

¿Cisnes y rebeldes?

La más reciente poesía mexicana parece haber tomado una acción doble: por un lado, ha asumido la idea de que el presente es un proceso de reconstrucción, y que todo pensamiento y toda experiencia puede tener, por ello, un efecto referencial. Por el otro lado, está elaborando una visión donde la incertidumbre es una oportunidad de clasificación y de gozo. Es decir, todo indica que la nueva poesía mexicana ha encontrado en los espacios de la negatividad brutal de la crisis económica y del énfasis de los discursos políticos el camino inmejorable de un proceso no sólo de volver a pensar sino también de volver a una escritura significativa. Esto quiere decir que hay un alejamiento tanto de la destrucción del sentido como del significado subordinado a las ideologías. El elemento abstracto y expresionista que predominó en las décadas pasadas ha disminuido considerablemente y las «finalidades» que distorsionaron escritura y lectura prácticamente ya no existen. La escritura como rezongo maldito o como poesía social es ahora el índice de un error. El Baudelaire que interesa tiene hoy un aspecto menos anecdótico; es el que está asociado a la conciencia crítica, y el Neruda que resplandece es el que presenta en una forma abundante y con un lujo irrepetible la realidad. Precisamente por esta clase de intereses, la nueva poesía mexicana piensa, entre otros, en Pound, Apollinaire, Perse, Jorge Guillén, Cernuda, Eliot, Pellicer, Huidobro, Paz y más lejos en Rimbaud y todavía más lejos en Hölderlin. El hilo conductor en esta red tan diversa son los ojos y, por tanto, la luz. En la remota y fundamental lucha entre la oscuridad y la claridad, la mayor parte de la nueva poesía mexicana ha elegido el bando de la luz. A la pregunta de Hölderlin «No será la sombra la patria de nuestra alma» casi todos responderían «con un negativa apasionada y con una fervorosa adoración de la luz» —como dice Béguin que respondió el propio Hölderlin. Y no es que la nueva poesía mexicana tenga la pretenciosa idea de alguna forma de pureza. No es cuestión de moral o de una estética incorruptible. No hay catarismo. Se trata más bien, y de un modo más sencillo de lo que podríamos imaginar, de un gusto por lo manifiesto, de un gusto o una preferencia por lo que sucede ante nuestros ojos. Una especie de fenomenología tomada sin énfasis pero con entusiasmo verdadero y sobre todo con un placer muy grande por la dimensión inmediata pero sorprendente de la parte física de la realidad. Esta pre-

sentación puede desembocar en el cuerpo o en un tejido de sensaciones o también puede derivar en la experiencia de la comprensión de un objeto o en la apertura hacia la naturaleza, pero casi siempre desde una visión directa de las cosas o de los seres. En este sentido, esta escritura apunta hacia una conciencia elemental, casi podríamos decir eleática, de lo que acontece en la realidad.

Es evidente que en la formación de esta postura han desempeñado un papel decisivo la poesía y el ensayo de Octavio Paz. Está claro que él ha concentrado y, al mismo tiempo, abierto un principio de inteligibilidad donde pensamiento y percepción se alternan y funden constantemente. Recuperación de los hechos pero despejándolos en la conciencia; profundización de las ideas pero bajo la concreción de las cosas. Lo que en Pellicer es «Iluminado luminosamente» él lo ha transformado en «La luz es tiempo que se piensa»; lo que en Gorostiza aparece como «la imagen atónita del agua/que tan sólo es un tumbo inmarcesible» en él se plantea como «No es la luz de Plotino, es luz terrestre,/luz de aquí, pero es luz inteligente». Es decir, su poesía ha atemperado tanto la iluminación silvestre de Pellicer como el laberinto de la reflexión de Gorostiza y ha creado un espacio intenso pero cada vez más exacto, valdría decir más seco, de comprensión del mundo. En este contexto, recordar la expresión de Rimbaud «subo a esta angélica escala de sentido común» tiene mucho significado. Es muy probable que en este proceso de articulación de entusiasmo y duda o de lo que podríamos llamar la herencia de Pellicer y Gorostiza y, a través de ellos, de Darío y de Sor Juana Inés de la Cruz, ocupe un lugar privilegiado la figura de Xavier Villaurrutia. Sin embargo, el vacío nocturno y la fragilidad onírica es muy difícil encontrarlos en Paz. Por eso, la intervención del autor de los «Nocturnos» es más como una acción operativa que como un punto cardinal. El preciso y helado mecanismo de los poemas de Villaurrutia en Paz sólo está presente bajo la forma de una estética de la exactitud y la sorpresa. Lo que predomina en la poesía de Paz es ese vaivén entre percibir y pensar la luz.

No obstante, en la nueva poesía mexicana, la acción poderosa de Paz ha sido si no corregida sí reelaborada. Más que haber escogido al Paz de *Blanco*, se ha pivotado sobre todo en el Paz de *Piedra de Sol*, es decir, ha trabajado en aquella poesía donde tradición y modernidad mantienen un equilibrio muy peculiar. En *Piedra de Sol*, los poderes de la repetición están fundidos con los de la diferencia. Entre ellos no hay antagonismo y ni siquiera contrariedad. Establecen correspondencias entre canto e imagen o, lo que es lo mismo, entre lengua y ojo. Quizá precisamente por esta razón este poema represente un texto excepcional en la historia de la poesía hispanoamericana, pues al haber afirmado los valores del presente afirmó abiertamente los valores del pasado y al legitimar el «desvarío» de la vanguardia legitimó la inmovilidad de la tradición. Ese flujo creado por la simultaneidad y las significaciones arquetípicas de la armonía del endecasílabo configuró un objeto verbal que posee la perfección de un poema clásico y, al mismo tiempo, todos los pruritos levantiscos de la mejor poesía moderna. En México, este poema ha significado, además, una llamada de aten-

ción sobre las posibilidades de establecer relaciones de simpatía entre factores que pueden aparecer como opuestos.

De la misma manera que Juan Ramón Jiménez impulsó a la generación del 27 y Enrique González Martínez a la de Contemporáneos y del mismo modo que estas dos generaciones modificaron y volvieron a concebir a sus maestros, la nueva poesía mexicana ha sido modificada por Paz y, a la vez, éste o su poesía ya están siendo modificadas por aquélla. Esta metamorfosis es más que ninguna otra cosa una relación crítica: la poesía es, como escritura y como lectura, un diálogo y, por tanto, unión y diferencia. Esto es, un pensamiento en comunicación que nos junta y que nos separa no sólo con respecto a los otros sino también con respecto a nosotros mismos. Este diálogo que en el pasado clásico tenía una forma dramática y, por ende, exterior y visible, ahora es un diálogo silencioso e invisible, no escenificable en un espacio pero sí representable en el cielo despejado o nubarrado de la conciencia. Tal vez uno de los motivos por los que la poesía moderna plantea dificultades de lectura provenga del hecho de que en el continuo del poema resuena más de una voz. Una sola escritura muestra varias personas; una persona enseña diversas escrituras. El poema es un espacio teatral hacia adentro. Por esta razón, el poema muchas veces vibra en una risotada o en la parodia de una comedia o se estremece árido y trágico. La reaparición, como ingrediente técnico o de puntuación, del diálogo en la poesía moderna es sintomática. Los poemas «Una noche con Hamlet» de Vladimir Holan y «Cuervo» de Ted Hughes muestran muy bien esta recuperación. En uno y otro poema, hay una estructura de enfrentamiento de puntos de vista, preguntas y respuestas dirigidas al yo y al tú, aunque en ambos textos siempre predomina una voz sobre las otras. En el poema de Holan, al que recuerda la conversación con Hamlet y, en el de Hughes, al narrador que cuenta cómo Dios intentó hacer decir la palabra *amor* a Cuervo. En el primero, diálogo consigo mismo pero también con la literatura y, en el segundo, diálogo escéptico que parodia la muerte de Dios y la miseria del hombre. En realidad, en más de una ocasión influencia, intertextualidad, paráfrasis o «plagio» son operaciones dialógicas, actos de desdoblamiento.

En este sentido, es necesario señalar que Octavio Paz no es el único influjo. Sin embargo, sí podemos decir que él constituye la fuerza poética ante la cual la nueva generación de escritores ha tenido que realizar un acto de conciencia. La influencia de Sábines es grande y reconocible. Él es un poeta importantísimo ligado con una genealogía que tiene como punto nodal la figura de Vallejo. La originalidad de Sábines es infrecuente. No obstante, su poesía sólo despide energía en una dirección. No nos propone convertir la lírica en ensayo o el ensayo en contradiscurso político o éste último en demonología o diálogo fáustico sobre la cultura y las civilizaciones. Sábines nos propone, por el contrario, reducir el diálogo a su expresión mínima: nuestros nombres comunes. Es decir, lo que caracteriza el influjo de Sábines es una intentar hablar de las cosas de todos los días con las palabras de todos los días y no con todas las palabras sino con aquellas que están más cerca de nuestra forma de

hablar más sincera. La intensidad de Sábines es una intensidad por concentraciones existenciales. En contraste, el influjo de Paz es haber creado un continente de preguntas y respuestas donde los asuntos más personales encuentran una correspondencia con el resto del mundo. El endecasílabo *eres un universo de universos* de Darío opera rigurosamente en Paz. En su poesía, la sinceridad es necesaria pero también son necesarias las fricciones del pensamiento. Estos dos poetas señalan operaciones espirituales contrarias: reducción y expansión.

Desde hace ya mucho tiempo, la poesía mexicana es muy rica. Aparte del lugar especial y enorme que ocupa Sor Juana Inés de la Cruz, nuestro modernismo es diverso y muy refinado. Como reconocimiento de este hecho, *Laurel* seleccionó a González Martínez y a López Velarde. De Contemporáneos puede decirse lo mismo o todavía más, pues no obstante la intensidad y la perfección de sus poemas, comparables con los de la Generación del 27, son escasamente conocidos en el ámbito internacional. A ellos habría que agregar los poetas reunidos alrededor de *Taller*, *El Hijo Pródigo*, *Tierra Adentro* y los que animaron las dos épocas de la *Revista Mexicana de Literatura* y algunos otros poetas más que circularon libremente. Por esta razón, la nueva poesía mexicana no puede ser comprendida sin por lo menos mencionar este proceso y destacar la influencia directa del ejercicio impresionante realizado por Rubén Bonifaz Nuño. El aglutinado clásico y coloquial que él ha conseguido radicalizó la poesía pura. Su experimentación y su dantismo así como su petrarquismo son un hecho excéntrico y fundamental. La expresión suntuosa y terrible de Eduardo Lizalde posee una rara perfección y lo mismo puede decirse de las visiones sutiles de Alí Chumacero. La poesía religiosa de Manuel Ponce tiene cada vez más resonancia y el rigor conceptual de Ulalume González, en viaje hacia la poesía metafísica, son fuera de lo común. Tomás Segovia ha continuado elaborando una escritura que reflexiona desde y sobre las *Iluminaciones*. El verso de Hölderlin «Comprendía el silencio del éter» es un punto de partida para pensar la obra del autor de *Cuaderno del Nómada*. En otra dirección, el poema de Hernández Campos «El Señor Presidente», con su imprecación y con su parodia, es una marca; y la radicalidad vanguardista de Marco Antonio Montes de Oca, José Carlos Becerra, Homero Aridjis y Gerardo Deniz, una operación de trastocamiento.

Si observamos el movimiento de la poesía mexicana desde los Contemporáneos hasta hoy, uno de los rasgos que salta a la vista es el siguiente: en algunos poetas predomina el uso de ingredientes de contención y, en otros, elementos expansivos hacia el desbordamiento. Unos metonímicos y otros hiperbólicos. Un punto de gravedad, revuelve sustracción y acumulaciones. En otras literaturas pasa algo parecido, pero en la poesía mexicana esta tensión tiene una forma aguda y es, además, expresión de las relaciones estrechas y cambiantes entre el ojo y la lengua. Desde este punto de vista, es posible sostener que la poesía mexicana escenifica un juego de pesos y contrapesos entre modernidad y tradición o entre vanguardia y modernismo. Parece claro que la mayor parte de los Contemporáneos resolvieron este juego de pesos y

contrapesos por medio de la creación de una estabilidad que es perfecta o casi perfecta en Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia. El futurismo, la poesía pura o el surrealismo mezclados con el modernismo y con diversos pautados clásicos. No el rechazo de las formas del pasado sino una absorción realizada por medio de un discurso de registro múltiple. Villaurrutia, por ejemplo, crea imágenes espejeantes. Cada reflejo sustituye un sujeto por otro en una cadena circular que regresa al punto de partida. Fragmentación y dispersiones de la imagen en la regularidad del acento y en el restablecimiento de la unidad en el plano general del poema. El «Nocturno de la estatua» es un buen ejemplo de esta operación. Poema que brinca de un infinitivo a otro por medio de varios sustantivos:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina

correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.

Poema que despedaza la imagen pero que al mismo tiempo reunifica el cuerpo de esa imagen. Y todo ello ocurre casi siempre en el ritmo predilecto de los modernistas: el compás bimembre del alejandrino y la simetría. Este movimiento formado por la fragmentación, el ritmo y la recuperación de la unidad produce una rara perfección. El texto tiene la atmósfera absurda y angustiada de una buena parte de la literatura moderna; también tiene un aire irónico. Sin embargo, como en *El licenciado Vidriera*, lo real es irreal, todo sucede en la fantasía o en el sueño. En el código del poema, no hay un signo de igualdad entre deseo y realidad. Las acciones del «Nocturno de la estatua» no pertenecen al mundo de las acciones. Pertenecen a un estado: el sueño. Al mismo tiempo, ese texto posee una inteligibilidad fuerte: la redondez de la imagen. En Pellicer volvemos a encontrar esta reunión de modernidad y tradición. Los coloquialismos, la manera de hablar corriente y el entusiasmo futurista por la acción amalgamados con un lirismo modernista y un dulce estilo, a veces místico y a veces panteísta, cargado de azules, dioses, ángeles, diamantes y sol. De otra manera hallamos el mismo equilibrio en muchos textos de Paz. Por ejemplo, en *Pasado en Claro* o en *Árbol Adentro*. Octosílabos, endecasílabos y alejandrinos como vehículo de reflexiones y reflejos de cosas y seres reales. O, de nuevo, en «Piedra de sol». Este poema va del movimiento a la quietud, del río al árbol, y a la inversa, a través de fracturas. Sin embargo, como también ocurre en Villaurrutia, la destrucción desemboca en la construcción de una nueva estabilidad donde el ritmo clásico juega un papel principal. Apollinaire y Garcilaso engarzados en las repeticiones de una piedra de sacrificio. Otro tanto podemos apreciar en las soluciones de Rubén Bonifaz Nuño, Tomás Segovia, Ulalume González y Eduardo Lizalde*. Una poesía con disparos y esguinces pero que no renuncia a la coherencia general del poema. Tal vez una de las razones por

* Me refiero a los poetas que tienen que ver directamente con el planteamiento que se viene realizando. Por ello, no me he referido a otros autores que en un contexto diverso habría que mencionar. Tal es el caso de Efraín Huerta, José Emilio Pacheco, Jaime García Terrés, Ramón Xirau, Gabriel Zaid, Margarita Michelena y algunos poetas más.

las que Marco Antonio Montes de Oca, José Carlos Becerra, Homero Aridjis y Gerardo Deniz ocupan un lugar relevante es el hecho de haber roto, por lo menos temporalmente, ese juego de tensiones entre tradición y modernidad. Desde su primer libro, Montes de Oca puso en acción una estética de desorganización como nadie había hecho en la poesía mexicana. Una imagen tras otra, sin coherencia, en retahílas y destruyendo escrúpulos clásicos y sonetos cortados en flores de maceta. En la poesía mexicana, Montes de Oca ventiló muchos cuartos irrespirables. Becerra y Aridjis aumentaron más tarde este ventarrón. El primero con una suntuosidad negra y el segundo con celebraciones encendidas. Ambos con un mundo propio lleno de asociaciones inesperadas. El equilibrio casi perfecto de Contemporáneos y el amplio reordenamiento que significa la poesía de Paz o de Bonifaz Nuño, en estos poetas no existe. En ellos todo corre hacia el desequilibrio o mejor dicho ellos festejan los poderes de la inestabilidad, del sentido contrario, de la profusión o del verso que se transforma en prosa. Ellos desmontaron con una espontaneidad verdadera ese delicado mecanismo predominante de la mayor parte de la poesía mexicana. Fragmentaron y dispersaron el lenguaje con discursos expansivos.

Sin embargo, esta manera de proceder oscureció la poesía. Si añadimos la hiperprofilaxis de la poesía pura y la destrucción de las cadenas lógicas del surrealismo, escribir o leer un poema significaba no buscar un sentido sino eludirlo, escamotearlo, romper o por lo menos distanciar la relación entre significante y significado. El exceso de alumbrado en la poesía de Montes de Oca no produce una iluminación; crea por el contrario enceguecimientos y la descripción prolongada de Aridjis tampoco nos entrega una red de entendimiento sino un deshilado impresionante (hay que decir aquí que una parte de la obra de Aridjis ha evolucionado hacia el poema breve de corte conceptual y hacia la narrativa y el teatro). Probablemente la exacerbación de esta forma fue una reacción contra la poesía de mensaje. Las anécdotas y la claridad imaginativas estaban o parecían encarceladas en el arte de compromiso de los discursos fundamentalistas y combatientes.

En este contexto surge lo que podemos llamar la poesía más reciente mexicana que no es otra que la que aparece por primera vez entre finales de los sesenta y principio de los ochenta. Esta poesía brotó en medio de dos polos de atracción: la admiración hacia el buen primitivo y la fascinación hacia la euforia encendida y roja del héroe revolucionario. En el fondo, el arquetipo que subyacía en esta polaridad estaba encarnado en el carbonario, con su camisa blanca ensangrentada, del relato *Vanina Vanini* de Stendhal: el joven rebelde que desdeña el amor por seguir su pasión indócil y total; la conciencia que ve en la negación de la persona, en favor de la comunidad materializada en los conspirados, el principio de la solidaridad. Sin embargo, el fin del sueño al que aludió John Lennon y el carácter policiaco innegable de los estados socialistas, erosionó rápidamente la figura del salvaje ideal y del conspirador. En unos pocos años, una generación vivió lo que otras generaciones vivieron a lo largo de una vida. Quizás uno de los hechos espirituales más importantes de

esta generación (y ésto probablemente no sólo vale para México) sea haber asimilado en un comprimido varias de las experiencias fundamentales de este siglo. Lo que quiere decir haber vivido, en la catacumba de una secta, en la nomenclatura de un partido o en la cueva de una comuna, como grandes ideas servían para armar silenciosas e inmensas historias de terror. Todo sucedió en un tronar de dedos. El camino de la izquierda hegeliana se invirtió: se pasó de la filosofía de la miseria —y eso es la crítica de la economía política— a la miseria de la filosofía. También es probable que esta inversión de términos sea, por lo menos para la generación en cuestión, uno de los problemas fundamentales sobre los que tendrá que reflexionar: la crueldad de las ideas. No obstante ese choque y desengaño generó la liberación del sentido. De la misma manera que el discurso fascista había despedazado el lenguaje, como George Steiner señalaba a propósito de la Alemania de la posguerra, el mito del socialismo científico había magnetizado los significados, los había llenado de estática, los había transformado en «mensajes». Ahora la crítica del «socialismo científico» dejó en libertad al sentido o a la posibilidad de imaginar otros sentidos. Hace diez años esta liberación no era tan obvia, pero la más reciente poesía escrita en México la asumió, como dijimos al principio, con una acción doble: reconstrucción y multiplicación de los significados y recuperación de la realidad. Este proceso no es uniforme ni exclusivo, pero es un fenómeno que podemos observar. Tampoco es posible afirmar si continuará bajo la forma de estos elementos o si se transmutará en otra clase de acción. Lo que sí podemos decir es que una buena parte de la poesía escrita en los últimos años no sólo es clara sino que posee una anécdota y, a veces, una idea no codificada por un concepto programático.

Esta liberación del sentido es un espacio problemático o un lugar donde la poesía formula diversos ensayos. Este nuevo forcejeo con el significado no es un camino sino algo como un plasma. No hay paradigmas o no hay sólo un paradigma. Es, por ello, un espacio de comunicación. También es un espacio de referencia: el significado refleja la realidad. La liberación del sentido representa asimismo una liberación de los objetos. El mundo no avanza al apocalipsis ni al paraíso. El mundo sólo ocurre. En este contexto, podemos hallar poemas que multiplican y dispersan el sentido, proliferaciones excesivas, o poemas elípticos e irónicos con silencios y puntos suspensivos, o poemas que buscan crear una relación donde imagen y cosa producen una transparencia. En todas estas opciones circula una fuerza de atracción: lo que podríamos llamar *una simpatía inevitablemente limitada pero franca*. De algún modo es posible decir que el modernismo se abandonaba a un afecto ilimitado por toda clase de mitologías (la razón por la que Ramón López Velarde ya no es un modernista de cuerpo entero es su reserva frente a esa coincidencia de espectro amplio y la creación de una mitología personal). La vanguardia, por el contrario, es una entrega de sentido opuesto: confianza excesiva en las facultades de la suspicacia. En la poesía más reciente vemos un distanciamiento de las monomanías y telepatías de los modernistas, pero también un alejamiento de las fobias vanguardistas. Lo que queda es un diálogo

fuera de los discursos excesivos. En muchos poemas escritos en la década de los setenta y, sobre todo, en los ochenta, el diálogo implícito con otros textos, que toda escritura plantea, comenzó a transformarse en un diálogo abierto con simpatías y, a la vez, con candados de seguridad. El influjo no como preparativo sino como parte constitutiva y hasta como primer acto de aparición. Asimismo, el influjo como punto de riesgo. En David Huerta con Perse y con Lezama; en José Luis Rivas con Eliot; en Elsa Cross con la poesía provenzal y, al mismo tiempo, con el hinduismo; en Manuel Ulacia con Proust, Paz y con Cernuda; en Luis Miguel Aguilar con Eliot, la poesía *beat* y Pavese; en Efraín Bartolomé con Whitman y Darío y en Javier Sicilia con San Juan de la Cruz. Al mismo tiempo, esta operación de diálogo ha llevado a plantearse, como señal ante la cual hay que tomar una posición, las relaciones entre prosa y poesía y entre verso libre y verso clásico. Ejemplos de este hecho son Morabito, Javier Sicilia, Eduardo Hurtado, Luis Miguel Aguilar, Marco Antonio Campos, Francisco Hernández, Hilda Bautista, Manuel Ulacia, Alberto Blanco, Verónica Volkow y Vicente Quirarte. Los poemas de todos ellos crean una tensión entre esas dos fuerzas. Otro aspecto que llama la atención es la elaboración de una imagen redonda: el poema no como trasposición pero tampoco como dispersión, mas bien como la presencia de una realidad: una mujer recostada en la arena de una playa como en el soneto de Morabito; una excursión a la selva empinada de un monte como en Rivas o un hombre que escribe en su cuarto mientras llueve como en Ulacia. Una buena parte de la nueva poesía tiene un carácter muy acusado de representación. El poema «Papalote» de Del Toro quiere acercarnos a la comprensión del papel que vuela como un halcón. El poema «Bacantes» de Elsa Cross nos da la visión de un grupo de mujeres extasiadas alrededor de un hombre con marihuana en los bolsillos en un cerro de Tepoztlán y el poema «Hotel pescaditos» de Eduardo Hurtado la precariedad del deseo entrevista en el olor que despiden los cuerpos cuando están juntos. Es decir, en todos ellos hay un denominador común: una simpatía abierta o por lo menos una atención especial hacia la realidad y, por esta misma razón, hacia la dimensión donde la realidad aparece con mayor relieve: la luz. En este sentido, la nueva poesía mexicana, aunque ha echado mano de los recursos modernistas y de las bombas vanguardistas, también ha rechazado la transposición y, en menor medida, la dispersión y con ellas ha rechazado el escamoteo de los significados y sus referentes. La escritura de José María Espinasa y de Carmen Boullosa es un juego en el margen de esa simpatía, un corte en la representación; un acercamiento pero también una duda con respecto al valor del mismo; su estilo elíptico tiene que ver con esta operación de estar cerca y estar lejos. Asimismo habría que decir que la poesía religiosa de Elsa Cross, Hilda Bautista y Javier Sicilia halla en lo sensible un camino espiritual. Poesía de la carne y de las bodas con Dios. En cambio, en David Huerta y en Coral Bracho, la escritura en un barniz pulido y grueso que abrillanta la realidad pero que, al mismo tiempo, la vela. La forma hiperbólica y acumulativa de sus poemas representa más bien la creación de otra realidad; aglomeraciones que sepultan el sentido del texto, un crecimen-

to que crea una obesidad fascinante y difícil de entender. Quizás, en Coral Bracho vemos un nuevo objetivismo: una minuciosa observación microscópica del cuerpo y de las cosas; y en Huerta una memoria formada con impresiones en fuga. En los dos una operación de dispersión de la imagen de la realidad. En muy buena medida, ellos son continuadores de Montes de Oca, Becerra y Aridjis. No obstante, en algunos de los mejores poemas de esa generación podemos observar un «simbolismo antisimbolista», una visión donde lo suprasensible no es una puerta alternativa sino camino hacia y sobre lo sensible. La nueva poesía mexicana más que haber invocado el gnosticismo de Borges, se ha resuelto o ha coincidido con una física espiritual. Una buena parte de la mejor nueva poesía escrita en México podría suscribir perfectamente bien los versos, que ya citamos al principio, de Paz que dicen *No es la luz de Plotino, es luz terrestre/luz de aquí, pero es luz inteligente*. Este proceso de reconstrucción sólo puede suceder a través de la formación de los significados, y esto implica, a su vez, crear un nuevo acercamiento entre significante y significado, vínculo roto por los discursos ideológicos del realismo y por la subversión de la imaginación antirrealista. La asunción de la anécdota, de la narrativa y de un tiempo lineal abierto junto con los transportes vanguardistas y posmodernos son la suma de esta operación. *Bacantes* de Elsa Cross, *Origami para un día de lluvia* de Ulacia, *Fragmentos de ventana* de Gloria Gervitz, *Hoy no mido mis versos* de Fabio Morabito, *Medio de Construcción* de Luis Miguel Aguilar, *Jueves* de Antonio Del Toro y *El cerro del palomar* de José Luis Rivas son poemas de mutación. En este punto es necesario hacer una aclaración: la transformación que implican todos estos poemas, la vuelta al significado, no es un realismo. No lo es porque el pensamiento que guía estos textos plantea un ejercicio crítico en contra de los discursos de la «totalidad» o de la «esencia» o del «reflejo» e imagina al mundo no como «unidad en la diversidad», descubierta o por descubrir, sino como un ámbito de fragmentos con muchas preguntas y con algunas respuestas provisionales. Uno de los libros de Antonio Del Toro formula muy bien esta postura. El título es el siguiente: *¿Hacia dónde es aquí?* y lo mismo el poema «Figura entre dos océanos» donde Flores Castro afirma «Despertar: he ahí la igualdad de los seres». No se trata, pues, de una certeza. Lo que encontramos planteado es el encuentro y la simpatía o la atención despierta como forma de relación con el mundo. Todos estos elementos muestran —creo— una situación compleja y muy interesante, que aunque sólo sea como proyecto o como fenómeno efímero vale la pena observar. Sin embargo, habría que agregar algunos factores más: en primer término una abundante producción editorial realizada en su mayor parte por poetas; en segundo término, un ejercicio cada vez más rico de traducción de poesía, también realizado en su mayor parte por los propios poetas; y en tercer término, un proceso de crítica en expansión. Además, habría que agregar la influencia creciente de los libros de Gonzalo Rojas, de Roberto Juarroz, de Álvaro Mutis, de Severo Sarduy y de Haroldo de Campos; también hay que mencionar la recuperación de poetas mexicanos que habían permanecido en el margen como son los casos de Guillermo Fernández y Gerardo Deniz; y el valor

seminal de la postura crítica de dos poetas sudamericanos, Eduardo Milán y Horacio Costa y de un poeta de origen norteamericano, Sandro Cohen.

El proceso de nueva poesía que ocurre en la ciudad de México un momento de ojos y oídos bien abiertos. Es decir, representa, por lo menos como proyecto, una acción que tiene como energía básica estar despierto y, por tanto, la luz. Esta luz, me atrevo a decir, no es la luz iluminista. Creo que tampoco es la de la iluminación. No se trata de la contemplación de la totalidad ni de la visión del vacío. Algo más humano: la luz real, «la luz de aquí» y al decir esta idea no puedo dejar de recordar un verso de Gonzalo Rojas que a Carlos Pellicer hubiera encantado:

Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante.

Víctor Manuel Mendiola

