender que existe una vía comunicativa con el grupo delincuyente, pero también y más importante, una interrelación y una presencia local, ubicua de parte del narco: el narco es parte de la población y está peligrosa y poderosamente latente en las vidas de los pobladores. El “somos de palabra”, ostensiblemente hace referencia al cumplimiento del pago por la información proporcionada, pero también sirve como recordatorio del poderío y la tirantez

violenta del cartel que los pobladores probablemente podrán relacionar con amenazas anteriores que han sido cumplidas con desapariciones forzadas y asesinatos. En el texto en cuestión confluye lo económico con lo violento—en el siguiente también, pero de una manera mucho más explícita.

LA PLAZA
NO SE VENDE
2 VECES.

ESAS SON
LAS CONSECUENCIAS
DE LAS BALACERAS
Y SU PUTA
INSEGURIDAD.

NO SE QUEJEN

¿QUERIAN QUE CORRIERA
EL DINERO EN ?

PUES TAMBIÉN
CORRERÁN LAS BALAS.

Nuevamente, el hecho de que se mencione la plaza es significativo ya que representa el núcleo de la vida social y cívica de la ciudad. Generalmente, en México, como en prácticamente todos los países de habla hispana, la plaza reúne física y simbólicamente los dos poderes más importantes de la comunidad particular y de todo el país: el estado y la Iglesia. Y es allí donde muy a menudo colocan los carteles sus narcomensajes—mensajes que adquieren un tono mayor de alerta y amenaza al ser colocados con impunidad en un lugar tan importante y central como lo es la plaza. La comunicación implícita y explícita es clara: el cartel es un poder capaz de hacerle frente al gobierno y a la Iglesia. Los narcos han usurpado el espacio público y se han apropiado de las retóricas del estado como garante de la seguridad pública y el bienestar socioeconómico. No es extraño que diferentes carteles prometan acabar con delincuentes de varia índole e,

incluso, que construyan escuelas, hospitales y hasta templos católicos¹⁶⁸. Por eso sería más preciso decir que más que hacer frente a los dos poderes tradicionales del país, los narcos han venido a ser en gran medida sus sucedáneos. Como ejemplo contundente, está un video que apareció en octubre de 2017 en el que se ven que circulan libremente—y bien armados—varios hombres en carros con las siglas “CJNG” pintadas a los costados. La caravana se moviliza como lo hace la policía, pero en este caso los hombres son integrantes, quizás sicarios, del Cartel Jalisco Nueva Generación y van anunciando, auspiciados por armas de grueso calibre que “vienen a quedarse” y a “limpiar” al pueblo de criminales. Después apareció en la misma población dentro de estado de Oaxaca, un cartel haciendo explícita la razón de su presencia: “Atento aviso a toda la población de Loma Bonita y alrededores, somos Cartel Jalisco Nueva Generación ya estamos aquí, venimos a quedarnos, venimos por toda la bola de ratas [rateros], extorsionadores, secuestradores, roba vacas, todas las lacras no se sorprendan cuando desaparezcan, porque no ven cuando le hacen daño a otras familias, no tenemos nada en contra el [sic] pueblo, solo venimos por lo mencionado. ATT CJNG” (“Presunto grupo armado del CJNG...”).

En el mismo texto anterior en que se declara que “la plaza no se vende” se da una compaginación de lo económico—progreso, crecimiento, abundancia—con lo violento, así como una vinculación de la criminalidad con la pobreza—coincidencias que no deben sorprender a los críticos del neoliberalismo. La equivalencia se da muy claramente, pobreza = deseo de dinero, dinero = balas, sangre, violencia (“¿QUERIAN QUE CORRIERA EL DINERO EN _____ /PUES TAMBIEN CORRERAN BALAS?”). Podemos entender esta conjunción de violencia extrema con la lógica del capitalismo despiadado en su versión Neoliberal como lo que Sayak Valencia ha denominado *Capitalismo gore*.

¹⁶⁸ Valencia (84).

Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como el precio que paga el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento*. (25)

El siguiente texto apela aún más a la seguridad económica que el cartel puede proporcionar por oposición a la precariedad institucionalizada por el estado.

GRUPO OPERATIVO
LOS TE
QUIERE A TI:
MILITAR O EX
MILITAR.

TE OFRECEMOS BUEN SUELDO,
COMIDA Y ATENCIÓN
A TU FAMILIA.

NO SUFRAS MALTRATOS,
NO SUFRAS HAMBRE.

NOSOTROS
NO TE DAMOS DE COMER
SOPAS MARUCHAN.

Y :
ABSTÉNGANSE
DE LLAMAR.

INTERESADOS
COMUNICARSE
AL TELÉFONO
- - .

El cartel se vende como prácticamente cualquier empresa que pone avisos de ocasión para reclutar nuevos empleados. Su apelación a la seguridad familiar e insistencia en la provisión de comida habla de una situación de pobreza aguda entre la población, así como de la incapacidad del gobierno de revertirla. Aunque un ciudadano se incorpore al ejército no tiene garantía de solventar su situación económica. Uno podría no dar mucho crédito a la veracidad de las

afirmaciones del cartel, contrarrestándoles el gran peligro que cualquier individuo corre al incorporarse a tal organización, pero también es claro que el ser parte del ejército también implica un riesgo importante. Más importante aún, queda claro que lo que busca el cartel es usurpar el papel del estado, presentándose como una organización más eficaz y aun generosa. Por otro lado, esta lucha de reclutamiento deja entrever un punto en común entre el narco y el gobierno: ambos buscan hombres capaces de usar las armas, de luchar una guerra y matar sin tapujos. No en vano la narcomanta busca reclutar militares y exmilitares—y tampoco está de más recordar que quizás el grupo más sanguinario y violento, Los Zetas, fue conformado por exmilitares que habían estado al servicio del Cartel del Golfo.

La asociación entre las políticas económicas neoliberales y el aumento en violencia queda asombrosa y nítidamente resumida en el siguiente fragmento.

NO SE DAN CUENTA
QUE ESTAMOS EN SUS TERRENOS
QUE EN CADA PARTE
QUE HAYA SEÑAL DE TELCEL
O UN MC DONALD HAY “ ”.

Realmente es sorprendente la claridad con que se expresa la relación que la narcoviencia guarda con las prácticas económicas occidentales. Uno podría cuestionar la relación entre un restaurante estadounidense de comida rápida y el narco, entre el uso de un celular y la narcoviencia, y, sin embargo, para el narco o el sicario, la relación es clara. Lo que para unos podrían ser indicios del progreso, del mejoramiento de la calidad de vida, aún de *civilización*, en la narcomanta se presentan como signos de la ubicuidad del narco, de la violencia que aguarda a la vuelta de la esquina. Los narcos se reconocen parte de ese alud del neoliberalismo que es la globalización económica en busca mercados nuevos en el extranjero. Los carteles vienen a ser una transnacional más; se han adjudicado su retórica, sus prácticas y su lógica que ve en los seres

humanos y el entorno un simple recurso explotable y descartable.

Valencia, siguiendo a otras escritoras y escritores, plantea el problema en términos de la erosión del campesinado y, aunque llama a los sicarios, y los que lucran de la muerte, *endriagos*—seres fantásticos entre hombres, dragones e hidras que aparecen en el *Amadís de Gaula* como enemigos del mismo—su perspectiva ayuda a pensar la violencia extrema en México como un problema con causas específicas y no simplemente como un enigma inamovible, sin pies ni cabeza. Es particularmente importante ver al narcotráfico como resultado de procesos específicos, ya que esta óptica desarrollista permite vislumbrar causas y posibles soluciones. Pero más que explicar el narcotráfico, que fácilmente puede entenderse como un fenómeno que obedece a la ley de demanda y oferta, Valencia busca explicar la particular violencia espectral que ha sido parte de la narcoindustria desde hace años—particularmente desde 2006 con la declaración de guerra al narcotráfico por parte del gobierno de Felipe Calderón. Para la filósofa de Baja California Norte, los valores del capitalismo—el hiperconsumo que se postula como única vía de agencia e identidad—se imbrican con la devastación económica y cultural del campo para hacer del narcotráfico la única subjetivación posible.

El narcotráfico hunde sus raíces en la *revalorización del campo* como materia prima para elaborar su producto, al mismo tiempo que está impregnado de la educación consumista que lo lleva a hacer uso de la violencia como herramienta para satisfacer sus necesidades de consumo así como para afirmarse como sujeto pertinente, en tanto que participa de un nivel adquisitivo que legitima su existencia, lo transforma en un sujeto económicamente aceptable y lo reafirma en las narrativas del género que posicionan a los varones como machos proveedores y refuerzan su virilidad a través del ejercicio de la violencia. Es decir, en un sujeto aceptable, tanto económica como socialmente, porque participa de las lógicas de la economía contemporánea como hiperconsumidor pudiente. (68-69)

Las imágenes de opulencia, belleza y lujo que circulan en los medios *mainstream* han inculcado un sistema de valoración y auto-estima basados en el poder del consumo, a la vez que ese mismo

sistema se fortalece propagando medidas económicas que cada día reducen más el poder adquisitivo y la capacidad de supervivencia de millones de personas en el mundo. Esa *revalorización del campo* a la que alude Valencia se refiere al puente que la narcoindustria tiende entre esas dos esferas. Si el individuo ya solo puede valorizarse y subjetivarse como consumidor, la participación del narcotráfico le da los medios para lograrlo—y ese medio ya no es el trabajo manual que produce bienes concretos sino el derramamiento de sangre.

Valencia cita al sociólogo y filósofo francés Gilles Lipovetsky para explicar esta pérdida de identidad cultural y, sobretodo, de sentido comunidad que da paso inmediato a la descomposición social.

Hasta hace poco la pobreza describía a grupos sociales tradicionalmente estables e identificables, que conseguían subsistir gracias a las solidaridades vecinales. Esa época ha pasado, las poblaciones invalidadas de la sociedad postindustrial no constituyen, hablando con propiedad, una clase social determinada [...] el paisaje de la exclusión hipermoderna se presenta como una nebulosa sin cohesión de situaciones y recorridos particulares. En esta constelación de dimensiones plurales no hay ni consciencia de clase, ni solidaridad de grupo, ni destino común, sino trayectorias e historias personales muy diferentes. Víctimas de descalificación o invalidación social, de situaciones y dificultades individuales, los nuevos desafiados aparecen en una sociedad que, por ser brutalmente desigualitaria, también es hiperindividualista al mismo tiempo o, dicho de otro modo, se ha liberado del marco cultural y social de las clases tradicionales. (67-68)

Es decir, los campesinos mexicanos han sido afectados catastróficamente por las medidas económicas de los gobiernos mexicanos¹⁶⁹ a tal grado que ya no es viable continuar con su forma de vida que es también su medio de sustento. Ese desarraigo no es solo una migración interna, un desplazamiento del espacio rural al urbano, también constituye una desterritorialización—un proceso de deculturación y desubicación de valores que así mismo tendríamos que entender como una alienación social. Aquí sería conveniente retomar la figura del narco-sicario ya que dentro de la lectura que hace Valencia podríamos designarlo como un campesino desplazado por

¹⁶⁹ Quizás se puede precisar a la inauguración del Tratado del Libre Comercio (TLC) que se dio el primero de enero de 1994—mismo día del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

las prácticas neoliberales afianzadas en México por la adopción del TLC. El campesino queda inhabilitado como tal, al mismo tiempo internaliza los valores y deseos absolutos del capitalismo actual: el dinero como objetivo a cualquier costo y como signo único de valor individual. Aunado al dinero como único valor está lo que Valencia llama hiperconsumismo—una práctica ubicua que funciona como motor económico y vorágine viciosa de labor y consumo. La clasificación del narco como campesino venido a menos—y luego a más—conjuntamente con su asociación con la violencia, necesariamente trae a la mente la noción del subalterno dentro de los estudios de subalternos—Valencia misma señala que esos sujetos endriagos han dado “la vuelta a la posición de subalternidad paródica que históricamente les ha sido asignada” (92). Ese subalterno de la Asia del sur se veía superado por fuerzas capitalistas-colonialistas y manifestaba su descontento a base de violencia que para los colonizadores era mero ruido—es decir, superflua, sin sentido y, sobre todo, apolítica¹⁷⁰.

La conjunción de elementos—campo, violencia, estructuras colonialistas—nos sugieren, preguntar ¿Es el narco o el sicario un subalterno? Aunque pronto podamos llegar a un contundente *no*, la pregunta no es del todo necia ya que puede ser productiva dentro de los lineamientos presentados por Valencia. Igualmente, el poemario de Luján, al ponernos de frente las narcomantas, alienta una reflexión sobre sus creadores—narcos o sicarios—mientras que su contenido traza una clara relación entre la industria del narcotráfico con preceptos y postulados económicos de la globalización. Parte de esas reflexiones tendría que incluir una diferenciación entre la figura mediatizada del narco y la del sicario—mientras que el primero se asocia con lujos, excesos y poder, el segundo simplemente con violencia extrema, pobreza y aún abusos de parte de los carteles que a menudo reclutan jóvenes y niños para el trabajo del derramamiento de

¹⁷⁰ Evidentemente, estoy pensando en los textos de Ranajit Guha, “Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India” y “La Prosa de contra-insurgencia”.

sangre. El sicario participa del narcotráfico, pero el papel que desempeña y los beneficios que percibe son muy inferiores a los del narco. Los frutos de su labor son la supervivencia llana sin mansiones, joyas y dinero suficiente para atraer mujeres a su entorno—uno de los protagonistas de los casos más comentados, Santiago Meza López, “El Pozolero”, quien se deshizo de 300 cuerpos asesinados en Tijuana, Baja California de distintas maneras pero más comúnmente disolviéndolos en ácido. Meza López había sido albañil pero terminó trabajando para el narco y cuando fue arrestado declaró que le pagaban \$600 dólares semanales¹⁷¹—buena cantidad de dinero en México pero muy lejos de las cifras millonarias de los líderes de los carteles que tienen cuentas bancarias internacionales.

Un último poema por considerar:

ES PARA DAR VERGÜENZA
QUE AHORA SE JUNTAN
LOS MÁS PENDEJOS.

¡¡¡ES PARA DAR RISA!!!

NO SE DAN CUENTA
QUE ESTAMOS EN SUS TERRENOS
QUE EN CADA PARTE
QUE HAYA SEÑAL DE TELCEL
O UN MC DONALD
HAY “ ”.

AHÍ SE MIRA
SU DESESPERACIÓN
Y SU INCAPACIDAD
PARA HACERNOS FRENTE.

ES TANTO SU MIEDO
QUE SE QUIEREN DAR
CALOR UNO A OTRO.

SE ME FIGURAN
COMO NIÑOS
TEMBLANDO DE MIEDO

¹⁷¹ “Mexican Man Admits Using Acid on Bodies”.

Y TAPÁNDOSE
CON UNA COBIJA
HASTA LA CABEZA
DICIENDO

¡¡¡¡AHÍ VIENE EL MONSTRUO!!!!

Efectivamente, la reacción que muchos hemos tenido ante las imágenes atroces es sentirnos niños, sentirnos desprotegidos y paralizados ante el horror construido por los narcos. La apropiación que Luján hace de los narcomensajes nos provee de cierta distancia crítica para poder leerlos de otra manera y hacer preguntas fundamentales para quizás vislumbrar un salido a esto que para muchos ha sido una pesadilla de monstruos en vigilia.

El llano decir del grito y el llanto

El poema “Los muertos” de María Rivera no comparte el experimentalismo formal de los poemarios de Sara Uribe y Román Luján, ni el desenfado lúdico de Luis Felipe Fabre, y en esto se asemeja al poemario de Jorge Humberto Chávez. El poema de Rivera pretende ser la voz de los que han sido silenciados para siempre por la violencia que azota México; los saca del anonimato para darles nombre y materializarlos—tanto en su trágico final como cuerpos sujetos a la violencia como seres particulares con sus propias historias. Es el punto central de una nueva poesía mexicana que ha dejado atrás las consignas del buen decir y el buen escribir que ponía su mirada por encima del horizonte histórico-social del país¹⁷². La fuerza que ejerce, aparte de su calidad, tiene que ver con el vacío que existía de poemas relevantes a la realidad del país¹⁷³. La indiferencia fue desplazada, por lo menos provisionalmente, por la indignación y la desesperación azuzadas por la amplitud y el grado de las atrocidades cometidas a diario,

¹⁷² Como mencioné a principio de este capítulo en *Escribir poesía en México* hay varios textos que hablan sobre, y critican, esta situación.

¹⁷³ Evidentemente, ya para 2013 Luis Felipe Fabre escribía: “¿Te has fijado que ya todos los poetas mexicanos tienen su poemita sobre la violencia”. Mismo año en que Jorge Humberto Chávez gana el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por su poemario del 2012, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero has de saber que ya no hay río ni llanto*, en lo que para Roberto Cruz Arzábal es un indicio de la asimilación de la poesía comprometida “a la economía de prestigio literario”.

culminando en la *Marcha por la Paz con Justicia y Dignidad* del 2011 en el Zócalo de la Ciudad de México en que Rivera hizo una lectura muy emotiva de su poema¹⁷⁴.

El poema de Rivera da cara a la matanza de 72 migrantes, en su mayoría centroamericanos, a manos del cartel Los Zetas en San Fernando, Tamaulipas al norte de México en el 2010. Sin embargo, no se limita a este hecho, incorporando detalles de otras masacres para hacer una denuncia más generalizada de la violencia, la impunidad y la complicidad de las autoridades en éstas. El poema es un discurrir continuo sin treguas ni pausas. Desde el comienzo el lenguaje es llano, directo sin giros poéticos ni delicadezas: “Allá vienen / los descabezados, / los mancos, / los descuartizados, / a las que les partieron el coxis, a los que les aplastaron la cabeza, / los pequeñitos llorando”. El poema se presenta como un doble atentado: contra el olvido de los hechos y contra el anonimato de las víctimas que ora vienen en su marcha grotesca ora yacen silenciosas e inmóviles en el desierto, entre matorrales o dentro de tambos industriales. “Allá vienen / los que duermen en edificios / de tumbas clandestinas: / vienen con los ojos vendados, / atadas las manos, / baleados entre las sienes”. El poema venía a cumplir una función básica, adscrita muchas veces a literatura, de contrariar la versión oficial de los hechos. Por eso, prescinde del afán experimental y las imágenes que presenta, o representa, son directas sin escatimar en la materialidad de los cuerpos violentados. Igualmente, usa la enumeración como instrumento para dar forma y rostro a los muertos desperdigados por el territorio nacional mexicano y señalar los actos grotescos a los que fueron sometidos.

Allí vienen los que se perdieron por Tamaulipas,
cuñados, yernos, vecinos,
la mujer que violaron entre todos antes de matarla,
el hombre que intentó evitarlo y recibió un balazo,
la que también violaron, escapó y lo contó viene
caminando por Broadway,
se consuela con el llanto de las ambulancias,

¹⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=gYtLFMwQZhQ>

las puertas de los hospitales,
la luz brillando en el agua del Hudson.

El medio que emplea Rivera es parecido al que por momentos usa Sara Uribe al describir escenas cotidianas de la vida del hermano desaparecido de Antígona González. Proporcionan detalles de la vida de las víctimas con los que nos podemos identificar como la expectativa de un embarazo. La información que da constituye una serie pequeñas viñetas incompletas, fragmentos de vida que sirven para recalcar el sentido de desperdicio de vida, de pérdida irrecuperable y de injusticia. “Se llaman / chambrita tejida en el cajón del alma, / camiseta de tres meses, / la foto de la sonrisa chimuela, / se llaman mamita, / papito, / se llaman / pataditas/ en el vientre / y el primer llanto... se llaman ganas de bailar en las fiestas, / se llaman rubor de mejillas encendidas y manos / sudorosas, / se llaman muchachos, / se llaman ganas / de construir una casa, / echar tabique, / darle de comer a mis hijos, / se llaman dos dólares por limpiar frijoles, / casas, haciendas, oficinas...”. Las diversas enumeraciones oscilan entre detalles que los hacen más que víctimas— presentándolos como parte de un núcleo familiar, como encarnaciones de aspiraciones y añoranzas, y actores de tareas y gustos cotidianos—y otras que los presentan con toda la brutalidad de su condición como víctimas de la narcoviolencia: “los pechos mordidos, / las manos atadas, / calcinados sus cuerpos, / sus huesos pulidos por la arena del desierto”. Incluso, llega a hacer una enumeración de nombres con lo que suponemos es la edad de cada individuo en paréntesis que trabaja directamente contra el anonimato y la soledad que envuelven las víctimas según son representadas en el mismo poema. Allá / sin flores, / sin losas, / sin edad, / sin nombre, / sin llanto”. De esta forma, el poema se presenta, sutilmente, como una respuesta a una injusticia que viene a denunciar y a resarcir parcialmente.

Las varias enumeraciones de topónimos mexicanos y centroamericanos dan la sensación de que la violencia es tan ubicua que desborda límites geopolíticos y nociones nacionales, así

como cualquier sentido de seguridad estable. Las víctimas vienen de Usulután, La Paz, La Unión, La Libertad, Sonsonate, San Salvador, San Juan Mixtepec, Cuscatlán, El Progreso, El Gante, etc., etc. Y las fosas de las víctimas se encuentran en Taxco, Chihuahua, Temixco, Santa Ana, Mazatepec, Juárez, Reynosa, Nuevo Laredo, Samalayuca, San Fernando, etc., etc., etc. El nombre de tres de los pueblos de donde son oriundas las víctimas—La Paz, La Unión, La Libertad—crean una cruel ironía por representar un vacío, una promesa incumplida de lo que debió ser una sociedad de individuos libres, de una comunidad fuerte, próspera y pacífica como han prometido tantos proyectos de modernización y de integración a la economía mundial. Y esa realidad desmentida es precisamente el resorte que impulsa a los pobres a hacerse migrantes aceptando—a plena conciencia o con un poco de inocencia—los riegos del camino del México contemporáneo, en cuyo territorio, duermen sus víctimas; un territorio que—de acuerdo al poema—se ha convertido en un largo y amplio cementerio.

El propósito del poemario es representar una parte fundamental y trágica de la realidad actual de la sociedad mexicana. Todavía más importante, para Rivera, era el hecho de que la violencia estaba siendo invisibilizada o tergiversada por la manera que era, o es, representada en los medios.

The dominating discourse in the media at that time was rooted in the governmental narrative that criminalised those who were killed (they were not considered ‘victims’ only occasionally ‘collateral damage’). Both the political class and the intellectual class embraced the government’s argument, legitimising killings and strengthening Calderon’s policies. Faced with international scandals, they even embarked on campaigns to convince the media not to cover violent acts, while at the same time they celebrated the supposed virtues of the country, converting the deaths into mere statistics¹⁷⁵. (“The Dead: Poem and Interview”)

Esa marcha de las víctimas es un torrente de horror que no aminora y que reitera la constancia y la ubicuidad de la violencia en el presente mexicano. Si en la cotidianidad de sus vidas y de los

¹⁷⁵ La entrevista fue hecha en español, pero como fue publicada en inglés las citas están en ese idioma. El entrevistador es el poeta y ensayista irlandés radicado en México desde hace unos años, Dylan Brennan.

medios que atienden, los políticos y la población en general, creen que pueden escapar la crueldad que los circunda, en el poema no podrán realizar la misma fuga. El poema se rehúsa al escapismo e intenta vetarlo para los lectores de poesía que en México todavía esperan encontrar, en gran medida, una cualidad atemporal, despolitizada y neutra. Entonces, aparte de querer “subvertir el discurso oficial”¹⁷⁶, se proponía Rivera hacer algo parecido en cuanto a las expectativas normativas de la poesía mexicana al introducir la temática de la violencia “que parecía no perturbar a la mayoría de poetas”¹⁷⁷. La contextualización de “Los Muertos”, es importante ya que parte de su importancia, e inclusión en este trabajo, tiene que ver con los esquemas que viene a romper en la poesía mexicana. Esta dinámica la tiene muy presente al momento de escribir “Los Muertos”, como ella misma lo explica:

This consciousness of the nature of political language determined how I wrote. The composition of the poem was guided by a large and problematic reflection on the social function of art, the ethical problems associated with dealing with victim’s testimonies, the limits of poetry and, in a very concrete way, with Mexican poetry. (“The Dead: Poem and Interview”)

La naturaleza polémica del poema también se evidencia en el poema, “El poema de mi amiga”, de *Poemas de terror y de misterio* de Luis Felipe Fabre, que analizamos en otra parte de este capítulo. Aquí me parece necesario retomar un poco ese análisis, pero sesgándolo hacia la obra de Rivera y lo que representa para la poesía mexicana del momento. Yo he evidenciado mi preferencia por poemas y poemarios que subvierten la dicotomía de literatura comprometida vs. autónoma en el planteamiento mismo de esta disertación—algo que la postura de Rivera contradice al valorar la representación como herramienta predilecta, si no única, para la poesía de

¹⁷⁶ “I was interested in subverting the official discourse, fascist in nature, that had taken root in the country”.

¹⁷⁷ “This gave me the opportunity to place in the centre of Mexican poetry, in its very heart, that which was really happening in the country, events that didn’t seem to disturb the majority of poets, events that were being silenced: clandestine graves, the mass murder of migrants, anti-female gender violence, agony that occurred without being given a name”.

la actualidad. En realidad, quedaría por determinar qué tan exclusivas son la denuncia y el compromiso social para la poética impulsada por Rivera—no tanto para su propia obra sino como prescripción generalizada. En poemarios anteriores, no existe tal preocupación, y quedaría por determinar si para Rivera es válida una poética que no esté fundamentada en el compromiso político y en la mimesis de la realidad social. Incluso, qué tan válida sería una postura en la que el trabajo en pos de la justicia social se llevara a cabo al margen de la poesía. Es decir, si un poeta realiza una labor de activismo a favor de migrantes y víctimas de la violencia pero sin incorporar tal realidad a su poesía, cómo sería evaluada por Rivera. Esto viene a colación particularmente a raíz de las declaraciones que hace la ganadora del Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 2000 y el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2005, entorno la complicidad de poetas cuya poesía no se ocupa de la realidad social. Afirma que “la poesía que se había escrito sobre esa temática encubría el verdadero horror: me parecía, de hecho, que constituía una complicidad”¹⁷⁸. En una segunda ocasión, durante la misma entrevista, vuelve a invocar la noción de complicidad al hablar de poetas que la criticaron y que mantienen una estética contraria a la del compromiso político-social o que la aborda de una manera sesgada.

It [“Los Muertos”] was poorly received by other poets (still under the influence of Paz’s normative ethics) who thought that poetry shouldn’t (or couldn’t) deal with these themes, who recriminated me for the decision to not “poetically elaborate” (erase) the brutal violence suffered by those people. This, as far as I’m concerned, constitutes a form of open complicity with the crimes. (“The Dead: Poem and Interview”)

La crítica que hace es bastante fuerte principalmente por hacer sinónimos de lo que llama, en la misma entrevista, la *poesía estetizante*—es decir, no mimética—y la invisibilización de la violencia brutal. La falta de denuncia y de presentación explícita de los hechos históricos, a favor de un lenguaje metafórico, constituye para Rivera un amparo de los actos más brutales que se

¹⁷⁸ “...the poetry that had previously been written on this theme, covered up the real horror: it seemed to me, in fact, to constitute complicity”.

pueden cometer—asesinato de hombres, mujeres y niños, mutilación, tortura, violación sexual, prostitución obligada, privación de libertad—aun cuando sí se incluyan dichos asuntos en la poesía. Siguiendo la lógica de Rivera, la única manera ética de hacer poesía es por medio de la representación directa. “All poetry, if it is public, is political. It all serves a function. Aestheticising poetry, for example, can serve to erase the collusion of the authorities with criminals, to decorate the scenes of horror, to avoid public mourning”. Es decir, toda poesía es política, aunque no sea esto parte de la intención o visión autoral, pero en dicho caso la política que manifiesta sería, por lo menos en el caso de México, conservadora y falta de ética. Las conclusiones a las que llega la poeta son problemáticas por ser tan restringidas y tajantes; es doblemente debatible pensar que no señalar algo directamente—representarlo, denunciarlo llanamente—es sinónimo de fomentarlo. En tal caso, muchas obras literarias, quizás la mayoría, quedarían relegadas al bote de la basura, tachadas de ser políticamente ingenuas o malintencionadas, manchadas por el escupitajo del escarnio y de la indignación. Sería difícil decir que *El Quijote*, *La Divina Comedia*, *Macbeth*, por dar tres ejemplos sobresalientes, se acotan a un programa o una estética de denuncia social—lo cual, por supuesto, no significa que sean irrelevantes, o peor, enviadas y corruptas.

La discusión tiene ya tiempo y rebasa el contexto mexicano, a tal grado que pueda parecer anacrónica, pero en el México contemporáneo—y no exclusivamente—se ha renovado su vigencia a instancia de la gravedad socio-política del país en que han muerto desde 2012 casi 100,000 personas, sin contar a desaparecidos y los que han sido asesinados en 2017¹⁷⁹. Las estadísticas presentan solo una parte del panorama cuya crisis se siente y se percibe de manera mucha más nítida y desgarradora al leer los pormenores de lo sucedido a los hombres, mujeres y

¹⁷⁹ Fuente: Instituto nacional de geografía y estadísticas (INEGI)
http://www.inegi.org.mx/lib/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?proy=

niños que han sido victimizados por el entramado del narcotráfico compuesto por carteles y agentes gubernamentales. En esto, estoy de acuerdo con Rivera: hay que decir las cosas como son, sin eufemismos ni pelos en la lengua. En este caso, que el gobierno y las instituciones económicas—como los bancos y las transnacionales—son parte de la industria del narcotráfico y de la violencia brutal y desmedida que se ejerce en contra de las personas más desprotegidas de la población. Para que no quede en el aire—una mera abstracción sin constatación—señalaré que el banco británico HSBC lavó dinero ilegal en México y Sudamérica¹⁸⁰; lavaron 881 millones de dólares conjuntamente para el Cartel de Sinaloa y el Cartel Norte del Valle—de Colombia. Y no es la única institución bancaria acusada de lavar dinero del narcotráfico, en el mismo artículo de Reuters, se señala que J.P. Morgan Chase & Co., Wachovia Corp. y Citigroup Inc., incurrieron en “lapsos” de lavado de dinero o lo que llaman “transgresiones” de sanciones.

La inclusión de la violencia en la poesía mexicana no debe sorprender—e incluso debe aplaudirse, pero limitar el trato de la misma a la denuncia y mimesis no tiene mucho sentido. La poética propuesta por Rivera delimita aún más el trato de esta temática.

I decided to expose their history, their wounded bodies, their vulnerable human nature [the 72 migrants murdered in San Fernando, Tamaulipas and other victims of narcoviolence]. I tried to be sufficiently specific to avoid seeming ‘literary’, using them, cannibalising their story, which is what the rhetoric of violence does. I believe that poetry has extraordinary powers and that there are ethical borders that should not be transgressed. The use of testimony, for example, is problematic. The dead, the victims, are not literary capital that can be used for gaining authorial prestige. In fact, the poem avoids testimony, focusing instead on naked facts. The dead are defined by their relationship with the living: they are the mirror in which they see themselves and permit us to see them and to recognise ourselves in them. (“The Dead: Poem and Interview”)

Es interesante que Rivera niegue que su poema sea testimonial y que su objeción al testimonio tenga que ver con un aparente provecho para el escritor—interesante y también irónico porque

¹⁸⁰ <https://www.reuters.com/article/us-hsbc-probe/hsbc-to-pay-1-9-billion-u-s-fine-in-money-laundering-case-idUSBRE8BA05M20121211>

Rivera misma ha visto su reputación literaria aumentar a raíz de “Los muertos”. Llama la atención, igualmente, su oposición al uso de testimonio como “capital literario” y que asegure que su poema se enfoca, por lo contrario, en “hechos desnudos”, puesto que lo testimonial generalmente se tiene como una manera más auténtica de hablar del sufrimiento y de la injusticia. La problemática de la apropiación literaria de ciertas experiencias de crueldad y dolor—como en el caso del Holocausto—ha sido abordada desde diferentes perspectivas que constituyen un acervo que ya es parte del canon. La inquietud que muestra la poeta mexicana por el uso superficial y comercial de la pena ajena es completamente válida y ha sido parte de la conversación en la que han intervenido personas como Claude Lanzmann, director francés del documental *Shoah*. El documental, como el testimonio, puede considerarse menos manipulado ya que está fundamentado en el archivo histórico—sea documentos o recuentos de participantes y de testigos. Sin embargo, siguen siendo una representación de lo ocurrido y, como tal, resultados de cierto artificio. Pero por eso mismo, la diferenciación que hace Rivera entre “testimonio” y representación de “hechos desnudos”, resulta un tanto embarullada. No es difícil estar de acuerdo en que hay representaciones que son mejores que otras—incluso que las hay con el motivo principal del lucro—más complicado es precisar porqué. Tampoco es fácil cribar lo testimonial de la presentación de hechos desnudos. Pareciera que Rivera está abogando por *su* representación de los hechos por encima de la representación de los mismos realizada por otros, incluyendo sobrevivientes y testigos presenciales. El lenguaje del poema no es metafórico ni se permite digresiones literarias, pero dista mucho de un enfoque sobre los hechos llanos, que solo podrían serlo en forma de estadísticas complicadas o una presentación objetiva, exacta y, por ende, inexistente. Igualmente, podría cuestionarse cuáles serían las diferencias esenciales entre la

presentación del crúor, de la desnudez de los hechos de la nota roja y la misma presentación por la que aboga la poeta mexicana.

Rivera equipara lo literario, el lenguaje poético a una mediación que tergiversa el objeto de su mirada. Podemos especular que el lindero que separa lo literario de lo que hace Rivera estriba en la creación de una interioridad subjetiva desde, y para, la cual se (re)construye el relato. El sujeto poético de “Los muertos” no es sinónimo de dimensión sentimental ni es un acervo de sentimientos activados por el mundo exterior. En tal caso, los hechos histórico-sociales servirían como mero catalizador para que el sujeto poético desplegara la totalidad de sus sentimientos. El objeto del poema no sería la violencia y el sufrimiento de sus víctimas, sino la reacción apropiada y esperada—política y literariamente—del sujeto poético devenido testigo o, mejor dicho, testimonio ya que lo que importaría no sería el objeto de su mirada, el mundo exterior-objetivo, sino su presencia como registro sentimental de *x* acontecimiento. El propósito del poema ya no sería representar los acontecimientos histórico-sociales sino el panorama del mundo interior y emotivo del sujeto poético. Me parece que la configuración y exploración de este espacio subjetivo, es a lo que Rivera se refiere al hablar de poesía estetizante. La impugnación que hace de lo testimonial es más difícil de asimilar puesto que una posible usurpación del testimonio de una víctima por parte de un escritor o poeta, tendría que ser sopesada con el derecho de la misma de expresarse. Viene a la mente la polémica en torno la escritura del texto de Rigoberta Menchú en colaboración con Elizabeth Burgos y la pregunta, ya canónica, de Gayatri Spivak acerca de si el subalterno puede hablar. Quizás la cuestiona vaya más hacia el problema de la apropiación por parte del letrado de lo que hacen y padecen las clases socioeconómicamente bajas, pero me parece que en cierto momento llegamos a un lindero en que las calificaciones y descalificaciones de ciertos instrumentos literarios son difíciles de

mantener sin caer en generalizaciones infructuosas. Es particularmente difícil de seguir esta veta sin apartarse demasiado del poema de Rivera y de especular sobre sus ideas sin más material respecto al tema. De cualquier forma, “Los muertos” es un poema que conforma un núcleo importante dentro de la poesía mexicana por su incursión desafiante en la temática de la narcoviolenencia y por su fuerza emotiva al hablar de—y acaso—por sus víctimas.

Conclusión

La poesía mexicana de principios del Siglo XXI ha sido caracterizada por una necesidad de cuestionar ciertos presupuestos acerca de su propia utilidad vis-a-vis el espectro grotesco de la violencia despiadada que vive el país. Los cuatro poemarios y el poema que analizamos en este capítulo dan diferentes cuentas de esa respuesta poética a lo histórico, que va desde la denuncia indignada hasta el juego lúdico pasando por la incertidumbre de lo simposiáco ante el horror, y el experimentalismo *apropiacional* reconstituido en compromiso social. En todos los casos, la poesía recobra importancia al encarar diferentes aspectos de la crisis mexicana. Un aspecto importante de los textos es que ponen en tela de juicio la desvalorización de lo literario y contribuyen a la conversación sobre la función del arte y las humanidades en el mundo actual. Tanto por su temática como por su interrogación de lo poético y literario, constituyen propuestas puntuales para una indagación profunda y sustancial de nuestro entorno.

Capítulo 5

Conclusión

Los textos analizados en la disertación provienen de tres contextos distintos: Argentina de mediados y finales del siglo XX que vio una serie de circunstancias políticas como son el Peronismo, el exilio de Juan Perón y su regreso, la llamada “Revolución Libertadora”, golpes de Estado, dictaduras y la Junta Militar; en Chile, el golpe de estado que instauró la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), las concurrentes ejecuciones y torturados, así como la instalación del Neoliberalismo como sistema económico-ideológico; y en México la instauración de la narcoviolenencia, la desaparición forzada como hecho cotidiano, la inmunidad y corrupción de narcogobiernos en diferentes niveles del estado. En esas diversas circunstancias socio-históricas, así como en sus contextos personales, cada poeta debió conceptualizar la estrategia escritural adecuada a la relevancia pretendida. El punto fundamental de esas estrategias es, sin duda, el sujeto poético; porque es esa figura la que media entre lo individual y lo social.

Para Juarroz, la vía política queda vetada como motivación para la poesía; el compromiso no podría ser con ninguna ideología, mucho menos con algún partido. El Partido Comunista, que atrajo a buen número de artistas y escritores en América Latina, nunca parece haber seducido al poeta argentino. De igual manera, su encarnizada oposición a la política, su conceptualización de la poesía como opuesta a la política, anticipa el vacío de las metanarrativas y la desilusión de los intelectuales tanto con la antigua Unión Soviética como con la Revolución Cubana—el caso Padilla fue especialmente importante para que se asentara un sentido de desencanto y decepción en torno al gobierno cubano bajo Fidel Castro. No es difícil imaginar que el hecho de que los gobiernos de Perón estuvieran compuestos de simpatizantes derechistas e izquierdistas, de que la sucesión gubernamental pareciera alternar entre izquierdas y derechas, lo haya convencido de la

futilidad de los diferentes discursos ideológicos y de las distintas plataformas políticas para la realización de una sociedad equitativa y justa. Muy parecido a ciertos marcos filosóficos-políticos, desconfía en la toma del poder, de la revolución, como medio para una verdadera transformación social. Igualmente, su visión va más allá de lo nacional y de lo continental—mientras que otros poetas paisanos suyos indagaban en lo argentino, Juarroz seguía su camino vertical¹⁸¹. Hacia ese fin, opta por una poesía pensante cuya vocación social estriba en su capacidad para desenajenar al lector, de sacudir el lugar de enunciación del mismo, de limpiar el lenguaje de sus atrincheramientos más políticos e ideológicos. Es una poesía infinitamente abierta, cuyo cierre y aterrizaje es siempre postergado, pero que se imagina, no sin razón, enraizada en lo más relevante del día—y todos los días: en el amor y en la muerte, en lo divino que es la contemplación del ser humano, de su destino final y su naturaleza. Así, el poder de la poesía estaría asociado a la posibilidad de ejercer cambios a nivel individual sin encaminar al lector a alguna postura política-ideológica particular. Lo irónico es que esto no se logra con el establecimiento de una intersubjetividad; al contrario, *Poesía vertical* elimina cualquier rastro autobiográfico haciendo de la voz poética un espacio neutro en lo sentimental, y estableciendo una equidad con el otro y con el entorno material—natural. Es decir, aunque no recurre a estrategias vanguardistas ni post-vanguardistas como el pastiche o la apropiación, en gran medida, la poesía de Juarroz anula y descentraliza el sujeto poético—lo desubjetiviza.

El poemario de Raúl Zurita que es el más innovador y que más juega con la idea del sujeto poético es *Purgatorio*; en él se conjuga la identidad del poeta—lo que habíamos designado como el *Zurita biográfico*—con la del sujeto poético—que a su vez habíamos nombrado el *Zurita gráfico*. La fotografía del poeta que se incluye en el poemario sirve como una especie de espejo en que la comunidad chilena se ve de frente, en que puede contemplar su propio rostro

¹⁸¹ Ver Mario Eraso Belalcázar “Huellas de una obsesión: Juarroz y las ideas de vanguardia”, 69-70.

adolorido, herido, demacrado. La imagen es de una vida venida a menos, pero también es un indicio de otra realidad. La patología que se intuye detrás del acto violento de la automutilación, es análoga a la violencia del golpe de estado por el que llegó al poder Pinochet. El Zurita biográfico es aprovechado para visibilizar esa violencia y lo que había sido reprimido. Lejos de construir un mundo interior lleno de emociones, perspectivas y reflexiones perspicaces sobre el momento turbulento por el que pasaba el pueblo chileno, la subjetividad de Zurita se presenta como víctima a la deriva en el traumatismo emocional y psicológico de esas vicisitudes violentas. Para no descalificar a Zurita como un desquiciado o como un ególatra, el lector debe reconocer que el Zurita escritural, gráfico es un signo incompleto, un significante cuyo significado no es el Zurita biográfico sino el golpe de estado del 73. Otra manera de formular esto, es concediendo que el Zurita biográfico sí es el significado, y el Zurita gráfico el significante, pero teniendo como referente—extratextual—el golpe de estado y la muerte y sufrimiento que desató. Esta estrategia de lectura continúa en otros poemarios del chileno, pero ya no siendo Zurita la imagen central, sino el paisaje-geografía de Chile; en *Anteparaíso* el enfoque es la cordillera de los Andes mientras que en *Canto de los ríos que se aman*, es el río. El sintagma paisaje-geografía apunta a la doble funcionalidad del paisaje, no solo como pantalla donde el sujeto poético proyecta su interioridad, sino como un espacio particular ligado a un tiempo específico—es decir, un cronotopo donde la temporalidad contingente, histórica se inscribe en la materialidad misma de lo que es Chile. En *Canto*, el río retoma esta cualidad cronotópica pero se conjunta con su opuesto: un anti-cronotopo, el espacio desligado del tiempo, o asociado al tiempo de lo trascendente, el tiempo mítico, prelapsariano. Es precisamente desde este espacio donde mana el amor universalista que se propone como elemento aglutinador para la unión nacional chilena—una reunificación—y ya no la dolorosa experiencia comunal del

terrorismo estatal y la marginación social. Este giro posibilita un mayor alcance ya que no está limitado por lo vivencial, pero al mismo tiempo, desdibuja la especificidad de lo que había sido el blanco de la protesta de la poesía de Zurita: el dolor padecido por los chilenos a manos del régimen pinochetista.

En este sentido, el propósito de la poesía de Zurita cambia—un cambio que también implica una transformación de la definición de resistencia. De poder sobrevivir y expresar lo que quedó censurado por el estado y clausurado psicológicamente, se pide instaurar otro orden social—no uno basado en la destitución del gobierno en turno ni la adopción de cierta ideología o programa político—sino uno basado otro tipo de interacción social a nivel individual. El amor universal como base de las relaciones sociales pudiera parecer, en primera instancia, una propuesta demasiado inocente, utópica e, incluso, conservadora ya que no entra directamente a lo que usualmente se entiende por política. Además de que hace uso de una retórica cristiana, una institución históricamente conservadora e, incluso, propiciadora de violencia. La propuesta adquiere tintes más radicales al considerarla como un sistema alternativo a las relaciones sociales basadas en el intercambio comercial. La poesía de Juarroz emplea una estrategia similar convocando a otro tiempo, trascendental, divino, para romper *la escala consuetudinaria* y establecer un comportamiento ético, claramente opuesto al sistema de antagonismos excluyentes propio de la política nacional argentina e, incluso, del imaginario occidental. Para las propuestas poéticas de estos dos poetas sudamericanos, la resistencia implica un cambio *de raíz*, como diría Juarroz, una revolución profunda que vaya mucho más allá de un cambio político-ideológico o de gobierno. La revolución para ellos estriba en un cambio ético, de otra perspectiva del mundo y del lugar que el ser humano ocupa en él. Por un lado, pareciera faltar el reconocimiento de que ese tipo de cambio profundo, esencial y universal no puede desligarse de un cambio en el sistema

político-económico. Se podría argumentar que, sin ello, se caería en un reformismo humilde, acaso ingenuo, y de alcance limitado. Por otro lado, estaría el argumento de que la destitución del capitalismo por otro sistema político-económico es la verdadera utopía, una meta que, por su inmensidad es casi inalcanzable—y como tal podría llevar a la parálisis o la continua postergación de la acción política. Siguiendo este pensamiento podría argumentarse que la meta no debe ser el Cambio, sino de una serie de cambios, del establecimiento de alternativas, de otras maneras de ser y hacer, que parten de “una ruptura con la lógica dominante, un quiebre o un revertir del flujo de la determinación social”¹⁸². En este caso, la poesía sería fundamental para ocasionar esa ruptura, ese quiebre o reversión.

Los poetas incluidos en el cuarto capítulo escriben en un contexto relativamente nuevo; ya no contra un gobierno cuyas instituciones están bien definidas y son conocidas, sino contra un sistema delictivo amorfo y difícil de precisar. Aunque siempre ha habido especulaciones de que el gobierno—a nivel local, estatal y nacional—está coludido con diferentes carteles, y que, incluso, ahora alguien como Oswaldo Zavala propone que la *Guerra contra el narco*, es una especie de cortina de humo que intenta ofuscar el protagonismo gubernamental en el narcotráfico, la violencia de los últimos años en México parecía propagada por un enemigo invisible. En este contexto, ¿cómo efectuar una denuncia? ¿con qué propósito si la impunidad es casi absoluta? Un poema como “Los muertos” de María Rivera trata de convocar a la movilización de lo que podría llamarse sociedad civil, mostrando la brutalidad de la violencia y crueldad perpetuada contra los migrantes. Su uso convencional de una voz poética congruente, entera, capaz de expresar la ira y el enojo, contrasta con el resto de los poemarios analizados en este capítulo. Tanto Sara Uribe con *Antígona González*, como Román Luján con *C_rt_l_s*,

¹⁸² Un buen ejemplo de este argumento lo da John Holloway en “Cracks and the Crisis of Abstract Labour” (909), de donde proviene la cita. Traducción mía.

recurren a textos ajenos para construir sus poemarios, sorteando la problemática de pretender hablar por otro y de la representabilidad. Por el contrario, vacían el espacio del sujeto poético para que sea ocupado por el otro—siendo el poemario de Luján más extremo en este sentido ya que está compuesto exclusivamente de textos ajenos, mientras que en Uribe sí aparece una voz poética que construye, representa escenas verosímiles de la vida—en este caso, la del desaparecido Tadeo mexicano. Su uso del pastiche y, en Luján de la apropiación que bien podríamos denominar conceptualista, los ubica como los mejores ejemplos hasta el momento de la conjunción—o, en su caso, de la borradura de la dicotomía—del compromiso social y la autonomía del arte¹⁸³. Reiteraría que, en ambos, se trata de una *apropiación* ética o concienzuda—diferenciable del uso que le dan los conceptualistas—y que podría entenderse como lo que Cristina Rivera Garza nombra *desapropiación*.

El uso de la voz poética en *Poemas de terror y de misterio* de Luis Felipe Fabre también es bastante convencional; su novedad consiste en el humor y el tono jovial, desenfadado que, en el contexto de la poesía mexicana, ha sido una veta menos marcada que en otras tradiciones literarias. El empleo del humor también es insólito considerando que la temática que maneja es tan solemne por lo que implica en cuanto a la tristeza y el dolor sufrido por cientos de miles de personas afectadas por los asesinatos y las desapariciones forzadas. El hacer de esa realidad compuesta por cuerpos acribillados, mutilados, explotados sexualmente, de feminicidios que dejan a familias atónitas por la pérdida de una hermana, una hija, una tía, una madre que salió del trabajo o a la tienda y nunca regresó, una mala película hollywoodense de la década de 1950,

¹⁸³ Sería un error no reconocer el poemario de Hugo García Manríquez, *Anti-Humboldt* (2015), como otro extraordinario ejemplo de la apropiación ética y concienzuda. El poemario consiste en la reproducción del Tratado de Libre Comercio (TLC o NAFTA, por sus siglas en inglés), convenio comercial implementado por Canadá, Estados Unidos y México en 1994. La mayoría del texto aparece en una tinta grisácea con solo unas palabras en tinta negra. El resultado es que se van construyendo textos a partir de las palabras y frases en tinta negra, sugiriendo una lectura alterna a la institucional. La exclusión del poemario en mi disertación obedece más que nada a la imposibilidad de abarcar todos los textos relevantes, pero reconozco que su inclusión podría haber arrojado importantes perspectivas y conclusiones.

hace de *Poemas* una propuesta sorprendente. Aparte de su calidad, la salva el puente que tiende entre la violencia mediática y la de la vida cotidiana. La primera es tan ubicua, en películas, series de televisión, videojuegos, etc., que la consumimos sin necesidad de digerirla, pero el poemario la transporta a la dimensión de lo simbólico. En cierto momento, nuestra percepción de esa violencia mediática se transforma y la violencia se vuelve legible como producto cultural, y deja de ser una serie de imágenes descontextualizadas, hechas meramente para entretener. Una última nota sobre el sujeto poético en *Poemas*: aunque no existe una descentralización ni una desconstrucción temática o formal del mismo, sí hay un cuestionamiento bastante directo en cuanto su función frente a la violencia del día. En un momento metapoético, en el poema “El poema de mi amiga”, se cuestiona directamente el lugar de enunciación de la voz poética, que coincide con el poeta. Se critica la función del poeta como fabricante de estados emotivos y de la relevancia política que supuestamente tiene la empatía sentimental. El poemario de Fabre debe leerse como una voz más en el diálogo que indaga en la cuestión del compromiso social de la poesía. Al abrir el espacio poético a otras formas no-poéticas, como la de las imágenes hollywoodenses y la fórmula de la mercadotecnia de cine, éstos llegan a adquirir un significado social, se vuelven actos simbólicos.

El poemario de Jorge Humberto Chávez, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay ni río ni llanto*, presenta cierta realidad de Ciudad Juárez y un doble duelo no expresado: por la pérdida de una vida anterior de ocio y por los muertos y desaparecidos. La voz poética retrata los hechos violentos que han sembrado la incertidumbre y el miedo en la ciudad fronteriza, y que contrastan con una vida de alcohol y desenfado—una víctima más de la violencia derivada del narcotráfico. Lejos de proponer los medios para la realización del duelo reprimido, el sujeto poético se ve varado en un estadio intermedio ante dos

imposibilidades: la del ocio y la del duelo. La figura del carro, símbolo de la movilidad como expresión máxima de la libertad, presente ya solo en sueños lejanos o como chatarra inútil en la imagen de la portada, ratifican la clausura de la fuga, aun cuando la tentación de la huida permanece. El impulso del sujeto poético es por el canto, por la celebración, el brindis, la palabra que mana del aliento etílico, pero su conciencia, junto con el peligro de ser levantado o asesinado en una inocua fiesta casera, frustra los deseos de recreo y convivio. La muerte se instala como estadio permanente, sin exequias ni consuelo; se convierte en una aporía para el sujeto poético en que éste no puede ni celebrar ni llorar, ni estar de fiesta ni estar de luto. La realidad de Ciudad Juárez lo atraganta, y en esas imágenes de impasse es que el poemario se vuelve una metáfora para cierta poesía mexicana: el poeta se ve abrumado por esa realidad a la que debe responder con otro tipo de poesía a la que se ha practicado con mayor frecuencia. Al mismo tiempo, en México se ha vuelto compulsorio el poema que tematiza la violencia; el hecho de que Chávez haya escrito este poemario, un poeta que no había incursionado en temas sociales, es quizás el ejemplo más paradigmático de cómo el tema se ha vuelto ubicuo e ineludible para los poetas mexicanos¹⁸⁴. En *Te diría*, la imposibilidad de que el sujeto poético pueda expresar el duelo que impera en la comunidad, puede interpretarse como un fracaso del poeta que, en realidad, preferiría seguir sumido en su bohemia sin preocuparse demasiado por lo colectivo. Pero también puede leerse como un rasgo sintomático de la colectividad social: la reiteración de la muerte sin exequias.

Aunque las perspectivas temporales de las propuestas poéticas analizadas en el cuarto capítulo son mucho más contingentes, a corto plazo, podemos entenderlas como participativas de esta labor poética. Buscan revertir la indiferencia y la aceptación de la violencia como hecho

¹⁸⁴ Roberto Cruz Arzábal, señala el que le hayan otorgado el premio Aguascalientes al poemario de Chávez como ejemplo de la asimilación de esta temática a “la economía de prestigio literario” en México (“Dos formas de lo político”).

cotidiano—mediático o social—visibilizando el vacío de los desaparecidos, así como la pérdida de la vida comunal o simplemente exponiendo la inexpresabilidad de un duelo nacional sin fin.

Coda: omisiones, tendencias y futuras comisiones

Omisiones

Apenas hace unos meses se publicó una antología de poesía hecha por Jorge Humberto Chávez, *Ciudad Negra: Antología de Poetas de Ciudad Juárez (1980-2013)*. No he podido leerla porque simplemente no la he podido conseguir, pero sí he leído algunos comentarios en torno a la misma. Me llama la atención, principalmente, la reseña hecha por un joven escritor juarense, Antonio Rubio Reyes, cuyo título resume bien el argumento de su crítica dirigida a la antología: *Ciudad negra: Antología imprecisa de poetas del Taller Literario del INBA en Ciudad Juárez (1988-2013)*. Para Rubio Reyes, Chávez se aferra a una perspectiva muy limitada de lo que ha sido la poesía en la ciudad fronteriza, acusándolo de una visión machista al incluir doce hombres, miembros de un grupo en particular (el Taller Literario del INBA)¹⁸⁵ y una sola mujer:

Más de treinta años de poesía juarense, insisto, y una sola mujer; más de treinta años de poesía juarense y menos de cien páginas en donde destaca una visión masculina. Una visión ya anticuada, ya caduca.

La crítica que hace es relevante, más allá del objeto de la misma, porque trae a colación las políticas de inclusión y selección que implícitamente entran en juego siempre que se decide escribir sobre la literatura. La invisibilización del trabajo importante de un grupo de poetas mujeres demuestra la adopción y continuación ortodoxa de un canon masculino que sigue dejando fuera el aporte de las mujeres.

Si hay sólo una mujer en *Ciudad negra*, es porque en esta literatura juarense que el antologador propone siempre se ha impuesto la voz masculina-machista, conservadora de clóset, tradicional, heterosexual, confrontando las voces periféricas que debido a los temas que abordan (temas de denuncia social, *queer*, popular, divergente, crítica), han

¹⁸⁵ También critica a Chávez por ciertas imprecisiones y una falta de rigor académico de su prólogo.

sido expulsados de toda manifestación dispuesta por este “canon”, no solo de antologías, sino de publicaciones (libros y revistas) e incluso eventos y festivales.

Al leer la denuncia que hace Rubio Reyes, recordé el silencio de la figura femenina que predomina en el poemario de Chávez, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*. Llama la atención porque buena parte del poemario toma lugar en Ciudad Juárez, irreparablemente ligado a los feminicidios, a la mujer y a la violencia brutal empleada para silenciarla. La figura femenina en el poemario es más bien pasiva y anónima—en varias instancias aparece dormida mientras el sujeto poético hace lo suyo: “Ella está dormida mientras escribo esto”, “ella está dormida en una recámara contigua”, “ella simplemente sueña” (76), “una mujer dormida” (79), “y tú estás dormida en la otra recamara” (84). En otra ocasión la presencia de la acompañante del sujeto poético se vuelve ausencia en la conciencia del mismo: “Salgo del bar tomo tu mano / pregunto por ti / sin advertir que eres quien camina conmigo” (54). Aun estando allí la mujer, es como si no estuviera; carece de voz, nunca habla, es más que nada un espectro. En “Ha muerto alguien”, el sujeto poético teme toparse con el fantasma de un alguien que ha muerto: “subo a las recámaras con temor de encontrar / tu fantasma en la escalera del fondo / viéndome con los ojos y el corazón fríos”. Pero resulta que esa persona no es un simple *alguien*, un ser anónimo—no es un extraño sino un ser que el sujeto poético ha relegado al olvido: “lejos está entonces la mañana de tu año / que tocaste el cancel...me asomé // por la ventana y dije qué se ofrece / y tú respondiste jorge soy yo por favor / no me digas que no me reconoces”. La voz poética, unida a la identidad del poeta con el uso del nombre *jorge*, hace el esfuerzo por revertir esa falla, “alguien ha muerto y ando buscando su cadáver” (78). La figura de ese conocido, vuelto anónimo por la voz poética, semeja la realidad del feminicidio, ese cadáver que se esfuma del poemario, que se manifiesta solo con su ausencia. En el poema que sigue a éste, el amanecer se compara a “un cuerpo henchido / de recuerdos buscando en el espejo

su cadáver” e inmediatamente el sujeto ve su reflejo en “una ventana abierta en pleno invierno: intentaba reunir / las palabras en fuga por el hueco // Eso es lo que vi” (79). Una parte fundamental de este poemario tiene que ver con la indecisión del sujeto poético ante la agobiante violencia que lo rodea; titubea, reflexiona, por momentos representa, ve, presencia pero sin poder testimoniar, siente la tentación de la huida—quizás el cadáver que busca y por el que no puede expresar las exequias, “las palabras se fugan por el hueco”, es el propio; una pérdida de sí como poeta, un reconocimiento de la incapacidad de la poesía y del poeta—quizás, incluso su renuencia—de llorar por los desaparecidos y desaparecidas, tan siquiera de llorarlas.

No se trata de exigirle a Chávez una poética realista o una vinculada a la denuncia—o juzgarlo por esa carencia. Retomar el poemario de Chávez, a partir de la reseña de Rubio Reyes, sirve como mecanismo para hacer un doble reconocimiento: a) la importancia de las poetas de Juárez, y b) su ausencia en el cuarto capítulo de mi tesis. Sobre todo, su ausencia se debe a la necesidad de limitar la cantidad de textos analizados, pero también porque poetas como Arminé Arjona o Susana Chávez—trágicamente asesinada en 2011—crean una poesía más directa y convencional que no es el objeto de mi disertación—sin que esto implique un desdén hacia ese tipo de poesía. Una antología que ha sido referente para la poesía de Juárez es *Canto a una ciudad en el desierto*. De igual manera, *Sangre mía. Poesía de la frontera: violencia, género e identidad en Ciudad Juárez*—que en realidad es una versión más corta de la primera ya que contiene 52 de los 90 poemas que aparecen en *Canto*¹⁸⁶. Coincidente o irónicamente—por la contraposición de la poesía sin exequias de Jorge Humberto Chávez—el primer poema de *Juárez, tan lleno de Sol y desolado* (2005) de Arjona, es “Elegía”. Aunque me parece que el poema que más llanamente transmite la desolación propia de una elegía—y que es el más

¹⁸⁶ Los 52 poemas también aparecen traducidos al inglés.

emblemático—es “Son solo mujeres”. Como reconocimiento a algunas ausencias y omisiones, incluyo el poema de Arjona aquí.

En esta frontera
el decir mujeres
equivale a muerte
enigma y silencio.
Seres desechables
que desaparecen
cruelmente apagadas
por manos cobardes.
Y todos nos vamos
volviendo asesinos
con la indiferencia
con el triste modo
en que las juzgamos:
“gente de tercera”
“carne del desierto”
Sólo son mujeres
una nota roja
viento pasajero
que a nadie le importa. (22)

Tendencias y futuras comisiones

Un punto en común de algunos de los textos que he leído para este trabajo, es la necesidad de hacer frente al sistema capitalista en su totalidad o los problemas sociales como parte de una macro-estructura. Aunque Roberto Juarroz no hace una crítica directa del capitalismo ni externó apoyo alguno por algún sistema alternativo como el socialismo, el cambio que concebía era de tal radicalidad que solo se podría dar a un nivel macro. Por eso hablaba de no “distraerse demasiado en rebeliones transitorias o no esenciales, por urgentes que sean” (*Poesía y creación* 125). En la poética de Raúl Zurita también subyace una nueva ética hacia el entorno que forzosamente contradice la mentalidad y el proceder capitalistas—aunque tampoco hace una crítica explícita del capitalismo.

El último ensayo de *Escribir poesía en México II*, es de Sayak Valencia y me parece particularmente apropiado que sea el texto que cierre la colección de dos tomos sobre poesía en México—no tanto porque sea un resumen de los otros ensayos, que no lo es, sino porque sirve de eslabón para lo que sigue. Su ensayo les dedica mucho más espacio a las condiciones sociales, económicas y epistemológicas que a la poesía. De las páginas 251 a la 267, Valencia hace una especie de resumen de su libro *Capitalismo gore*, mientras que solo le dedica a la poesía las páginas 268 a la 270. Esto en sí no es significativo, pero lo es al considerar el panorama que presenta, el nivel de análisis con que lo hace y las consecuencias que ese trabajo tiene para la conceptualización de lo que es una resistencia y una poesía acorde a las condiciones de su producción. Para crear una poética de resistencia es necesario hacer un trabajo exhaustivo sobre las estructuras—económicas, políticas, afectivas, epistemológicas—que rigen nuestras vidas y las fuerzas que, a su vez, las estructuran. El capitalismo y su versión más reciente, el Neoliberalismo, son más que sistemas puramente económicos, trascienden los conceptos teóricos y la praxis financiera que los definen; son sistemas que producen subjetividades, valores, deseos, modos de sociabilidad, de estar en el mundo y de interactuar con él. Debajo del hecho de que Valencia le conceda tanto espacio en su ensayo a esa dinámica subyace el entendimiento de que para que la poesía pueda encarnar una agencia debe dar la cara las múltiples dimensiones de la realidad sociohistórica. De igual manera, queda claro que la escritora bajacaliforniana tiene la convicción de que, si bien, la poesía carece de poder para alterar la realidad macro-económica, sí puede encontrar una agencia dentro de esas dimensiones micropolíticas que ayudan a mantener ese sistema global—en el consumo de prácticas discursivas y representacionales, en el proceso sobredeterminado que constituye la subjetivación. En su apasionada defensa de la poesía como quehacer agencial ético se aproxima a ciertos momentos de Juarroz.

La escritura de poesía hoy viene del horizonte ético-estético-político-crítico de nuestro agenciamiento a través de la palabra que no se deja sobornar por autoritarismos trasnochados, entelequias caducas ni dicotomías falsas. (“Escribir (poesía) en México contemporáneo” 268)

En este sentido, la noción de paz que propone Valencia es ejemplar de la vocación social que conceptualiza para la poesía del México contemporáneo.

Para conseguir que la paz sea una práctica hay que desobedecer a las tiranías y sus luchas de poder, cristalizadas en guerras geopolíticas pero también interpersonales e íntimas. En este sentido, la paz como dispositivo transfeminista debe dar lugar a la reflexión y el análisis del paralelismo entre los marcos de guerra (de los que habla Butler) y los marcos de la sexualidad. Es decir, política cultural y política sexual convergen en Occidente dentro de cierta idea de modernidad que divide al mundo, separándolo, diferenciándolo, expulsándolo bajo las coordenadas interpretativas de lo Otro del mundo blanco heteronormativizado/poderoso/discursivamente pertinente y que a través de ello enfrenta colectividades que en realidad debería luchar por una misma causa: contra los mecanismos coercitivos y de violencia estatal, en lugar de reducirse a luchas identitarias. (266-267)

La poesía deberá, entonces, ser una actividad que trabaja a favor de esta paz y desobediencia que retan, a su manera, las convenciones racistas, misóginas y homofóbicas de Occidente, pero sin confundirse con las luchas identitarias. De esta manera, Valencia logra una especie de prestidigitación sutil y admirable, quizás arriesgada; propone que la lucha debe ser a favor de comunidades marginalizadas a la vez que el verdadero blanco es la efectuación de un cambio más radical y revolucionario que instaure una nueva sociabilidad basada una re-ontologización del ser. La perspectiva expuesta por Valencia no es exclusiva a ella; su vigencia marca una tendencia más generalizada a la que tendremos que atender para futuros análisis y futuras comisiones.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. "Commitment". Rodney Livingston et al., traductores. Rolf Tiedemann, editor. *Can One Live after Auschwitz: A Philosophical Reader*, Stanford University Press, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer I: el poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos. 2003.
- . *Lo que queda de Auschwitz. el archivo y el testigo*. Pre-textos, 2002.
- . *Medios sin fin: notas sobre la política*. Pre-Textos, 2001.
- Aguilar Sánchez, Diego. "Introducción". *Poesía vertical*. Cátedra, 2012.
- Alemaný, Carmen, Eva Valero y Víctor M. Sanchis, editores. *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Visor, 2016.
- Arjona, Arminé. *Juárez, tan lleno de Sol y desolado*. Chihuahua Arde Editoras, 2005.
- Badiou, Alain. *Reflexiones sobre nuestro tiempo: interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*. Ediciones del Cifrado, 1999.
- Bajtín, Mijaíl M. "La palabra en la novela". *Problemas literarios y estéticos*. Editorial Arte y Literatura, 1986.
- Bautista, Juan Carlos. "Narcoviolenca y poesía: la polca del silencio". *Escribir poesía en México*. Bonobos, 2010.
- Beverley, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. University of Texas Press, 1990.
- Boido, Guillermo. "Poetisos". *Otra iglesia es imposible. Muestra de poesía antigua y contemporánea*. campodemaniobras.blogspot.com/2010/11/guillermo-boido-poemas.html.
- Bourne, Louis. "Prólogo". *Poesía vertical: antología incompleta*. Editorial Playor, 1987.
- Brennan, Dylan. "The Dead: Poem and Interview". *Numéro Cinq*. Agosto de 2017. numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/
- Cánovas, Rodrigo. "Zurita Chilensis: nuestro dolor, nuestra esperanza". *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: la literatura chilena y la experiencia autoritaria*. FLASCO, 1986.
- Cardenal, Ernesto. *Salmos*. 1964. Ediciones Centroamericanas Anamá, 2002.
- Cerrato, Laura. Entrevista personal. 30 noviembre 2016.

- Chávez, Jorge Humberto. *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Cortázar, Julio. “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Siglo XXI, 1971.
- Cruz Arzábal, Roberto. “Dos formas de lo político en la poesía reciente”. *Tierra Adentro*. www.tierraadentro.cultura.gob.mx/dos-formas-de-lo-politico-en-la-poesia-reciente/
- . “Escritura después de los crímenes: dispositivo, archivo y desapropiación en Antígona González de Sara Uribe”. *Crimen y ficción: narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Coordinadores Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra, Bonilla editores/UNAM, México, 2015.
- Cruz Pérez, Francisco José. "Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento." *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 501, 1991.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall, traductor. University of California Press, 1984.
- Deeny, Anna. Traductora. *Purgatorio/Purgatory*. Prefacio por C.D. Wright. De Raúl Zurita. University of California Press, 2009.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Gayatri Spivak, traductora. Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. The University of Minnesota Press, 2003.
- Eraso, Belalcázar, Mario. “Huellas de una obsesión: Roberto Juarroz y las ideas de Vanguardia”. *Revista Criterios: revista de investigaciones de la Universidad Mariana*, No. 27, 2011.
- . *Roberto Juarroz: la comunión de las formas*. Tesis doctoral. El Colegio de México, 2008.
- . “Roberto Juarroz y Poesía=Poesía: historia de una revista sin historia”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, 2010.
- Estrada Medina, Francisco. “Estética citacionista y copleft: Antígona González de Sara Uribe”. *7000 Robles*. Mayo, 2017. Blog. 7000robles.wordpress.com/
- Etimologías de Chile* etimologias.dechile.net/?Aconcagua

- Fabre, Luis Felipe. “Después de horas. Luis Felipe Fabre: terror y misterio”. Vértigo TV. Entrevista en video. 25 de octubre de 2013. www.youtube.com/watch?v=OxY9ug8nBYk
- . *La Edad de oro*. UNAM, 2012.
- . *Poemas de terror y de misterio*. Almadía. 2013.
- Fabry, Genevieve. “Temporalidad mesiánica en Zurita: lógica poética y alcance filosófico”. *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Visor, 2016.
- Forbes, William. “Aconcagua Mountain”. *Encyclopedia of World Geography*. Golson Books, 2005.
- Forns-Broggi, Roberto Juan. ‘*Poesía Vertical*’ (1958-1993) de Roberto Juarroz: *Hacia una poética del sujeto*. Tesis doctoral. Arizona State University, 1995.
- Garibay, Ángel María y Moctezuma E. Matos. *Relato de la conquista: redactado en 1528*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Garnsey, Peter. *Food and Society in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, 2002.
- Goldsmith, Kenneth. “Why Conceptual Writing? Why Now?”. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Northwestern University Press. 2011.
- . “Copyright is Over—If You Want It”. *Billboard*. Internet. 15 de julio de 2014. www.billboard.com/biz/articles/news/legal-and-management/6157548/copyright-is-over-if-you-want-it-guest-post
- . “The Uncontested Space of Poetry”. *Inside/Out*. Museum of Modern Art. New York. 26 de febrero de 2013. Internet. www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/26/the-uncontested-space-of-poetry/
- . “Artists Experiment”, Museum of Modern Art, New York. 23 de abril de 2013. www.youtube.com/watch?v=Jr1oVIZt-d8&t=23s
- . “I Look to Theory Only When I Realize That Somebody Has Dedicated Their Entire Life to a Question I Have Only Fleetinglly Considered”. *Poetry Foundation*. Abril, 2015. www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70209/i-look-to-theory-only-when-i-realize-that-somebody-has-dedicated-their-entire-life-to-a-question-i-have-only-fleetinglly-considered
- . “Kenneth Goldsmith”. *The Colbert Report*. Comedy Central. 23 de julio de 2013. www.cc.com/video-clips/5tqazj/the-colbert-report-kenneth-goldsmith
- . “Conceptual Poetics”. *Poetry Foundation*. 9 junio de 2008. www.poetryfoundation.org/harriet/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith

- Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. Mathuen, 1987.
- Heidegger, Martin. "The Thinker as Poet". *Poetry, Language, Thought*. 1975. Harper Collins. 2001.
- Herbert, Julián, Javier de la Mora y Santiago Matías, compiladores y prologuistas. *Escribir poesía en México II*. Bonobos, 2013. *Escribir poesía en México*. Bonobos, 2010.
- Herbert, Julián y Santiago Matías, compiladores. *Escribir poesía en México II*. Bonobos, 2013.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. 1651.
- Holloway, John. "Cracks and the Crisis of Abstract Labour". *Antipode*. Vol. 42, Núm. 4, 2010.
- Jacovella, Tulio. "Revista argentina 'Esto es', incautada por el gobierno". *ABC de Madrid*. 11 de abril de 1956. Consultado 15 septiembre 2016.
hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/04/11/036.html
- James, Miguel. *Kentakes, poemas para la reina y otras obras maestras*. Ediciones Mucuglifo, 2003.
- Jira, Kathrin. "'Awareness is Critique': An Interview with Kenneth Goldsmith". *Spike Art Magazine*. 2017. spikeartmagazine.com/en/articles/awareness-critique
- Juarroz, Roberto. "Aproximaciones a la poesía moderna". Conferencia dictada el 8 de septiembre de 1994 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, publicada en *El Jabalí*, Número 3, 1994.
- . "Creación poética". Ed. Isidoro Vegh. *La Creación del arte: incidencias freudianas*. Nueva Visión, 1991.
- . *Decimocuarta Poesía Vertical: quince poemas*. Palimpsesto, 1990.
- . Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo. *La Fidelidad al relámpago: conversaciones con Roberto Juarroz*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1990.
- . *Poesía Vertical*. Buenos Aires, Equis, 1958.
- . *Poesía vertical Vol. I*. Emecé, 2005.
- . *Poesía vertical Vol. II*. Emecé, 2005.
- . *Poesía Vertical III*. Buenos Aires, Equis, 1965.
- . *Poesía Vertical (1958-1975)*. Incluye Sexta Poesía Vertical. Monte Avila, 1976.

- . *Poesía Vertical VIII*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1984.
- . *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*. Carlos Lohlé, 1980.
- . *Segunda Poesía Vertical*. Buenos Aires, Equis, 1963.
- . *Quinta Poesía Vertical*. Buenos Aires, Equis, 1974
- . *Undécima Poesía Vertical*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1988
- King, John. *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge University Press, 1986.
- Kirkman, Robert, et al. *The Walking Dead*. AMC, 2010-2018. www.amc.com/shows/the-walking-dead
- Kirkman, Robert, et al. "Sicut Cervus", "Shiva". *Fear the Walking Dead*. AMC, 2015-2018. www.amc.com/shows/fear-the-walking-dead
- Kuhnheim, Jill S. *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century: Textual Disruptions*. University of Texas Press, 2004.
- Lacey, Marc. "Mexican Man Admits Using Acid on Bodies". New York Times. 24 January 2009 www.nytimes.com/2009/01/25/world/americas/25mexico.html
- Lochtefeld, James G. *The Illustrated Encyclopedia of Hinduism: A-M*. The Rosen Publishing Group, 2002.
- López Mills, Tedi. "Prólogo", *Escribir poesía en México II*. Bonobos, 2013.
- Merwin, W.S. Traductor. *Vertical Poetry*. De Roberto Juarroz. North Point Press, 1988.
- Mignolo, Walter. "La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas Pluritópicas". *AdVersuS*, Año II, No. 3, agosto, 2005.
- El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. www.mpjd.mx/
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. 1924
- Ortega, Jorge. "La rapsodia de Jorge Humberto Chávez". *La otra*. issuu.com/mexking/docs/la-rapsodia-de-jorge-humberto-chave
- Paz, Octavio. *Los Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 1972. Seix Barral, 1985.
- . "¿Qué nombra la poesía?". *Corriente Alterna*. Siglo Veintiuno Editores. México. 1967.

- . “Los signos en rotación”. 1965. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*, Fabril Editora, 1961.
- . *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Ediciones Nueva Visión, 1965.
- Pellitero, Ramiro. “Evolución del concepto ‘Teología pastoral’: itinerario y estatuto de una Teología de la acción eclesial”. www.clerus.org/clerus/dati/2005-03/22-13/tpasto.htm
- Peltzer, Federico. “Desbautizar el mundo: una introducción a la poética de Roberto Juarroz”. Cincotta, Héctor D. *Poesía argentina: cinco ensayos*. Ediciones del Rectorado, 1997.
- Peris Blanes, Jaume. “La Policrítica de Cortázar. La autonomía de la literatura entre las exigencias de la revolución”. *Hesperia: anuario de filología hispánica*, Vol. 12, No. 2, 2009.
- Pianacci, Rómulo E. *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Gestos, 2008.
- Piña, Juan Andrés. “Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo”. *Conversaciones con la poesía chilena*. Pehuén. Santiago de Chile. 1990.
- Pizarnik, Alejandra. “*Las grandes palabras*”. *Poesía completa*. Lumen, 2014.
- . “Carta a Antonio Porchia”. teresadelgadod.blogspot.com/2011/10/carta-de-alejandra-pizarnik-antonio.html
- “Presunto grupo armado del CJNG irrumpe en Loma Bonita, Oaxaca”. *Proceso*, 27 de octubre, 2017. www.proceso.com.mx/509002/presunto-grupo-armado-del-cjng-irrumpe-en-loma-bonita-oaxaca-video
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. Lander, Edgardo, and Santiago Castro-Gómez. *La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. CICCUS, 2011.
- Rancière, Jacques. *Desacuerdo: política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, 1996.
- . *Figures of History*. Polity Press, 2014.
- . “Who is the Subject of the Rights of Man?”. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Steven Corcoran, traductor. Continuum, 2010.
- Ratier, Hugo. *El Cabecita negra*. Centro Editor de America Latina, 1981.

- Rathbun, Jennifer y Rojas Joo, Juan Armando. Antologadores. *Canto a una ciudad en el desierto: encuentro de poetas en Ciudad Juárez (1998-2002)*. Antología. La Cuadrilla de la langosta, 2004.
- . Antologadores y traductores. *Sangre mía. Poesía de la frontera: violencia, género e identidad en Ciudad Juárez. Blood of Mine. Poetry of the Border. Violence, Gender and Identity in Ciudad Juarez*. Ohio Wesleyan Univeristy, 2013.
- Richard. Nelly. *La insubordinación de los signos*. Cuarto propio, 1994.
- Rivera, María. “Los Muertos”. *La Tertulia de los Cuervos. Poesía para todos*. tertuliadeloscuervos.wordpress.com/2011/05/30/los-muertos-maria-rivera/
- . “Los Muertos”. Marcha por la Paz con Justicia y Dignidad. www.youtube.com/watch?v=gYtLFMwQZhQ
- Rivera Garza, Cristina. “Introducción. Como quien se guarece: horror, estado y dolor en el México del siglo XXI” en *Dolerse. Textos desde un país herido*. 2011. SUR+, 2015.
- . *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.
- Rovira, José Carlos. “Imágenes de la desolación: MI DIOS ES NO...” . *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Visor, 2016.
- Rowe, William. “De los sujetos de la resistencia y los sujetos que se resisten a resistir: sujeto lírico y emancipación”. *Resistance and Emancipation: Cultural and Poetic Practices*. Peter Lang AG, 2011.
- . “Raúl Zurita: Language, madness and the social wound”. *Travesía*, Vol. 2, Número 2, 1993.
- Rubio Reyes, Antonio “Ciudad Negra: antología imprecise de poetas del taller literario INBA de Ciudad Juárez (1988-2013)”. *La Santa Crítica*. 6 mayo 2018. lasantacritica.com/general/ciudad-negra-antologia-imprecisa-de-poetas-del-taller-literario-del-inba-en-ciudad-juarez-1988-2013/
- Running, Thorpe. *The Critical Poem: Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America*. Associated University Press, 1996.
- Saldaña, Sagredo A. "Roberto Juarroz: la palabra enterrada." *Anales De Literatura Hispanoamericana*. Vol. 43. Número 0, 2014.
- Santini, Benoît. “El paisaje, instrumento de denuncia en la obra de Raúl Zurita”. *Zuritax60: textos críticos sobre su obra y su ensayo “Los Poemas muertos”*. Mago Editores, 2014.
- Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. University of Chicago Press, Chicago, 2007.

- Shklovsky, Viktor. "Art as Device". 1917. *Literary Theory: An Anthology*. Julie Rivkin y Michael Ryan, editores. Blackwell Publishing Ltd, 1998.
- Sefamí, Jacobo. "Prólogo". *Mi mejilla es el cielo estrellado: antología*. Aldus, 2004.
- . *La voracidad grafómana: José Kózer*. UNAM, 2002.
- Sicilia, Javier. "El mundo ya no es digno de la palabra". *Periódico de Poesía*, abril, 2011.
- Sucre, Guillermo. *La Máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Tarrab, Alejandro. "Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards, The Art of Contentious Encounters*. University of California Press, 1994.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. 2012. SUR+, 2013.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore: control económico, violencia y narcopoder*. 2010 Paidós, 2013.
- . "Escribir (poesía) en México". *Escribir poesía en México II*. Bonobos, 2013.
- Valente, Ignacio. "Zurita en la poesía chilena". *El Mercurio*. Santiago, 31 octubre 1982.
- Vallejo, César. *El Arte y la revolución*. Mosca Azul Editores, 1973.
- . *Los heraldos negros*. 1919. *Poesías completas*. Visor, 2009.
- . "Intensidad y altura". *Poemas humanos*. 1938. *Poesías completas*. Visor, 2009.
- Viguera Fernández, Ricardo. "Poetas del crimen: auge de la literatura criminal sobre Ciudad Juárez en la obra de los autores juarenses Jorge Humberto Chávez, Miguel Ángel Chávez y Cesar Silva Márquez". *Crimen y ficción: Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Coordinadores Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra. Bonilla editores/UNAM, México, 2015.
- Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. 1957. Ediciones de la Flor, 2014.
- Weintraub, Scott. "Messianism, Teleology, and Futural Justice in Raúl Zurita's *Anteparaíso*". *The New Centennial Review*. Vol. 7, Número 3, 2007.
- Williams, Tamara R. "Wounded Nation, Voided State: Sara Uribe's *Antígona González*". *Romance Notes*, Vol. 57, Número 1, 2017.

Xirau, Ramón. "Roberto Juarroz". *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. 2001. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Yépez, Heriberto. "Goldsmith y el imperio retro-conceptual". *Archivo hache*.
archivohache.blogspot.com/2013/08/goldsmith-y-el-imperio-retro-conceptual.html

Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Editores Asociados, 1982.

---. *El Amor de Chile*. Montt Palumbo, 1987.

---. *Canto a su amor desaparecido*. 1986. Editorial Universitaria, 1990.

---. *Canto de los ríos que se aman*. Editorial Universitaria. 1993.

---. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. CENECA, 1983.

---. *Purgatorio*. 1979. Editorial Universitaria, 1996.

---. *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Ed. Andrés Bello, 2000.

---. *Zurita*. 2011. Aldus, 2012.