

VÍCTOR GARCÍA VÁZQUEZ

**BARRANCAS Y
DESFILADEROS:
CRÍTICA Y SENDERISMO
POR LA POESÍA POBLANA**

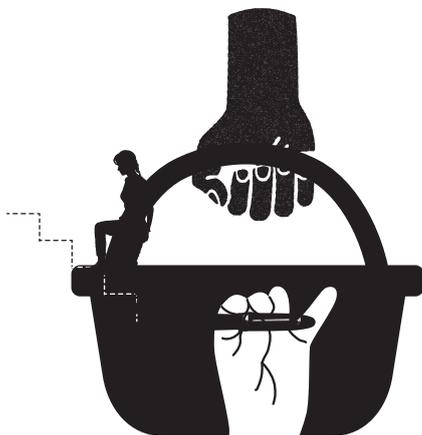


Puebla
Contigo y con rumbo
Gobierno Municipal

IMACP
Instituto Municipal de Arte
y Cultura de Puebla

Victor García Vázquez

**BARRANCAS Y DESFILADEROS:
CRÍTICA Y SENDERISMO
POR LA POESÍA POBLANA**



H. AYUNTAMIENTO DE PUEBLA

Mtro. Adán Domínguez Sánchez
Presidente Municipal

—

INSTITUTO MUNICIPAL DE ARTE Y CULTURA DE PUEBLA

Fabián Valdivia Pérez
Director General

Mauricio Pardo Ruiz
Subdirector de Desarrollo Artístico, Cultural y Patrimonial

Diego Rodríguez Moreno
Coordinador de Fomento a la Lectura y Editorial

Juan Carlos Figueroa Cortéz
Coordinador de Diseño

D.R. 2024 Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
Avenida Reforma 1519, Barrio de San Sebastián.
C.P. 72090, Puebla, México.

ISBN: 978-607-8977-02-4



Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

HECHO EN MÉXICO



Canasta

de Escritoras y Escritores

P O B L A N O S

— 2023 —

CANASTA DE ESCRITORAS Y ESCRITORES POBLANOS

Durante este Gobierno Municipal, el *Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla* promovió la convocatoria «*Canasta de Escritoras y Escritores Poblanos*», con la finalidad de abrir la puerta a todos esos autores y autoras que se encontraban en la constante búsqueda de algún canal para publicar sus obras.

La respuesta fue amplia y positiva, las propuestas recibidas resultaron extraordinarias. No era para menos, el talento literario de nuestra ciudad es legendario y contempla una gran variedad de temáticas, lo que permite fomentar el hábito de la lectura en nuestra sociedad. La difusión del libro y de la práctica lectora es una de las misiones más nobles y trascendentes de cualquier instancia de Gobierno, ya que la difusión del trabajo de los creadores locales detona perspectivas novedosas entre las y los lectores de nuestra ciudad.

Esta publicación es muestra de la calidad literaria que se desborda en la ciudad de Puebla, misma que no sólo difunde la memoria histórica, sino que también aborda y construye imaginarios de la ciudad a través de creaciones literarias cuya fuerza radica en la precisión de las palabras y en la posibilidad de emocionar y cautivar a quienes se sumergen entre sus hojas.

Me llena de orgullo presentar esta colección, donde cada página es un verdadero deleite poblaro para el lector. Les presento pues la apetitosa oferta de esta «*Canasta de Escritoras y Escritores Poblanos*» misma que contiene espléndidos frutos de talento literario de poblanas y poblanos que han encontrado en la palabra escrita el camino para detonar la creación artística.

Deseo que lo disfruten.

Adán Domínguez Sánchez
Presidente Municipal

Víctor García Vázquez

23 de diciembre 1975

VÍCTOR GARCÍA VÁZQUEZ nació en Escuintla, Chiapas en 1975.

Es Doctor en LITERATURA HISPANOAMERICANA. Miembro del SISTEMA NACIONAL DE INVESTIGADORES, Nivel 1.

Ha publicado *Mujer de niebla* (Premio Nacional de Ensayo, 2001); cuatro libros de poesía: *Raíces de tempestad* (2001), *Tejidos* (2003), *Tajos* (2011) y *Vuelta del húngaro* (2020).

Ha sido antologado en *Espiral de los latidos: poesía joven de la zona centro del país* (2002), *Sirenas y otros animales fabulosos: antología poética* (2006), *Miscelánea erótica* (2007), *La luz que va dando nombre: veinte años de la poesía última en México* (2007), *Cofre de cedro* (2011), *Universo poético de Chiapas* (2017), *La piedra del fuego, antología de poetas chiapanecos* (2019). Aparece en los libros de ensayos *Caminata nocturna. Híkuri ante la crítica* (2016), *Antología del ensayo moderno en Chiapas* (2018), *Una tradición frente a su espejo. Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes* (2019), entre otros.

Es profesor de la BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA y colaborador de la UDLAP

ÍNDICE

· LA CRÍTICA LITERARIA Y EL CONTEXTO SOCIAL	13
· RUTAS HACIA UN CLASICISMO POBLANO	17
1. LA POÉTICA DE GILBERTO CASTELLANOS	19
Un retorno a los orígenes de la lengua	21
<i>Letranía</i> , la búsqueda del neologismo	29
<i>El árbol y el verbo y Trama del día</i>	33
2. VIBRACIONES DE MARIO CALDERÓN	37
3. DANZA EN EL CÍRCULO SAGRADO, A PROPÓSITO DE	
Oro en canto son oro: sor tija de hadas de Víctor Toledo	45
Canción de amor del cielo y de la tierra	58
4. HAY UNA LUNA GRANDE EN LA POESÍA DE JULIO EUTQUIO SARABIA	63
· RUTAS PARA UN SENDERISMO SIN DESTINO	71
1. INSECTOS DE VÍCTOR ROJAS	73
2. TIMÓN DE LA MIRADA, DE MARIO VIVEROS GARCÍA	79
<i>Decir que temblamos en este fuego de la memoria</i> de Mario Viveros	83
3. OLVIDO ES NUESTRO NOMBRE DE MOISÉS RAMOS RODRÍGUEZ	87
Un blues que reinventa a Puebla:	
<i>Cantares de la Ciudad de los Ángeles</i>	90
4. MALABAR DE LA MEMORIA DE JUAN JOSÉ ORTIZ GARCÍA	97
5. MANCIAS DE MIRACETI JIMÉNEZ	101
6. EL DESTRAZADERO DE GABRIELA PUENTE	105
<i>Necrología</i>	107
<i>Papelera</i>	109
7. INÉDITO DE ALEJANDRO PALMA CASTRO	113
8. ZEN EN 3D, LA POESÍA DE JORGE MÁRQUEZ	115
· CONCLUSIÓN	123
· BIBLIOGRAFÍA	127

LA CRÍTICA LITERARIA Y EL CONTEXTO SOCIAL

En este trabajo sendereamos los paisajes de la poesía en Puebla. Se trata de un recorrido histórico durante veinte años, de 2000 a 2020. A lo largo de dos décadas hemos leído y analizado la poesía de nuestro estado. La motivación principal es la marginación de los poetas locales respecto al ámbito nacional, producto del centralismo cultural, pero también de la presión que ejercen diversos cotos de poder en el país. Casi toda la literatura que se produce en los diversos estados de la república, con escasas excepciones, está condenada al aislamiento, si no es que a la exclusión. El cacicazgo es una característica de nuestra cultura. En el ámbito literario esto se puede comprobar conociendo el empoderamiento que ejercen ciertos grupos en las editoriales, revistas, consejos, fundaciones, congresos literarios, entre otros. Esta actitud ha devenido en una exclusión, aunque no en detrimento de la calidad estética de la poesía poblana.

Partimos de la aseveración de que Puebla es un importante epicentro literario a nivel nacional, por la calidad de la poesía que se escribe y publica, por los congresos literarios, la oferta educativa en el sector literario, además de otras expresiones vinculadas con la literatura, aunque este núcleo tiene su contraparte en el déficit crítico. Es visible el nulo compromiso de los críticos nacionales y locales, ya de por sí escasos, con la poesía poblana, por lo que es necesario escribir y publicar notas críticas, reseñas, ensayos, artículos, fichas de lectura y demás modelos discursivos que permitan una aproximación estética y ética sobre la obra; tanto para

destacar su aporte como para señalar las carencias del autor. La crítica como convenio filosófico asume siempre una actitud propositiva frente a la obra, el lector y el autor. No se trata sólo de juzgar una obra en su inmanencia, sino de construir un puente que una la literatura con la sociedad.

Confiamos en que esta obra aporte ideas a cada lector que se acerque con una actitud indagatoria y de compromiso con la poesía poblana de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. A pesar de que hemos hecho el mejor esfuerzo por conformar un panorama crítico de la poesía en Puebla durante dos décadas, estamos conscientes de que no es exhaustivo y de que podría incrementarse. Esta miscelánea de crítica literaria es por tanto una obra abierta, flexible y que seguirá enriqueciéndose con las obras de las nuevas generaciones.

A diferencia de los demás géneros literarios, la crítica generalmente tiene una menor vigencia. Su función es sincrónica; es decir, su valor intrínseco depende del contexto sociocultural que rodea a la obra y al autor. Aunque a lo largo de la historia de la literatura hay casos en que el crítico literario realiza un trabajo para la posteridad, su obra puede no ser valorada en su época, pero en generaciones posteriores su trabajo puede ser rescatado. Como lo expresa T. S. Eliot: “No hay crítica literaria que en una generación posterior pueda despertar más que curiosidad, salvo que siga siendo útil por sí misma para esas generaciones por su valor intrínseco al margen de las circunstancias históricas.” (199).

Esta es una de las razones principales por las que no existen suficientes estímulos a la crítica literaria. La consecuencia es la escasez de críticos; o como decíamos en un principio el déficit crítico.

Durante nuestra experiencia como crítico literario hemos aprendido algunas ideas que ofrecemos a manera de guía de lectura:

1. La crítica literaria es una labor indispensable que sirve como filtro literario; la crítica delimita, purifica, elimina las impurezas de la obra literaria; el crítico le ayuda al escritor a observar sus errores y eso se percibe cuando una obra se reedita, porque el autor muchas veces decide quitar aquellas imperfecciones que el crítico señaló o maximizó; sin embargo, muchas veces también el crítico contamina la obra, la llena de impurezas, crea prejuicios y perjuicios a la obra y la figura del autor. Por tanto, el crítico para ser justo requiere tener al mismo tiempo una moral estética y una estética humanista.

2. El medio literario debe respetar y reconocer la labor de la crítica literaria. Aunque su trabajo incomode, el trabajo de la crítica debe ser reconocido porque permite diagnosticar la salud de la literatura. Una sociedad que no reconoce a sus críticos padece de autismo cultural. Reconocer no significa premiar, sino crear los mismos espacios y darle las mismas oportunidades de publicación al crítico para dignificar su trabajo.

3. Si bien la crítica literaria tiene una pronta caducidad, el crítico debe sopesar la obra en su justo valor, no en relación con la cercanía que mantiene con los autores. Ni apología ni diatriba: la crítica debe ser un juicio imparcial.

4. La crítica literaria debe motivarse desde la academia, pero también dentro de los grupos literarios, las editoriales, las revistas, etc. y todo lector debe tener el derecho de ensayar, arriesgarse a emitir sus opiniones sobre lo que lee.

5. Todos los caminos de la escritura deben conducir a la crítica, porque ésta representa la madurez intelectual y el máximo goce estético de una obra.

RUTAS HACIA UN CLASICISMO POBLANO

En este capítulo se abordará la obra de cuatro poetas que, entre otros, son fundamentales para comprender la poesía poblana: Gilberto Castellanos, Mario Calderón, Víctor Toledo y Julio Eutiquio Sarabia. Cada uno de ellos ha realizado un aporte novedoso e imprescindible para definir el mapa geopoético de nuestra región, pero también representa una búsqueda estética original para la poesía latinoamericana.

Los trabajos de cada uno se escribieron en épocas distintas, cuando las obras eran de reciente publicación y por tanto no existían críticas anteriores de los libros que se analizan. El propósito de estas críticas era abrir la discusión y entablar un diálogo con los lectores y los críticos de estos poetas. Son críticas-ensayos: asumen su propio riesgo de hablar de la poesía desde la propia poesía. Con el tiempo, estas notas se convirtieron en referencias para otros críticos y estudiosos de estos cuatro poetas, con lo cual consideramos que se cumplió el propósito inicial. Además, los cuatro estudios proponen una lectura continua; es decir, no son trabajos cerrados, sino que proponen una lectura abierta y que se enriquezca continuamente.

Aunque cada trabajo aborda un libro en particular, el propósito es rastrear los vasos comunicantes entre sus demás libros, por eso recurrimos a la estilística y la semiótica como métodos para indagar en los recursos estilísticos y estéticos de cada uno de los autores.

Agrupamos estos tres autores en este apartado porque consideramos que son y serán los poetas más trascendentes de Puebla de

la segunda mitad del siglo XX. La obra de cada uno irá ganando lectores a lo largo de la historia y su auténtico valor lo reconocerán las posteriores generaciones.

Para un estudio posterior valdría la pena realizar un profundo trabajo de investigación de cada uno; sin embargo, en el caso de esta revisión nos proponemos un fichero de ideas que permitan visualizar la riqueza y complejidad de tres poetas que son tres rutas hacia el clasicismo de la poesía poblana. Solamente uno, Gilberto Castellanos, es originario de Puebla; los otros proceden de otros estados del país, pero han escrito su obra en el horizonte barroco de la ciudad de Puebla y bajo la tutela del Popocatepetl e Iztaccíhuatl, los dos gigantes que no sólo vigilan, sino que aportan el magma de la poesía que se escribe en nuestro estado.

1. LA POÉTICA DE GILBERTO CASTELLANOS

El presente trabajo además de presentar un análisis de la obra de Gilberto Castellanos es un humilde reconocimiento que nace del entusiasmo por su poesía. Cuando digo entusiasmo, no sólo quiero decir gusto o admiración; sino que uso la palabra en su sentido etimológico, pues expreso una fervorosa adhesión por la calidad de sus versos; por la paciente y humilde dedicación, por el noble respeto que Castellanos ha asumido siempre ante el oficio de la poesía.

La modernidad literaria a cada rato se empeña en recordarnos que no todos los hacedores de poemas alcanzan este insigne título. Hay quienes pueden escribir admirables poemas, diestros artífices del verso, pero no pueden llamarse poetas. Nuestro autor, en cambio, no sólo por sus más de cuatro décadas entregadas a la poesía, sino por la plena dedicación, la madurez, la serenidad, la calidad de sus versos y el hondo sentimentalismo, es un auténtico poeta que quizás encuentre sus mejores lectores en la posteridad; pues su obra no parece escrita necesariamente para los lectores actuales.

Esperamos que este texto pueda arrojar alguna chispa para encender el interés por la obra del poeta poblano.

Gilberto Castellanos nació en 1945 en Ajalpan, Puebla. Fue poeta, dibujante y uno de los más porfiados promotores de la cultura en Puebla. Durante dos décadas dirigió la Casa de Cultura de Puebla y su trabajo se distinguió sobre todo por la constante promoción de la lectura y los homenajes a los más importantes poetas mexicanos. Su dedicación

al trabajo de la poesía lo ha llevado a ser no sólo cabeza de más de una generación, sino el iniciador de la modernidad en la poesía poblana de la segunda mitad del siglo XX.

Esto podría ser un lugar común, dicho por alguien y reiterado por muchos, y no tendría ningún sentido si no fuera por el hecho de que la renovación de la poesía poblana era una urgencia no superada por los anteriores artesanos de la palabra. Fácil es aplicarle a Castellanos el epíteto de renovador, difícil demostrarlo. Para decir que una poesía está renovada debemos observar ciertas condiciones; quizá las mismas que Eliot esgrimía en torno al concepto de lo clásico. Según este crítico y poeta habría que observar cuatro condiciones para considerar clásico a un autor: *la madurez del intelecto, la madurez de la lengua, la madurez de las costumbres y el compartir un estilo común* (19-21). Al enunciar estas cuatro condiciones, Eliot en realidad estaba creando un parámetro, quizá no una receta, para evaluar a los autores que dejan huella en la historia de la poesía, por lo que siempre deberán ser leídos o tomados en cuenta. Llámese Virgilio, Shakespeare, Octavio Paz o Rubén Bonifaz Nuño, la condición de clásico no sólo es una etiqueta que se le aplica a los autores para incluirlos en una antología o diccionario, sino para señalar que han realizado aportes importantes a la cultura y en particular a la lengua. En todo auténtico renovador de la poesía late la idea de lo clásico; por eso, quizá no sería muy aventurado sugerir que cuando decimos de alguien que es un auténtico poeta moderno, nuestra intención sea aludir a su carácter clasicista.

Con el riesgo que esta afirmación implica, en diversas oportunidades hemos aseverado que Castellanos es ya un clásico de la poesía poblana de la segunda mitad del siglo XX y principios del presente. Su estilo no sólo ha sido recogido por las posteriores generaciones, sino también su estilo ha sido

copiado, sobre explotado y hasta manoseado por algunos creadores que no acostumbran reconocer sus influencias. Habrá quienes no estén de acuerdo, pero una revisión exhaustiva de los libros y las antologías de poesía poblana publicadas en los últimos 15 años podría confirmarnos esta osada afirmación.

Un retorno a los orígenes de la lengua

Desde la publicación de su primer libro, *El mirar del artificio*, Premio Latinoamericano de Poesía “Colima 1982”, Gilberto Castellanos es dueño de un estilo propio, de una búsqueda personal y auténtica. En esa primera publicación apunta a un proyecto de escritura que busca la Suma, la continuidad. A diferencia de otros poetas, que inician su camino a la deriva sin saber por dónde los llevarán las tormentosas corrientes, éste tiene muy bien definidos los cauces de su travesía poética. Su producción, por tanto, se puede leer como un todo, donde cada libro constituye el eslabón de una cadena que se abre con su primer libro *El mirar del artificio* (1982) y se cierra con *Letranía* (2007). Sin embargo, cada uno de sus libros de poemas es el inventario de una nueva lengua, la invención de un código de imágenes y conceptos que se suman al propósito de explicarse el mundo y expresar los sentimientos.

Su estilo no es fácil de clasificar; aunque algunos lo nombran neobarroco, más bien es una amalgama de disímiles corrientes estéticas: barroco, vanguardista y posmoderno. ¿Todo eso converge en su poesía? No, más bien ella abreva en cada uno de estos arroyos. La voz de Castellanos es un surtidor que se nutre de llanuras diversas, pero igual de fértiles. Aunque cada uno tiene su propia personalidad, sus libros comparten algunos rasgos comunes; como la profunda contemplación, el sentido de pertenencia que

lo lleva a hermanarse con el paisaje; el profuso y complejo simbolismo; el depurado trabajo del verso; el diálogo del sujeto lírico con el mundo, del Yo y las cosas; el desplazamiento de la temporalidad que lo lleva a despojarse del presente e instaurarse en un lugar atemporal.

Consideramos que el primer ciclo de la obra de Castellanos, es decir sus primeros siete poemarios publicados, constituye una especie de viaje a la semilla, un viaje involutivo que lo lleva al centro germinal de la palabra. Su poética plantea una apocatástasis, es decir, un retorno de todas las cosas a su primitivo punto de partida, la lengua y más puntualmente: la palabra. El poeta parte del mundo de los significados para terminar en el de los significantes.

El viaje comienza en el momento que el poeta percibe que mirar es un acto de nominación. Los objetos y los seres nacen cuando son captados por la mirada. Mirar es bautizar: el poeta, pues, es un sacerdote que le otorga sentido al mundo; un Constructor que dispersa la oscuridad y hace brotar el signo. Es muy nítida esta intención en *El mirar del artificio*. La poesía no es mimesis sino génesis del mundo. Así, el poeta proclama:

*El saber de la intuición
es ciencia sólida, la luz no oculta
los secretos irrepetibles
del fenómeno, física suplida
por las ceremonias luna-sol. Y se vuelve
asombro primitivo, sin edad,
aun entre la civilización, si la luz
de pronto cambia la identidad inocente
de lo que la mirada sabe y desconoce.
Como la voz alarga la quietud
cuando de pronto calla,*

*la luz da un soplo a la materia
en el chispazo con que toca su pureza
nombrándola. Mirar
es un acto de nominación
también ansiado por la sombra. (25-26)*

Como un Dios situado frente al inicio del mundo, el sujeto poemático se encarga de darle vida a lo que le rodea. El poema es un acontecimiento, un espacio cosmogónico donde los signos crean a las cosas.

Para la lingüística uno de los temas más escabrosos y polémicos es el de la relación del objeto con la palabra. En el libro *Curso de lingüística general*, texto que, a pesar de haber sido trascendido en muchos de sus planteamientos, sigue siendo fundamental para los estudiosos de la lengua, el suizo Ferdinand de Saussure afirmaba: “El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o bien, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: «el signo lingüístico es arbitrario»” (90).

A partir de las teorías saussurianas, la lingüística moderna siguió transitando más o menos por los mismos caminos. En cuanto a la arbitrariedad del signo lingüístico, casi ninguna escuela se atrevió a decir lo contrario. Saussure, al parecer, dejaba las cosas muy en claro: nada motiva al hablante para llamar al objeto de una forma determinada. No obstante, pese a las sólidas argumentaciones del “Curso”, nos surgen muchas dudas y preguntas. Y nos surgen muchas más cuando leemos un poema o un libro como *El mirar del artefacto*. Es indudable que cuando nombramos un objeto no es éste quien nos dicta su nombre, sino que es nuestra propia percepción la que, en un intento de integrar ese objeto a nuestro mundo sociocultural, crea el signo. Pero éste no se crea a partir de la nada. Según el lingüista suizo,

nada hay en el árbol que nos lleve a llamarlo así. Para nuestra modernidad esto resulta demasiado obvio. Quizá por eso ya no reflexionamos sobre la naturaleza del lenguaje y la esencia de las palabras. Nombramos la realidad, el mundo de las cosas y los seres, pero no penetramos en el significado. Usamos el lenguaje sin una plena conciencia. Por eso, el abismo entre la palabra y la cosa cada vez es más profundo.

El lenguaje de la poesía nos indica lo contrario de lo planteado por las ciencias del lenguaje. En realidad, en la palabra subyace una intención del objeto. Es decir, la tesis sobre la “arbitrariedad del signo lingüístico” no se sostiene sobre cimientos indestructibles. La palabra no sólo nombra al objeto: lo contiene. Esto no sólo se verifica en la poesía sino en todos los lenguajes sagrados: la magia, el mito, los conjuros, las oraciones, etc. La poesía, como todos ellos, es el intento por establecer, o mejor dicho descubrir, el vínculo verdadero y profundo entre el significado y el significante.

Casi se volvió un lugar común creer en el hombre como un ser inseparable de las palabras. Los hombres somos seres de símbolos, decimos, pero quién nos da esos símbolos. El sujeto lírico de *El mirar del artificio* parece decirnos que el mundo de los símbolos emerge del acto de mirar. Es entonces cuando el lenguaje cobra su real dimensión, las palabras se potencian, recuperan su peso específico. La mirada eleva al lenguaje a su plenitud semántica. La combinación silábica le devuelve su ritmo. El acto de mirar logra elevar la realidad de los signos a su naturaleza de símbolos. Mirar, pues, es potenciar la realidad.

¿Pero establecer vínculos entre una realidad y otra, acercar, pese a la natural distancia, dos conceptos para hacerlo uno solo, no es buscar la sustancia del lenguaje, su íntima relación con el objeto? Quizá este sea el planteamiento central de la poética de Castellanos.

Se observa que los recursos constantes que el poeta utiliza para

dar esta sensación son el verboide en infinitivo (mirar, viajar, respirar, hacer, escalar, fenecer, etc.), las imágenes surrealistas (“médula estelar”, “de la oquedad cejjunta que la aguarda”), la plenitud del sustantivo y los neologismos creados a partir de la yuxtaposición de dos sustantivos. El infinitivo da la sensación de que la acción siempre está en proceso, nunca concluida, porque el mundo nace en cada mirada; cada ojo resemantiza su entorno. Cuando hablo de la plenitud del sustantivo me refiero a que éste se basta solo para alumbrar la idea, no necesita demasiados adjetivos o epítetos para tener un sentido completo. En todo el libro, el poeta es muy cuidadoso con el uso de los adjetivos; sólo los emplea cuando son estrictamente necesarios; y su aplicación es escrupulosa, pues él sabe que adjetivar es calificar y no es ésa la intención. Crear no implica necesariamente ornamentar. Su oficio es descubrir el nombre preciso para cada entidad. Por eso a veces resulta necesario ir más allá de las palabras conocidas; hay que inventar nuevos significantes para que el objeto cobre vida. De ahí que en el libro podamos leer términos como: mirada-cuerpo, silencios-voces, luna-sol, oficio-iris, mirar-palabra, avidez-reflejo, etc.

Entre las múltiples lecturas que permite *El mirar del artificio* se puede leer como una declaratoria, una especie de arte poética que nos señala ya el camino por el que andará el poeta en sus obras posteriores; pues:

*Una imagen sin mirada no conoce
el poder de las palabras. (77)*

La segunda estación de este viaje es *Yacimientos del verano*, un libro que somete al lenguaje a un rigor inusitado; en este caso, la severidad no consiste en someter a la palabra a la cárcel del verso, sino darle una libertad

horizontal hasta que alcance las orillas del abismo. Sin embargo, el poema nunca cae en el libertinaje de la prosa. La impresión, más bien, se debe a que el poeta pudo sumar los nonasílabos o dodecasílabos en un solo verso para que dieran la impresión de la fluidez de un arroyo. Los versos se escurren en la página y desembocan en el brillante mineral del ritmo. La palabra ya no es producto de la mirada, sino que empieza a cobrar autonomía:

*La palabra desciende por estos túmulos del tiempo, cripta del signo,
y entibia la página esa transición mohosa de lo insepulto al tacto;
casa del subsuelo donde huellas y esqueleto se entregan, deslavan
la sedimentación, abren escrituras de rostros jamás muertos, señalan
hombres que niegan el lodo, escupen su odio, puños apretando lo bello...*

(13)

Aunque aún no tiene soberanía, la palabra ya empieza a romper sus ataduras. Se insinúa una escritura programática, un proyecto que, como hemos dicho, es una especie de viaje a la semilla.

Consideramos que sus tres libros posteriores: *Rama del ser* (2001), *Semillas de barro* (2003) y *Arcángide* (2003) forman un archipiélago donde antes de perecer, antes de ser devorado por las fauces del lenguaje, se refugian el amor, el atormentado ser y la fragilidad de los elementos naturales. Un agua verbal golpea los acantilados del poema. Y en medio de éste: “La palabra lubrica el domo de su punta, / abre el labio feraz entre las sílabas” (49). Hemos mencionado muy a propósito la palabra archipiélago, pues entre otras cosas significa lo que por su abundancia es muy difícil enumerar. Para cerrar el círculo de esta lectura metafórica, en las siguientes líneas me centraré en los dos últimos libros: *Caudal* y *Letranía*.

Caudal es el sexto libro de poemas de Gilberto Castellanos. Dos

orígenes etimológicos tiene el título que acompaña a este libro; por una parte caudal proviene del latín *capitalis*, capital: abundancia de agua en sentido metafórico; el otro sentido es el que deriva de cauda: cola. Pocas veces un sustantivo guarda en sí dos sentidos antagónicos: cola y cabeza; oxímoron que bien podemos comparar con nuestras deidades prehispánicas; por ejemplo, con Ometéotl: el dueño de lo cerca y de lo lejos.

El título simboliza la riqueza expresiva de los poemas, la profusión de ritmos, imágenes e ideas. Caudaloso río de versos que viajan por los cauces del poema.

El libro está conformado por 12 poemas extensos; cada uno escrito en septetos, en su mayoría alejandrinos; por ejemplo: “Un relámpago teje su atmósfera mental” (262). Sin embargo, más que escritos con un metro específico, los poemas están medidos por la respiración. De acuerdo con Allen Ginsberg, la característica de lo poético es la atención al ritmo, la conexión con la respiración y la intención de la voz. Esto se cumple plenamente en este poemario. Estos poemas no nacen de un ejercicio estrictamente intelectual ni mucho menos académico; es una necesidad casi fisiológica que encuentra su expresión en las palabras. De tanto trabajarlos día y noche, sus versos acaban por ser orgánicos, amalgama de sentimiento y sabiduría. En una época que gusta de confundir el conocimiento con la sabiduría, bueno es recordar que al poeta no le interesa lo primero. Lo segundo no es un propósito principal, pero a menudo se la encuentra. No hay claves para reconocer la auténtica poesía, pero una señal es cuando se da una particular atención del ánimo que se refleja en una gran tensión del lenguaje. El poema, dice José Pascual Buxó, es un juego de tensiones: tensión lingüística y tensión emocional. Tensión es el estado de ánimo, la experiencia profunda que la palabra poética desea erigir y elevar y por

otra parte tensión elocutiva, “tensión en la sucesión de estas palabras que buscan un final, un reposo, que buscan comprender o responder a esta tensión que origina el poeta” (28). La poesía es, pues, un relámpago que destella entre la tensión del espíritu y la tensión de las palabras. En más de uno de sus remolinos verbales, este caudal logra crear esos relámpagos.

En *Caudal* dos parecen ser las constantes: la contemplación y la memoria. El yo del poeta hurga en el interior de las cosas y los seres para que éstos muestren su esencia. Más que pretender la posesión, el sujeto lírico indaga la capacidad de darse de los objetos, en ellos mismos hay una necesidad de la entrega, se abren ante el ser, buscan el apego para reconocer su existencia; de ahí que la rosa sea rosa sólo por mirarla; la orquídea perturbada no cierra sus pétalos a pesar del hacha de la palabra; y el jardín colma su sed en el desierto de la contemplación: en todo ser late un narcisismo.

El auténtico caudal es la Memoria, arrastra con fuerza los anhelos y las posesiones; arrincona contra los acantilados los deseos de amar y los sueños; amalgama entre el limo, las raíces y la nostalgia: el dolor por el regreso. La fe del poeta consiste en poder evocar no a las cosas y los seres, sino su nombre. Los lugares visitados, los cuadros contemplados, los pintores y los poetas admirados son entidades de las que el “trotar del alma” sólo ha dejado grabada su esencia verbal. Poesía esencializadora que en muchos momentos se nutre de una metafísica metafórica para construir sus referentes. La Memoria en esta poesía no es sólo un tema, sino que constituye el elemento principal del impulso poético.

Entre los significantes y los significados, entre la forma de la expresión y la forma del contenido, entre el sonido y el sentido, esta poesía se queda siempre con lo primero. El decir es más importante que lo dicho. La palabra ya ha recobrado su libertad y se prepara para dominar en la siguiente escala:

*La palabra no ve al signo que la dice,
orejas del renglón sufren efervescencias,
con el rasgueo se oye blanco el mundo,
hay temperaturas en la crencha de las tildes.
Inútil de mañana, brota de mí un cristal
¿ya entenderé que cada signo es otro yo?
Otras mañanas nobles niegan el ritmo, sordas. (144)*

Letranía, la búsqueda del neologismo

Después de tardar quince años en publicar su segundo poemario, el poeta Gilberto Castellanos publicó seis libros más en los últimos seis años. En 2007 ve por fin la luz su séptimo libro, que está conformado por 75 poemas y 7 ilustraciones del propio autor. Actualmente su obra está incluida en siete antologías. Parece que el número 7 rodea a esta publicación, ¿fatal o feliz coincidencia? ¿Sincronicidad? ¿Número cabalístico? La poesía siempre encuentra sus propias correspondencias, a pesar de que el autor no se lo proponga.

Su libro *Letranía* atrae por la sonoridad del título. En algunos de sus libros, el poeta poblano se ha esmerado en encontrar un nombre que sea “alto, sonoro y significativo”, pero sobre todo que resuma y rezuma las cualidades del libro. Tanto en *Arcángide* como en este último, los títulos logran traslucir la belleza del lenguaje poético y nos susurran la esencia del contenido. *Letranía* no sólo es un hermoso título para un libro de poemas, es también un afortunado hallazgo verbal. Vocablo polisémico que bien podría ser la conjunción de letra y letanía: invocación de la letra; procesión de la palabra en busca del sentido poético, rogativa del signo; resistencia de la lengua por mantenerse viva. O

sencillamente: manojos de letras. El título cumple cabalmente con la función de advertirnos que estamos ante el reino de la palabra.

Desde hace algunos años, la Escuela de Escritores de Madrid ha lanzado concursos para preservar la belleza de la lengua. El primero consistió en seleccionar y votar por la palabra más hermosa del español; en el año 2007, el concurso se tituló “Apadrina una palabra en peligro de extinción”, un evento que contó con la participación de más de 20,000 personas de 69 países; se apadrinaron más de 10000 palabras diferentes; la que obtuvo más votos fue “bochinche”, cuyo significado es alboroto, barullo o escándalo. El concurso tuvo el loable propósito de ayudar a salvar a la lengua de la pobreza léxica y de la avasallante influencia de extranjerismos. Creemos que sería bueno que esta Escuela de Escritores lanzara la convocatoria para proponer nuevas palabras para el español; que los escritores y el público en general sugirieran neologismos para enriquecer el idioma. Sin duda, letranía, letrilia y arcángide, creados por Gilberto Castellanos, serían tres buenas propuestas. Es claro que la literatura debiera tener más influencia en la evolución de la lengua; pues, justamente, una de las funciones de la poesía es preservar su belleza. Sin embargo, debemos reconocer que actualmente las redes sociales son los medios que más innovan palabras. La lengua se globalizó, pero en lugar de rejuvenecer, muestra ya signos de decadencia. Estamos cambiando el idioma de Cervantes por la *hiperlengua* del ciberespacio. Los poetas contemporáneos debieran adoptar una actitud quijotesca y contrarrestar esa perniciosa influencia que cada día nos vuelve más pobres de pensamiento e imaginación. Estamos perdiendo palabras plenas de sentido y en su lugar usamos expresiones vacías, desnaturalizadas, lenguaje huero que trasfigura nuestros sinsentidos. El colmo es que ya están apareciendo libros de poesía que se escriben con la ayuda de internet, producto de *hackers* que se hacen pasar por auténticos poetas.

Este libro de Gilberto Castellanos hace su parte rindiendo un homenaje a la palabra. *Letranía* es un libro que, aunque dividido en seis secciones y conformado por 75 poemas, no desarrolla diferentes temas, su tema es uno: la Palabra, la “reina altiva” como la nombró Villaurrutia.

Usando diferentes registros verbales, sonoros y estilísticos, Castellanos poematiza la esencia del lenguaje, la naturaleza indómita del signo lingüístico. La sintaxis de los poemas es reflejo del retorcimiento semántico. Para el sujeto lírico, la palabra no describe al mundo, lo inventa; porque la palabra es un elemento anterior a la creación, principio anticivilizatorio que funciona como elemento generador, constructor y protector. El poeta afirma:

*Sabiduría del tiempo: conceder
a la palabra
el peso
de un signo de luz. (71)*

Es decir, ya en manos del hombre, la palabra se convierte en una lámpara que lo guía en las tinieblas de la experiencia. Ella le otorga sentido a lo que el ojo percibe pero no comprende. El lenguaje precede a la creación del mundo; de ahí que el sujeto lírico se cuestione con un tono solemne:

*¿Qué verbos llegaron primero
que el signo
cuando,
catedral del asombro,
inició la epifanía
de las cosas? (36)*

Elemento antitético por naturaleza, oxímoron irremediable: el lenguaje es el principio generador del mundo, porque logra ordenar la realidad; pero, del mismo modo, inventa el caos, instauro la confusión y altera los sentidos. Su naturaleza no sólo es arbitraria, también es indómita.

*Yo padezco extravíos en que me deja
el suburbio de palabras,
probablemente dos,
imagen e intención aún intoxicadas, harían
su cántico de fulguraciones. (78)*

El poeta logra abrirse una brecha entre la selva del lenguaje. Su experiencia le ha agudizado los sentidos: sabe distinguir las imágenes más nítidas, capta las más sutiles sonoridades y conoce el mejor camino para ir de la emoción a las palabras; para desplazarse en esa Babel que lo aprisiona.

De la aseveración a la duda, de la duda a la interrogación y de esta al intento de dar respuestas, el poeta Castellanos sigue el camino del lenguaje para alejarse del sinsentido. Sin embargo, habrá que decirlo: de la mano del lenguaje el hombre no puede tener otro destino que la oscura caverna. Porque ¿qué posee el hombre que ha logrado dominar a la lengua? Este libro nos confirma que el hombre no posee a las palabras; son ellas quienes nos señalan el rumbo.

Letranía, por un lado, puede leerse como un homenaje a la lengua, a la palabra, pero también a los poetas; por otro, puede leerse como el complemento de esa arte poética que inicia con *El mirar del artificio*.

Este libro es la confirmación de que la poesía es el producto de un entrenamiento constante y riguroso. En la soledad de su taller, el creador es

un artesano que trabaja pacientemente las delicadas piezas que formarán el poema. Una vez que la pieza de orfebrería está lista debe esperar varios años para ver la luz.

El viaje a la semilla de la lengua parece quedar cerrado con el último poemario. El oficio de mirar concluye en la infancia de la palabra. De acuerdo con esta lectura licenciosa que he realizado, la letra es el centro de la semilla, el núcleo germinal donde nacen los significantes. *El mirar del artificio* es una mariposa que voló hasta convertirse en la oruga de *Letranía*. En sentido estricto, habrá que decir que nuestro poeta no ha escrito sino un gran poema dividido en siete tomos, una obra que desarrolla la historia de la involución de la lengua.

Concluido este ciclo, ¿por qué derroteros se inclinará ahora la obra de Gilberto Castellanos? Es una pregunta que nos inquieta y que nos mantiene atentos a las nuevas publicaciones del poeta poblano.

El árbol y el verbo y Trama del día

Un árbol milenario, aunque se seque, seguirá de pie durante mucho tiempo, porque sus potentes raíces lo mantendrán firme a la tierra. Así Gilberto Castellanos, un poeta que a pesar de que desde abril de 2010 ya no está con nosotros, nos sigue entregando sus libros. En diciembre de 2010 vieron la luz dos de sus poemarios: *El árbol y el verbo* y *Trama del día*.

Desde sus primeros libros, Castellanos fue un poeta que antes de redactar el primer verso, ya contaba con un plan escritural bien definido; por ello cada uno de sus libros debe leerse no como una compilación de poemas, sino como un solo poema de largo aliento.

En *El árbol y el verbo*, el poeta encuentra en el reino vegetal el residente de su interior poético. El árbol es el hombre y la lengua a un mismo tiempo. Los árboles son el alfabeto con los que el sujeto lírico construye un bosque de símbolos, un “himno verde” donde cada estrofa es una rama musical de una sinfonía triste y melancólica.

*¿Quién escuchará/ el concierto del árbol/ cuando sólo tiene/ ramas
muertas/y ausencia de pájaros? (51)*

Como Hölderlin, el poeta aspira a convertirse en árbol para comunicarse con toda la naturaleza. En el poeta alemán, el panteísmo egocéntrico es producto del sentimiento romántico.

De ahí que toda la naturaleza sea reflejo de sus emociones. En el poeta poblano, la naturaleza es el elemento cosmogónico: los árboles son el origen de la vida y, al mismo tiempo, nuestro destino:

*¿A quién espera el árbol/ cuando al anochecer/ ha entregado sus astros
nómadas/ al mundo,/ bólidos macizos/ que habrán de germinar? (103)*

En este libro percibimos un cambio importante en la obra de Castellanos: las imágenes han dado paso a los conceptos; la poesía es más reflexiva que contemplativa. El poeta se muestra preocupado por nuestra inconsciencia de machetes, que poda y quema sin darse cuenta que la tala es una forma de la automutilación. Quizá sin proponérselo, el maestro nos legó una de las mejores muestras de lo que hoy se conoce como ecopoesía.

En la mixteca poblana podemos ver una artesanía donde la gente proyecta su visión del mundo: el árbol de la vida. En *El árbol y el verbo*, el

poeta Gilberto Castellanos nos da su visión de la naturaleza, el hombre y la palabra en este incipiente siglo.

Trama del día, parece ser un libro posterior a *El árbol y el verbo*. A diferencia del resto de su obra, en este libro Castellanos agrupó poemas de temáticas diversas. Se trata de un conjunto de 84 poemas, organizado en tres secciones: “Cuerpo de la tierra”, “Trayectos” y “Ciudad corcel”.

Dice Octavio Paz: “Una obra, si lo es de veras, no es sino la terca reiteración de dos o tres obsesiones. Cada cambio es un intento por decir aquello que no pudimos decir antes; un puente secreto une los torpes y ardientes balbuceos de la adolescencia a los titubeos de la vejez” (17). De muchas maneras, este libro es una reiteración de los anteriores; bien puede leerse como un resumen de la poesía de Castellanos. El mismo título nos sugiere que el autor se propuso organizar un libro que presentara la trama de todas sus búsquedas y encuentros.

*El tren último del siglo/ya estacionó en otro día/y no sabe que rechina/
¿todos los rumbos volverán/ al cero de su diámetro?// ¿Si adelantaran la
memoria,/ pliego de otras nevascas,/ ese sueño ya cumplido/ irrigaría sin
escuchar/ su nombre ni al destino? (66).*

Estos dos nuevos libros de Gilberto Castellanos no sólo vienen a engrosar la producción de nuestro poeta, sino que seguramente se convertirán en parte importante del acervo literario de nuestro estado.

La poesía de Gilberto Castellanos se muestra cada vez más abundante, porque siguen apareciendo libros póstumos. Sin embargo, esperamos que los lectores y críticos se acerquen cada vez más a su obra para discernir su auténtico valor literario.

2. VIBRACIONES DE MARIO CALDERÓN

Desde que soy lector de poesía tengo la impresión de que existen poetas temporales, quienes escriben de acuerdo a su tiempo: con los temas, las técnicas, las modas y los modos contemporáneos; y también existen otros poetas que viven fuera de su tiempo, poetas intemporales a quienes no les preocupa la inmediatez: el objetivo único de éstos es la poesía en sí misma. Para ellos la poesía no es una moda sino una religión, no es un oficio literario sino un modo de ser y su manera de estar en la tierra. En su caso, la poesía – quizá debiera decir: el arte en general- es el ejercicio humano mediante el cual se pone a prueba nuestra terribilidad. Se pone a prueba frente al lenguaje, las ideas, la belleza, lo divino y lo humano. Doy al término terribilidad muchos significados. En primer lugar, la terribilidad es la habilidad de hacerse tierra, de convertirse en un espacio donde la fertilidad de lo imaginativo y lo lúdico instaura sus almacigos. Este hacerse tierra también es mostrarse, exponerse. Tomamos de Heidegger el concepto de tierra para denotar “lo que aparece cerrándose a sí mismo” (78). Mediante el poema –el verdadero catalizador de la experiencia poética- se da la patencia del hacerse tierra del poeta. En el espacio poemático se expone la individualidad del poeta con el objetivo de proyectarla hacia la universalidad. Pero al mostrarse, al hacer evidente su dimensión ontológica y su instauración estética, se desgarrar la parte más oscura del ser. En el momento de poematizar un concepto, una imagen, un sentimiento o un sonido, lo estamos ocultando con las palabras: lo hacemos tierra. La enunciación poética es la ocultación de la necesidad de

comunicarnos con lo otro y con nosotros mismos. La habilidad de hacerse tierra consiste, pues, en poder camuflar con las palabras, y el espacio que estas generan, nuestra percepción del mundo; en vez de mostrarlo, lo ocultamos. Callamos hablando y viceversa.

En segundo lugar, la terribilidad es la debilidad experimentada frente al terror. La belleza, la verdad, lo divino, lo indecible, nos provocan terror; pero en vez de mantenernos alejados, nosotros mismos buscamos erizarnos con ese oscuro sentimiento. El terror invade la parte más débil y ambigua de nuestro ser: la sensibilidad poética. Para saciar nuestra sed ontológica caemos en la tentación de hacer poesía de eso que nos aterra. Lo terrible, lo terreno, en una palabra: el terror, nos seduce. Cada poema es un conjuro mediante el cual tratamos no de alejarnos sino de acercarnos al terror, de hacernos Uno con él. En este sentido, el trabajo del poeta consiste en convertir su debilidad frente al terror en una hierofanía: es decir, en una manifestación de lo sagrado.

Habilidad de hacerse tierra y debilidad frente al terror: dos proyecciones del sujeto poético que tienen su origen en su terrible sensibilidad. El poeta es, sobre todo, un individuo social con una terrible sensibilidad; quizá esta es una de las causas por la cual han sido tan temidos a lo largo de la historia. Esta cualidad lleva al poeta a convertirse en una antena de su sociedad (Ezra Pound) y también lo lleva a la videncia (Rimbaud). El poeta hace un diálogo de su monólogo gracias a que logra cantar y aullar desde su experiencia auténtica; al hablar con su propio Yo habla del otro y con el otro. Esto lo logra usando los sentidos al máximo, agudizando su conciencia, potencializando su sensibilidad: haciéndola terrible.

Mario Calderón pertenece, según mi lectura, a esta clase de poetas. Su trabajo literario es una forma de volver a la tierra. Poeta, cuentista,

ensayista, investigador, Calderón es de esa especie rara de sujetos a quienes les inquieta más el tema del origen que los temas actuales. De la estirpe de José Luis Rivas, Efraín Bartolomé, Derek Walcott, este poeta originario de El Timbinal hace tintinear en sus poemas las vibraciones de la creación. De ahí, justamente, el título del libro que aquí comentamos: árbol que reúne tres ramas poéticas publicadas de forma independiente desde 1996.

En estos tres libros reunidos, el poeta se ha propuesto – aunque quizá no de manera consciente y planeada - reconstruir la historia de la involución del hombre: el regreso del ser a su más auténtica morada. *Trueno del temporal* (1996) es un poemario donde se da el re-conocimiento del hombre hacia su entorno: de pronto el creador abrió sus ojos ante la plenitud de la naturaleza; la escritura se convirtió en revelación, pero el sujeto poemático todavía mantenía una mirada turbia por la contaminación social. El libro es un relámpago en el cielo árido y en él se anunciaba una nueva sensibilidad: una cosecha estaba a punto de surgir. *Hálito del origen* penetra más a fondo: la inspiración se vuelve germinación. El sujeto lírico ya no sólo reconoce su pertenencia al mundo de las especies sino que busca la empatía con los demás seres. El poeta respira la hermandad primigenia, la comunidad primitiva. Pero cada vez fue más hacia atrás, el creador reconoce su naturaleza de barro pensativo. En su cosecha más reciente, *Naturaleza viva*, logra regresar al hombre a su morada inicial, cuando todavía no era un ser social ni tribal, sino una especie más que convivía con el reino animal y vegetal. En muchos sentidos, este poemario reconstruye la historia mítica del hombre. Dioses, hombres, animales, plantas y minerales forman un todo caótico. El sujeto poemático no ve en lo demás la otredad sino la unidad.

Para no andar de rama en rama, centraremos nuestro comentario en el libro *Hálito del origen*. Aunque no debemos dejar de reconocer que lo

hacemos de manera un tanto arbitraria, porque no es que consideremos este su mejor libro, simplemente nos sucede que cuando leemos sus poemas, nos da la impresión de estar en medio del monte: el principio está en cualquier parte; a cada rato salta un titibirrí o una torcaza advirtiéndonos que donde ellos cantan está el origen.

El viento que deambula por los campos de cultivo, antes y después de la cosecha, se lleva un penetrante olor a fertilidad que luego va esparciendo por terrenos menos fértiles. Este terreno de cultivo puede ser la infancia y la adolescencia, ese paraíso perdido al que todos los adultos rendimos devoción, y al cual todo poeta trata de rescatar en cada uno de sus poemas. El poeta pone a su disposición todos sus conocimientos y sus virtudes, desborda su sensibilidad para volver a percibir ese aliento de la inocencia, para admirar la pureza primigenia del mundo, cuando es nuevo ante sus ojos. A menudo, el poeta se sumerge en su interioridad para re-vivir su edad de oro y llenarse los pulmones con el hálito del origen. Sólo gracias a la experiencia poética es posible volver al paraíso; porque, como advierte Huidobro, “la poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo” (266).

En *Hálito del origen*, el poeta Mario Calderón nos devela precisamente ese pasado embrionario, el manantial donde abreva su emotividad. Como mencionamos líneas arriba, ya desde el poemario *Trueno del temporal* (UNAM, 1996), Calderón se inclinaba por una poesía donde impera la contemplación y reflexión en torno a la naturaleza. A la manera de nuestros grandes poetas indígenas, su poesía es, a la vez que una celebración por el paisaje con un orgullo de alma campesina, un cuestionamiento al cosmos. Poesía con pretensiones filosóficas. O como bien lo dice Héctor

Carreto en la presentación de *Vibraciones de la creación*, “poesía sustancial, inteligente, intelectual... cerebral y sensual al mismo tiempo” (9). En este manojo de versos Calderón retoma temáticas ya tratadas en su anterior libro, pero explora otros terrenos donde la fertilidad se nos muestra en el primer barbecho.

Hálito del origen reúne 34 poemas y está dividido en dos secciones: “Con tu mirada de mestiza” y “Aire del inicio”, en ambos está planteada la metáfora del origen de los tiempos, el nacimiento de la espiral de nuestra historia que asciende y desciende ininterrumpidamente. En la primera parte encontramos poemas donde el poeta retoma la poesía castellana tradicional. Ritmo y rima ritman en cada uno de los versos de los romances y serranillas, que le cantan a la espléndida belleza de los campos de cultivo, a la pureza del alma de los campesinos, a la fatal inocencia de las jóvenes aldeanas y a los hombres abandonados por el amor. Estos poemas están escritos con un lenguaje de tonos dulces, un lirismo casi bucólico que deviene en mística contemplación. En la época de cosecha la tierra nativa ofrece su canto a los habitantes. A ese canto se suma el poeta quien arranca de su corazón verdaderos trozos de sol como el siguiente:

Cuando el aire de junio / huele a mirto / se oye rebuznar un asno / en la loma / y otro responde gozoso / por la cañada / un labriego hace cosquillas / a la tierra. / Con un cántaro / va al aljibe / una aldeana / más allá de sus pecas / bajo el huipil / esconde dos garzas, / A la sombra de un junco / un carpintero / pule tablas / de abeto / se oyen gorjeos de jilgueros... (99)

“Aire del inicio”, la segunda sección del libro, incluye poemas que rezuman erotismo humano y cósmico. Metáfora antigua pero siempre nueva, siempre reveladora: la poesía y el erotismo son las dos facetas del

hombre donde la imaginación es un océano sin límites. Gracias a la poesía el erotismo es posible, y viceversa.

Si como dice Hans – Georg Gadamer, el hombre lleva en su alma la imagen de Dios conforma la cual fue creada, “debe reconstruirla en sí” (122), es precisamente el acto erótico donde mejor puede realizar esa reconstrucción. Cuando dos se aman el mundo vuelve a crearse, vuelve a seguirse formando. El erotismo, al igual que la poesía, es una vuelta a los orígenes, una revuelta de los sentidos. Para nuestro poeta, cuando el amante posee a su amada no está sino continuando con la tarea que Dios dejó incompleta. Heredero del creador, el sujeto amoroso es dueño de la virtud con la cual puede remodelar la tierra fértil del cuerpo de la mujer. Alí Calderón lo capta muy bien cuando dice: “...el sujeto de la enunciación, al acariciar o remodelar el cuerpo de una mujer, busca la clave del arquitecto, es decir, la esencia de la vida que se convierte, al propio tiempo, en vislumbramiento del eros.” (2001).

El acto amoroso, pues, es la reminiscencia de la creación, la revelación del día primigenio, cuando se aspira el hálito del origen:

... su carne me atraía con la memoria de mitad perdida. Mis manos reconocieron labios, cinturas, pubis ¡Ah territorios recuperados! Gozamos la plenitud del mundo, la certeza de que existíamos y alcanzamos con la piel rosas, malvas, pensamientos y amapolas del paraíso. Por las puertas del orgasmo asistimos otra vez a la celebración del inicio. (135).

Uno de los rasgos esenciales de la poética calderoniana consiste en establecer una correspondencia entre lo exterior y lo interior, entre el dominio de las ideas y el dominio de los objetos. El microcosmos funciona entonces a manera de espejo del macrocosmos. Así, se pueden encontrar

ciertas equivalencias del ser humano con el mundo animal y vegetal. El “yo” personal es impulsado por el resorte de un “yo” cósmico.

Calderón es un poeta preocupado no sólo por dominar plenamente el oficio poético sino también por elaborar su propia teoría. De sus múltiples lecturas del psicoanálisis, ha derivado una filosofía particular que lo lleva a realizar interpretaciones novedosas de la realidad. Como toda interpretación, las suyas pueden ser a menudo parciales y relativas; pero no se le puede negar la serenidad y el carácter objetivo que el poeta les imprime.

Su poesía, debemos decirlo, no surge como un propósito meramente académico, es una necesidad espiritual de aullarle a la naturaleza viva, un ímpetu de vibrar por la creación. Como lectores asiduos de la poesía de Calderón estamos convencidos de que su obra es una de las rutas fundamentales para trazar los caminos hacia el clasicismo poblano.

3. DANZA EN EL CÍRCULO SAGRADO, A PROPÓSITO DE *Oro en canto son oro: sor tija de hadas* de Víctor Toledo

Víctor Toledo es un escritor constante, comprometido y fiel al oficio poético. Su poesía, más intensa que extensa, comparte pocos rasgos de afinidad con la de sus contemporáneos. Si acaso, una de las vetas más profundas de su poesía y su poética podemos emparentarla con el neobarroco; pero aun si la circunscribimos en esta tendencia, habría que precisar su peculiaridad. Ya de por sí el neobarroco es un movimiento con características no definibles, elusivas, poco precisas. No recurre, como reconoce Echavarren, a un método único y coherente de experimentación; esto ha llevado a algunos críticos a agrupar erróneamente bajo esta etiqueta a poetas muy diversos.

Sin embargo, no podemos dejar de reconocer en el neobarroco algunas constantes, por ejemplo, la tendencia a recuperar algunos elementos del espíritu romántico, su inclinación por el sentimiento exacerbado y la necesidad de crear utopías y ucronías. Y creo que es precisamente por el espíritu romántico que la obra de Víctor Toledo tiene afinidades con la poesía neobarroca: en su obra la idea de lo sublime es explotada hasta sus últimas consecuencias. Explotada en su doble sentido: de explosión y explotación de los recursos verbales. Su poesía plantea la recuperación de un territorio mítico, atemporal, sincrónico.

Toledo apuesta por una “Poesía Total, que una pensamiento y obra en un poema-ser, vivo, en movimiento. Que *hable* más allá de las palabras, que aparezca el Espíritu”. (22).

Desde su primer poemario, dos preocupaciones constantes reconocemos en su poesía: el tema del tiempo, el humano y el cósmico, que a la postre son uno solo; y el origen de la lengua, sobre todo de la lengua poética. Desde un claro del bosque -donde se entrecruzan dos caminos, uno que lleva hasta el subsuelo de la cultura zapoteca y otro que viene de la fría ventisca de la lengua rusa- el poeta lanza su cuestionamiento al cosmos, ansioso por conocer sus más profundos secretos, por desenredar las veredas que conducen a la Verdad. Por eso todos sus recursos poéticos y lingüísticos están potencializados para penetrar los vacíos que deja el sinsentido. A diferencia de algunos poetas neobarrocos, en Víctor Toledo las analogías, los juegos de palabras, las aliteraciones, los retruécanos, la sinestesia y los neologismos “no solamente deben tener sentido y música sino tratar de tocar el origen y el sentido del Desorden”. (22).

“La poesía refleja en su estructura el viaje sagrado al inframundo” afirma Víctor Toledo en su ensayo *La poesía y las hadas: catábasis poética del reino vegetal* (9); una obra imprescindible para disfrutar uno de sus libros más recientes, *Oro en canto son oro: sor tija de hadas*. Esta afirmación nos permite comprender la estructura de este mágico y alucinante poemario que está conformado por nueve secciones, como nueve son los niveles del inframundo en nuestras culturas mesoamericanas y nueve son las musas que resguardan la memoria y el canto.

La poesía y las hadas: catábasis poética del reino vegetal es, por muchos motivos, un homenaje a Robert Graves, figura tutelar de nuestro poeta, pues recoge varios de los temas que abordó el autor de *La Diosa blanca*; pero Toledo con sus conocimientos de botánica, biología, antropología, etnomicología y sincronicidad profundiza en algunos temas que el bardo inglés solo reseña de manera general. Si la meditación, la memoria y el canto son los tres signos

de la Musa, Toledo cumple los dos primeros con su poética de las hadas y complementa el tercero con *Oro en canto son oro*. El primero representa su delirante poemática, el segundo su lúcida poesía. Aunque también podemos decir lo contrario; porque su obra ensayística está escrita con un lenguaje poético, posee ritmo, imágenes contundentes y no es ajeno al estilo aforístico; por otro lado, su poesía borra las fronteras con la filosofía, la hermenéutica, la ética, la metafísica y otras áreas del conocimiento.

Oro en canto son oro no solo es producto del rigor intelectual del autor, quien se ha especializado en plantas sagradas, el universo feérico y la mitología prehispánica, sino sobre todo, es el fruto de la iluminación del poeta que ha realizado su viaje órfico, ha conocido los secretos del Hades y como prueba de su renacimiento órfico nos ofrece la miel dorada de su canto.

En este canto dorado, Toledo resume todas las preocupaciones que lo aquejan como poeta, pero también como profesor, padre de familia, ciudadano, es decir, como ser humano. Con estos poemas, alcanza su mayor lucidez pero al mismo tiempo roza la locura.

La primera sección del libro, “Donde habitan las hadas”, está conformada por cuatro poemas. El sujeto lírico está instalado en su mirador, en uno de los últimos bosquecillos sagrados que permanecen en el valle de Puebla, y mientras contempla el horizonte, va pergeñando las notas que luego se convertirán en el poema. Como un elfo que protege el reino vegetal, el poeta pasa de la pasividad contemplativa al resguardo combativo. El poeta reconoce que el bosque no sólo es una fábrica de oxígeno, sino el espacio sagrado donde los ciclos se renuevan; de ahí que dedique todo su tiempo, su esfuerzo y su talento para defenderlo.

Desde su atalaya, el sujeto poemático transcribe la “grafía dorada de la tierra” y su “voz quejosa” (9); sus manos son “peces dorados” (9) que danzan

hechizados porque todo el universo se ha concentrado en sus ojos, que ya no observan la realidad concreta sino que proyectan un universo mágico. La creación poética es una praxis que funciona como si fuese un espejo de su arquetipo: la creación del mundo. De ahí que podamos decir: la poesía irrumpe en el mundo de la misma forma que lo hace lo sagrado; ambos consiguen encender la luz de la revelación de la realidad absoluta. Lo sagrado es poético y lo poético es sagrado. Por tanto, no es sólo el poeta quien observa la realidad, sino la realidad misma que observa al poeta. Desde los primeros versos observamos una hierofanía; es decir, un espacio donde se manifiesta lo sagrado. Por tanto, cuando se pregunta “¿En dónde habitan las hadas?” La respuesta es una enumeración de plantas que pueblan el jardín del bardo:

Pasando las formas dragantes del Filodendro

-Con su tallo de boa-

Y el estático verde surtidor de Palma Sicca

Mucho antes el Ficus gigante

Que apresa la sombra de la sombra (11).

Las hadas habitan en las plantas, mejor aún, las plantas son las hadas, el espíritu de la naturaleza, y las hadas guardan celosas la poesía. En este encuentro entre el poeta y las hadas, acontece lo que Claude Lecoutex, en su libro *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad media*, denomina la hierogamia entre el hombre y su Doble:

Comprendida como doble espiritual que representa la parte del hombre que vive en el otro mundo, la que lo liga con el Todo, el hada viene a unirse a aquel a quien ha decidido acompañar, seguir, pues establece un contrato con él, y este contrato vincula las dos partes, pues descansa en un acuerdo recíproco. (83)

Alter ego y sombra fatal del poeta, el hada es su espíritu luminoso que lo sacará de la sombra de la sombra. ¿Pero en qué momento se da esta hierogamia? El mismo poeta nos responde en el poema “La hora de las hadas”:

*Cuando los árboles dormitan
Y en cada una de sus hojas
Pesa la canícula del limbo
Como la lengua madura del mundo*

*Y las rosas, gencianas y violetas
Se desmayan
Penetradas por los rayos verticales*

*Cuando recién dio a luz la madre
Pues duerme el asesino a pierna suelta
Junto a la misma muerte.
Y las hadas se aparecen
Porque la luz de tanta luz se vuelve transparente*

*Sólo yo me encuentro solo
Sólo sin mi, acompañado
Sólo por el sol*

*Sólo yo me encuentro
Conmigo afín sin mí (16)*

El poeta habita su espacio sagrado y sólo requiere la soledad para que su universo se pueble de seres fantásticos; esto nos evoca el panteísmo egocéntrico de los románticos. La naturaleza es el reflejo del ser

y la realidad es una proyección de nuestro estado de ánimo. No habitamos un mundo ajeno a nuestra interioridad, sino más bien el mundo brota de nuestros pensamientos. Luminosa u oscura, la vida de cada ser humano es un sueño que soñamos despiertos, pero que podemos manipular, flexionar y reflexionar. Hay quienes prefieren habitar con demonios; nuestro poeta elige las hadas para que sean las luciérnagas quienes iluminen la noche oscura.

La segunda sección del libro podemos leerla como una alusión directa a Robert Kirk, autor del tratado más amplio y documentado del folklore británico del siglo XVII, *La Comunidad Secreta*, una de las obras más importantes escritas sobre el tema. En este libro el párroco describe la existencia de “habitantes subterráneos”, que hoy conocemos como hadas, faunos, elfos, gnomos, etc. El universo feérico y la “segunda visión” son los dos grandes temas de este libro. Kirk plantea la segunda vista como la virtud que ciertas personas poseen para ver realidades que para la mayoría son invisibles, de predecir el futuro y de observar el “pueblo subterráneo” (2009).

En la sección “La comunidad secreta”, conformada por dos poemas, el poeta Víctor Toledo utiliza esa segunda visión para dirigirla a la amada, quien se convierte en el residente del interior poético. Ella es la Musa mayor, la Gran madre que proyecta el universo *hadánico* del poeta:

En el agua dentro de la luz

En los caminos secretos de la mano abierta

Las palabras son el musgo del silencio

*Y los hongos de la luna proliferan La música inviolable
de un órgano del viento. (20)*

El verso “Las palabras son el musgo del silencio”, aparte de su tesitura y plasticidad, nos remite a uno de los tratados más importantes de la escuela comparatista de estudios mitológicos:

Mitología de las plantas; leyendas del reino vegetal de Angelo Gubernatis. En la entrada que corresponde a musgo, nos dice el autor:

“El hada buena que los alemanes llaman Moosweibchen (mujercita de musgo), es representada cubierta por completo de musgo. Vive en el hueco de los árboles del bosque o sobre el propio musgo. Estas hadas a veces hacen soberbios regalos. Hilan el musgo y lo convierten en espléndidos tejidos.”
(147).

De acuerdo con nuestra lectura, las hadas conceden al poeta el don de la poesía; se lo entregan en forma de tejido de musgo y él lo transforma en palabras. Con este tejido de musgo, el elfo del bosque de La calera ofrece una canción en perfectos endecasílabos y versos alejandrinos. Como un duende cantando en Camelot, cerca del rey Arturo y su infiel Ginebra, el sujeto poemático celebra la dicha de habitar el bosque y heredar su inmortalidad.

Las siguientes secciones, “Ronda de hadas en la Noche de San Juan”, “Poemas de amor para la reina de las hadas”, “Poemas del Sueño del verano y los niños maravillosos”, “A la luz de los pintores victorianos” y “(D)elfos rondando (poemas de Puck)”, nos remiten a la obra *Sueño de una Noche de Verano* de William Shakespeare, una de las comedias románticas más importantes, donde, de acuerdo con Robert Graves, se muestra el conocimiento y el temor que el poeta inglés sentía por la Diosa Blanca. El poeta convierte al personaje Oberón, rey de las hadas, en el sujeto lírico; y a Titania, reina de las hadas, en el referente poético.

El fantástico bosque ateniense de la obra de Shakespeare se convierte aquí en una floresta de plantas sagradas, enteógenas, y en torno a ellas danzan los seres sagrados; aquí volvemos a escuchar el eco del libro “La poesía y las hadas”:

La ronda de hadas

Es el círculo sagrado

Del hongo maravilloso

Anillo de poder del espíritu. (57)

Con la ayuda del duendecillo Puck, Oberón verterá una sustancia en los ojos de Titania para recuperar su amor. Titania es Ninfa, Musa, Hada y Virgen, pero también es Mujamor, Ololihqui y Teonanácatl. Es decir, la naturaleza provee sus frutos para que el poeta, que cumple la función de la abeja de Perséfone, produzca la miel con la que se alimentan los dioses. En su reflexión poemática, Toledo nos aclara:

La ninfa es la novia, la prometida del poseído, del arrebatado por el entusiasmo sagrado. El anillo fúngico, anillo de poder, el corro de hadas, aquelarre de brujas, coro dionisiaco de Ménades, es el anillo de compromiso de la novia y brillo de la fuente secreta, el son del oro de la eternidad, el anillo son (oro) de las musas (26).

La unión de Titania y Oberón, el reino vegetal y el poeta, el hades y el hada, vida y muerte, es el matrimonio que dará luz a la poesía.

Hay algunas propiedades ocultas en los poemas de estas secciones; algo que no es tan fácil de descifrar en una primera lectura. No me refiero sólo a las múltiples referencias que el poeta hace sobre la obra de Shakespeare,

los pintores victorianos y los personajes fantásticos que proceden de la mitología céltica; que, si bien es bueno conocer para entender mejor los poemas, en sentido estricto, no es necesario; pero no nos referimos a esto, sino a un elemento esotérico que subyace en los poemas. Para Toledo la poesía no sólo es canto sino encantamiento, conjuro, hechicería, amarre, posesión, rapto, “viaje al inframundo” y “retorno al paraíso”; su copla es “cópula de sonido y silencio” y “cúpula del Ser”. Sus palabras danzan alrededor del círculo sagrado. Sus imágenes nos inducen al trance, a la iluminación, a la videncia; pero es necesario cerrar los ojos y tener una inmensa sed de infinito para que este alucinógeno nos permita romper el tiempo y entrar a ese paraíso que no podemos ver frente a nosotros. Si la poesía no nos acerca al desfiladero de la enajenación, no está cumpliendo su función más antigua e importante: acercarnos al misterio.

“Los niños maravillosos (anillo de hadas)” es la sección que en lo personal me parece la más profunda, extraña, mágica y alucinógena, pero también la más social, la más humana y comprometida. Los tres poemas que la conforman, “Otra canción inocente del matrimonio del cielo y el infierno”, “Los niños sagrados” y “En el bosque está Dios” resumen las diferentes búsquedas y preocupaciones del poeta.

En el primer poema se presenta una especie de anagoría, es decir, una alegoría compleja sobre las plantas sagradas, adivinatorias y curativas, que son parte del conocimiento milenario de nuestras culturas indígenas. El sentido anagórico del poema está dado por la asociación de María Sabina con Eva y Eurídice; y por el lado masculino por Gordon Wasson, Adán y Orfeo. El nexo que une a la pareja no es el pecado original sino la ambrosía enteógena. La sierra mazateca es el edén y el Hades, matrimonio del cielo y el infierno. Bajo el árbol-falo de la vida, el amor es la descomposición de los

cuerpos y la manzana es el hongo silvestre que permite volver de la región de los muertos: la experiencia enteogénica es el verdadero renacimiento. El poeta sentencia:

*Lo que se pudre origina el reciclar de la vida,
Crecen los hongos en lo pútrido
Hacen y nacen de lo perdido la eternidad (68)*

Putrefacción y putería, el almácigo del cual nacen los niños sagrados que conducen al país de las maravillas, donde hadas y elfos entonan la canción dorada de la eternidad. Como William Blake, Toledo crea su mitología personal, que se nutre de diversas tradiciones pero que refleja el “pensamiento exagerado y loco de los bardos”; desde su segunda visión, proyecta un universo fantástico que nos lleva al borde del delirio. Sin embargo, aquí debemos destacar algo importante, lo que llamaríamos el culto-oculto del poeta; por un lado, Toledo es un escritor culto: sus lecturas son diversas, profundas y con una inclinación por lo místico; por otro lado, el autor muestra una extraña e inocente pasión por la mitología moderna y la literatura infantil. Por eso entendemos que esta aldea poemática es habitada, a un mismo tiempo, por Robert Graves, J. R. Tolkien, Hanzel y Gretel, Lewis Carrol, Adán y Eva, Gordon Wasson y María Sabina, Orfeo y Eurídice, hadas y elfos, tradición eslava y cosmogonía zapoteca. Reflejo de la hipermodernidad, Toledo construye una poesía que aspira al Todo, a la Unidad cósmica, al sin-sentido: poesía global que muestra una visión aldeana.

El tercer poema de esta sección, “En el bosque está Dios”, no sólo es un texto lírico, sino además es un manifiesto ecológico para defender el “bosquecillo sagrado” de La Calera. La ética y la estética se suman para alzar la voz; porque el poeta sabe que habitar el bosque es preservarlo, difundir su carácter sagrado y defenderlo de los mezquinos intereses de los demonios

ecocidas. Como en aquel conmovedor texto de Heidegger, *Camino de campo*, Toledo reconoce que lo sagrado habita en los árboles. Ellos nos dan la grama y la gramática; los silos de grano y los hilos que nos sirven para salir del laberinto. Caminando por el sendero del campo, Heidegger reflexiona: “El aliento del camino de campo despierta un sentido que ama lo libre y que, en un lugar propicio, todavía consigue salvar la aflicción hacia una última serenidad” (41). Toledo advierte:

Está Dios en el bosque: la cabaña del Ser -con Pífanos y Ninfas nos da su Epifanía- pero el hombre se empeña en destruirlo... (73)

No es casual que cite a Heidegger, porque el filósofo alemán no sólo reflexiona desde la estética, sino que además abre el camino para que surja un nuevo humanismo que debe reflejarse en la poesía. El poeta debe dejar su sitio de contemplación y ocuparse de cambiar su entorno inmediato. La auténtica poesía debe reivindicar los valores humanos, si no lo hace es puro artificio verbal y de eso ya tenemos demasiado.

En lo personal, me gustaría mucho que este manifiesto poético se leyera en todas las escuelas de la ciudad, el estado y el país; para que las personas tomen conciencia y realicen acciones en contra de los mezquinos políticos que son capaces de vender su propia alma. Nos estamos quedando sin bosques, la falta de aire limpio nos asfixia, los ríos nos provocan ardor en los ojos por su hedor nauseabundo, las aves ya no nos despiertan con sus trinos; la deforestación nos erosiona el ánimo, pero pocos se han atrevido a alzar la voz, a hablar con franqueza, a realizar acciones concretas. Víctor lo ha hecho valientemente y por eso lo han acusado de guerrillero, lo han tachado de loco, pero él insiste. Busca nuevos códigos para protestar y este poema es su mejor

exabrupto. Como Orfeo hablando al Hades para que devuelva a Eurídice, a Víctor no se le quiebra la voz ni se le debilita el ánimo. Temple con firmeza su lira y llama demonio a los demonios y puta a las putas. Y nosotros nos preguntamos con Víctor Toledo, “¿Por qué depender de los demonios para salvar la selva? ¿Para salvar a Dios?” (72). Porque ellos, los demonios del Hades, han secuestrado a Eurídice cuando aún era una doncella plena de vida; se la han llevado a la triste oscuridad del inframundo. El poeta ha hecho la mejor arenga para que la belleza y la vida vuelvan a poblar la tierra, para que los árboles vuelvan a florecer, para que el monte (habrá que recordar que una de las acepciones de la palabra musa es monte) siga prodigando su aliento vital. Después de advertir de la catástrofe, emprende el camino para salir del Hades. Le han prometido que su amada volverá con él. Antes de salir a tierra, el poeta entona sus “Cantos órficos” y espera que Eurídice salga de lo invisible para que juntos logren el renacimiento.

¿Qué entendemos aquí por renacimiento? Somos seres expulsados del Paraíso; vivimos la quinta era planetaria, la tercera globalización y estamos solos en un planeta habitado por casi ocho mil millones de personas. Somos huérfanos intelectuales; seguimos a líderes ciegos que caminan al filo del abismo. Cada uno se encierra en su propia sonósfera, su propia logósfera, su propia semiósfera... Estamos a punto de la catástrofe, pero no estamos dispuestos a hacer algo para evitarlo. El consumismo nos consume; el capitalismo nos decapita; vivimos atrapados en redes que nos obligan a ceder nuestro tiempo y nuestros recursos. Entonces, necesitamos una nueva religión, que sea, a un mismo tiempo, religación con todo lo que nos conforma como seres vivos: el reino vegetal y el reino animal, la sociedad humana y el universo mítico; pero también que sea recuperación, compilación de las diversas tradiciones filosóficas, literarias, estéticas, mitológicas y esotéricas. Somos seres en procesos de descomposición,

pútridos y pusilánimes. Necesitamos renacer de nuestra propia composta y hacer un almácigo donde nazca la esperanza. Víctor Toledo confía en que el renacimiento se dará en algún momento, por eso apuesta por una poética del Origen, una poética sincrónica y una poética física; es decir, una poesía que reconstruya el tronco común de las lenguas, una Torre de Babel que se erija para tocar lo sagrado y un instrumento científico que nos permita descifrar el algoritmo de la existencia. Parusía y Epifanía: poesía para desclavarse del madero y caminar por las aguas del ser. Esta “inocencia visionaria” que signa el oficio poético de Toledo puede leerse desde diversas perspectivas y causar diferentes reacciones; pero desde mi experiencia, no puede verse sólo como literatura sino como una forma de ordenar el caos.

Renacimiento como renovación de los ciclos; el *ouroboros* que al morderse la cola alumbra un nuevo ser; el quinto sol que nos permite cambiar de piel y renacer; el colibrí que con su vuelo cierra y abre un nuevo ciclo. Los muertos nunca vuelven de su fosa, pero los vivos podemos morir de vida y vivir de muerte: renacer/ rena-ser. “La renuncia al mejor de los mundos no es la renuncia a un mundo mejor” nos dice Edgar Morin. En la poesía de Víctor Toledo encontramos la promesa y la posibilidad de un renacimiento. Frente al fracaso de la política y la economía, nos queda el paraíso de la poesía; pero para encontrar ese paraíso debemos tener el valor de Orfeo para bajar al inframundo, aclarar la voz y expresar nuestras verdades más profundas.

Oro en canto son oro: sor tija de hadas, para decirlo brevemente, es un libro que se ve-ve; es una bebida embriagante que nos induce al viaje y es un poemario que requiere una doble visión: la mirada interior es tan necesaria como la exterior para adentrarnos en este universo feérico que habita en cada uno de nosotros.

Canción de amor del cielo y de la tierra

Desde la publicación de *Poemas del didxazá*, hace casi cuatro décadas, Víctor Toledo se ha dedicado a la búsqueda incansable del origen y sentido de la poesía. Su vocación es una sola pero sus estrategias de búsqueda son y han sido múltiples, porque ha realizado esta tarea desde su trabajo como docente, investigador, ensayista, poeta, editor, promotor de las nuevas generaciones y jardinero cósmico. Sus ensayos crean preguntas que sus poemas tratan de responder y viceversa. Para degustar su poesía es muy recomendable leer su obra ensayística, aunque no es estrictamente obligatorio porque cada libro reclama su autonomía y su propia significación. En sus ensayos Víctor es un poeta que no le pone riendas a su imaginación; en sus poemas es un escritor con un fino oído y una educada sensibilidad. En ambos casos es deleitable verlo acercarse a los abismos de la lucidez y entregarnos trozos plenos de luz y de belleza.

Este nuevo libro, *Canción de amor del cielo y de la tierra*, (Leviatán, 2020) representa su dulce estilo nuevo, muestra que el autor está en la flor de su edad poética y en la flor del enamoramiento. Este poemario es un canto órfico de amor disuelto en 62 fragmentos o surcos, cada uno representa un año de vida del autor. Su antecedente es la trilogía *El alma y la inmortalidad*, colección de ensayos donde Toledo nos explica la relación entre la poesía y las hadas, el secreto de Orfeo y el vuelo de las brujas. El hilo conductor de esa tetralogía es indagar en el sentido del alma y reconocer los senderos que llevan a la inmortalidad. Nuestro autor emprende su tarea de la mano de especialistas que lo han antecedido en esta empresa: Robert Graves, I. B. Singer, Mircea Eliade, entre otros. El sentido de esta poética es restablecer el diálogo entre la poesía y la mitología universal, entre las plantas y lo

sagrado, entre el ánimo mundo y el sujeto lírico; y sobre todo entre el alma y el amor, dilatar ese diálogo hasta que “la palabra luz se vuelva carne”.

Este libro es una continuación de ese diálogo. Escribir un poemario que habla exclusivamente de amor es siempre un riesgo y una recurrente tentación de los poetas jóvenes. Sin embargo, Víctor Toledo asume esta tarea en plena madurez, con valentía, vehemencia y potencia poética. Doble mérito en una época de la sociedad líquida, de sujetos líquidos, de valores líquidos y de relaciones líquidas; y justamente para contrarrestar la liquidez de la época, el poeta reclama:

*Déjame entrar a esa parte que te falta
Para ser mujer completa
Y destruir tus miedos más profundos, superar tu actual
felicidad
Incompleta. Permíteme entrar con todo el universo
Con todas mis líquidas palabras
Con todo nuestro mar. (30)*

El amor no consiste en darle forma al mundo, sino en adaptarse a esa deformidad que el mundo nos ofrece. El filósofo polaco Bauman en su libro *Amor líquido*, nos dice: “El amor es añadir al mundo: cada adición es el rastro vivo del yo que ama; en el amor, el yo se trasplanta, pedazo a pedazo, al mundo.” En esta época que nos muestra descarnadamente la fragilidad de las relaciones humanas, este libro de Toledo añade al mundo, porque no es sólo un libro de poemas de amor, es un libro amoroso cuyo propósito es darnos una lección de ética y de estética: representa una auténtica didaxis de *erosofía*. Contra la hiperindividualización del mundo actual, el poeta persiste en la idea de reestablecer las afinidades electivas.

El autor lo escribió con un estilo decantado y con recursos literarios que le permita a todo tipo de lectores acceder y hacerlo suyo. Cartilla amatoria y terapia de vida, este libro nos muestra que la poesía sigue teniendo una función didáctica, aunque su propósito no es el de enseñar al lector sino de ensoñar. No nos enseña cosas sobre el amor, nos enseña cómo el amor nos arrastra a alturas inconmensurables. A propósito del tema del amor nos dice Octavio Paz en *La llama doble*:

Nuestra tradición, desde Platón, ha exaltado al alma y ha menospreciado al cuerpo. Frente a ella y desde sus orígenes, el amor ha ennoblecido el cuerpo: sin atracción física, carnal, no hay amor. Ahora asistimos a una reversión radicalmente opuesta al platonismo: nuestra época niega al alma y reduce el espíritu humano a un reflejo de las funciones corporales. (23)

A contrapelo de lo que dice Paz, la propuesta de Víctor Toledo apunta hacia la reivindicación del alma, aunque sin negación del cuerpo, pero ya no en un sentido platónico sino más bien en un sentido órfico. El orfismo, nos dice Toledo en *El secreto de Orfeo* “es vivir en el paraíso aquí en la tierra, en el amor con la pareja y con la tierra, en ser artistas...el orfismo devuelve la armonía entre el cielo y la tierra” (78). A pesar de ser una de las religiones más antiguas, el Orfismo se nos muestra en este libro como una de las religiones más necesarias y actuales.

En la actualidad, la falta de autonomía y regulación emocional, asociado a las incertidumbres que provocan los modelos políticos económicos mantienen a muchas personas en el inframundo de las enfermedades mentales, desequilibrios emocionales y angustias existenciales. El referente poético de este largo canto se nos presenta como una Eurídice austral que vive en la oscuridad de esos trastornos y por tanto niega la vida, el verdadero sentido de la vida: la capacidad de amar y entregarse plena, sin culpas ni arrepentimientos.

El sujeto lírico, que no niega su condición de sujeto líquido, debe emplear todas sus capacidades poéticas, proféticas y shamánicas para lograr que su amada, gracias al amor, vuelva al reino de los vivos y juntos encuentren la salvación y ganen la eternidad.

Este diálogo busca que se integren al universo donde lo único que nos salva de la muerte es la capacidad de amar y de generar un amor vital, luminoso, sin inviernos, que recorra todos los caminos y las lenguas. El libro parece escrito a ritmo de teclado, directamente sobre la computadora, como buscando que el mensaje llegue pronto al destinatario para generar una reacción inmediata. Tiene la virtud de ser etéreo, las palabras y las imágenes no pesan, son pura luz; comparte el tono de los mensajes lacónicos de las redes que nos hacen pensar y muestra la tersura contradictoria de nuestros días donde la palabra eternidad aparece al lado de centro comercial.

Glosa de *El secreto de Orfeo*, volumen 2 de la colección *El alma y la inmortalidad*, *Cantos de amor del cielo y de la tierra* nos explica con la emoción lo que en aquel se expresaba con la razón. En su rol de ensayista, el autor nos dice: “El amor trasciende todo, hasta el infierno y la muerte, la luz que ilumina con su lira el infierno y la oscuridad de la muerte es el amor”. Entre el cielo y la tierra, el poeta canta:

El gran amor que siento por ella

Arraiga una espina:

A veces me duele dulcemente

Como garra en el corazón del cielo

Pero si la quito

(La herida de la vida, espina de oro)

Me hundo en el vacío: la herida de la muerte (22)

La espina de oro, el amor como eje del universo, atraviesa las páginas de este libro y nos muestra que la felicidad representa una cruz que

es, al mismo tiempo, el premio y el castigo por la vida. Son canciones del cielo y de la tierra porque contienen el éxtasis y el dolor, la verticalidad del amor y el inevitable travesaño del desamor.

En 62 fragmentos de un mismo canto que pasa por diversas estaciones: del epigrama al soneto, el sujeto de la enunciación nos muestra que todos los amantes: Oberón y Titania, Psique y Eros, Tristán e Isolda, Orfeo y Eurídice representan la misma tarea de reestablecer la armonía del mundo. No se aman sólo por voluntad o deseo propio, sino que están destinados a preservar la única y verdadera religión: el diálogo amoroso; esa fuente originaria de donde brota la luz.

El referente poético de estas canciones de amor, la alterada musa, prefiere el llamado de la oscuridad y se va alejando, pero la lira órfica intenta arrastrarla para alejarla de su destino y cubrirla con las llamas de su pasión. Alejarse es su respuesta al mundo, perderse en el inframundo de las pantallas, en el silencio de las redes y en las ruinas del silencio, pero Orfeo no se detendrá hasta lograr demostrarle que el arrepentimiento es la catábasis que nos salva cada día; el arrepentimiento es una forma de la resurrección. Amar es la única forma de alcanzar la eternidad; eso lo sabe el poeta que temple su lira aún al borde del abismo, porque espera que el oro de la lluvia sea atravesado por el resplandor del relámpago.

Hace algunos años, al final de la presentación de un libro de Víctor Toledo, una persona del público le preguntó: ¿Y entonces para quién es la poesía? No recuerdo exactamente la respuesta de Toledo, pero este libro responde: la poesía es para todos. Lejos de ser un defecto, esto es una cualidad para un libro de poemas. Este poemario, en cambio, busca llegar a las manos de todo tipo de lectores, pero sobre todo busca llegar al lector valiente, ese que todavía se arriesga a leer poemas plenos de amor para encontrarse a sí mismo.

4. HAY UNA LUNA GRANDE EN LA POESÍA DE JULIO EUTIQUIO SARABIA

Julio Eutiquio Sarabia, originario del estado de Oaxaca, pero arraigado en la ciudad de Puebla, es uno de los poetas más importantes en la poesía mexicana reciente. Hasta enero de 2019, fue director de “Crítica Revista Cultural” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la cual se publicó durante 25 años y que debido al recorte presupuestal a las Universidades desapareció de forma inesperada, dejando un vacío muy importante en la difusión de la creación y la crítica literaria reciente de México e Hispanoamérica.

Autor de ocho libros de poesía, entre ellos, *Cerca de la orilla* (1993), *En el país de la lluvia* (1999), *Mudar de vida* (2003), *Tesitura* (2008) y *Pájaros breves en el techo* (2016) Sarabia, en cada uno de sus poemarios ha demostrado un compromiso ético y estético con el oficio poético a prueba de toda influencia, tendencia e interés; su trabajo se caracteriza por lograr la perfección técnica en el manejo del verso, su propuesta estética equilibra el clasicismo y la modernidad, porque todas las tradiciones se suman en su búsqueda; en general, sus poemas son de largo aliento, pero nos ayudan a vislumbrar el *tenue alrededor del mundo*.

En cada libro, Julio ensaya una nueva voz, aunque prevalece un estilo, una propuesta donde el efecto poético es producto de la impersonalidad; en sus libros no siempre encontramos los desahogos emotivos del autor, sino el oficio del esteta que apuesta por la abolición de lo personal en aras del poema. El yo de sus poemas no es un yo individual sino, en términos de Hegel, un yo general, en el que intentan sumarse todos los *yoes*.

A pesar del contacto que Julio tuvo durante décadas con la poesía más reciente que pasaba por sus manos antes de ver la publicación, sus búsquedas estéticas no se contaminaron, sino más bien el oficio de editor contribuyó a que puliera un estilo muy personal, aunque con resonancias de varios de los poetas señeros de nuestro idioma. Su experiencia como editor fortaleció el rigor y la perseverancia que el poeta ha tenido con cada uno de sus poemas y forjó los cimientos para que su poesía establezca un diálogo horizontal y respetuoso con sus contemporáneos.

Su poesía proviene de una extraordinaria madurez intelectual y de un fino y educado oído. Sarabia es un poeta universal, una de las voces más sorprendentes de la poesía hispanoamericana, pero su obra, aunque ha sido publicada en España y en las mejores editoriales del país, quizá no ha tenido hasta ahora la difusión que merece. Este autor abreva en los clásicos; sus temas son atemporales y universales. Como pocos poetas de su generación, su obra merece un estudio a fondo y una mejor difusión.

La rigurosidad en el ritmo, el tono, la intención y la emoción de cada uno de sus libros lo confirman como un poeta consistente, con pleno derecho a reclamar un lugar fijo en la historia de la poesía mexicana reciente. Sin embargo, también debo destacar que me agrada la discreción con que ha conducido su obra, lejos de la búsqueda de la fama, el protagonismo y lejos, sobre todo, de las actitudes mafiosas.

Había una luna grande en medio del mundo es la octava publicación de Julio Eutiquio Sarabia, quien inició publicando a una edad en que la mayoría de poetas ya lleva una buena cantidad de libros. Eutiquio en cambio, con cada libro publicado nos muestra cada vez una poesía más juvenil y fresca. Este que ahora comentamos pareciera su primer libro, no por lo inmaduro e ingenuo sino por la naturalidad y espontaneidad con

la que fue escrito, por la soltura de la voz poética, por la recurrencia de un yo que se multiplica hasta la suma; pero también, por el empleo de voces populares, la descripción de los rituales cotidianos, el riesgo de la oralidad, la franca sencillez e incluso la ironía cursi de frases como “querido diario”.

Siguiendo a Eliott, dice la ensayista inglesa Anne Stevenson que los elementos comunes en la mejor poesía de todos los tiempos son “sonidos del habla y patrones rítmicos originados de ritmos de latidos y pisadas; imágenes verbales derivadas de cosas que vemos, la no forzada expresión de emociones y, sobre todo, la compasión, una percepción psicológica por encima de la general, un instinto excepcional para relacionar el tema a tratar con la forma.”

Estas características enumeradas por la poeta inglesa y antes propuestas por el autor de “La tierra baldía” son algunas cualidades que encontramos en la poesía de Sarabia, quien ha pulido su poesía lejos de las motivaciones academicistas, de la búsqueda de premios o reconocimientos y también lejos del lector apresurado de poesía que busca instantáneas para subirlas al muro de su red social. Julio ha apostado por el oficio, la disciplina, el rigor formal y la entereza emocional que requiere la escritura.

Desde *Mudar de vida*, su tercera publicación, Eutiquio comenzó a pulir el filo feroz e inmarcesible del desamor. Más que de los amores imposibles, el poeta se ha ocupado en estos dos libros en poetizar la imposibilidad del amor. Sin embargo, lejos de ver el desamor como una tragedia, el poeta alumbró los espacios hilarantes, cómicos, memorables y épicos de la ruptura amorosa. Si *Mudar de vida* es un libro madurado, planeado, esquematizado, donde cada verso está fraguado con paciencia y a voluntad, en *Había una luna grande* encontramos lo espontáneo, el riesgo, la diatriba y el elogio fundiéndose y confundiéndose. Ambos libros coinciden en el desencuentro amoroso. *Mudar de vida* es un poemario iracundo,

irónico, tajante. *Había una luna grande* es un libro pleno de melancolía. Quizá la mayor diferencia es que *Mudar de vida* permite la lectura individual de las secciones; en cambio, el poemario más reciente se lee como un poema de principio a fin, como un relato vertido en 27 fragmentos o mutilaciones, donde se narran y describen los hallazgos y hartazgos amorosos.

El sujeto de la enunciación diversifica su voz y al mismo tiempo acude a la intertextualidad y la transducción donde se dejan escuchar las voces de José Emilio Pacheco, Rubén Bonifaz Nuño, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer René Char, entre otros poetas tutelares de Julio Eutiquio; al mismo tiempo esta mutilación del discurso amoroso se enmarca en las voces de Juan Rulfo, Chico Buarque y David Huerta. Sin embargo, el poeta le propone un reto al lector para que por sí mismo encuentre estas alusiones, ya que no se encuentran marcas discursivas que hagan evidente las voces múltiples que se dejan escuchar en su discurso poético.

En este poemario de amor pos utópico, como llamó Haroldo de Campos a nuestro tiempo, no solo reúne y sintetiza diversas voces contemporáneas sino también aglomera una multiplicidad de tradiciones, pasados que se clarifican en el presente, pero sobre todo, puedo decir que este libro es una expresión muy contemporánea de ese sentimiento que nombramos melancolía:

No estaba en mis cabales al seguirte.

No estabas en ti para seguirme,

No estábamos en el instante de la gracia. (2018, 30)

El río del humor negro, como llama Roger Bartra a la melancolía, empapa estos poemas. La realidad líquida se filtra a cada rato por el agujero

de este sentimiento. Al referirse a la época que nos tocó vivir, el mismo Bartra nos dice: “es un misterio la presencia generalizada de tristezas, tedios, melancolía y locuras, todas ellas expresiones que contradicen las fuerzas dominantes de la modernidad, que tienden a establecer la hegemonía de la eficiencia, la claridad y la racionalidad.” (2017, 8)

En esta sociedad súper poblada quizá el primer acto de amor consista en reconocer la soledad, como lo hace la voz poética a lo largo de las páginas. Por el contrario, la violencia comienza cuando se busca anular la soledad, como lo expresa magistralmente el poeta:

*Nos vimos otras veces
para que surgiera armonía
en nuestras vidas solas. (57)*

Es la búsqueda de esa armonía lo que genera el caos y la incertidumbre. Algunas escenas amorosas del libro parecen plagadas de violencia, tensión y fragilidad; en cambio, los momentos de desamor están cubiertos por una atmósfera de calma y aceptación, como si la voz lírica quisiera decirnos que el desamor puede ser la condición humana más asertiva y empática. En cambio, una de las imágenes del amor en este libro es un colchón en llamas contaminando el cielo de Cholula.

Octavio Paz en *La llama doble*, nos recuerda: “Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida. Más allá de felicidad o infidelidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en el que se entrebren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre.”

Empleando la terminología de Paz, en *Había una luna grande en medio del mundo*, podemos ver que, si el tono narrativo distiende los acontecimientos, el tono lírico fija los instantes. El sujeto de la enunciación recurre con frecuencia al empleo de los adverbios y las locuciones temporales para distender ese tiempo; es frecuente el uso de adverbios y locuciones adverbiales: cuando, ahora, ya, desde que, y entonces, etc. Pero fija la vivacidad con el adverbio de negación: *no* es la palabra que más abunda en el poemario, pero a fuerza de repetirse la negación se convierte en afirmación. Al final del libro hay una de las imágenes más potentes y que sintetizan la siempre malograda búsqueda del amor:

*Cuando te revelaste en mí
era de noche y había tulipanes
a un lado del camino. (58)*

La construcción del discurso amoroso en este libro se da con promesas, amenazas, evocaciones, postales de viaje, preguntas expresionistas y existencialistas, alusiones a la lectura, pero también procesos judiciales. El tiempo, el espacio, las evocaciones, las referencias a la lectura, a los viajes, a los paisajes y los rituales cotidianos se convierte en un centro de imantación de los deseos y los placeres.

A lo largo del libro domina el tono narrativo, pero matizado con estrategias rítmicas como la anáfora, la repetición, el paralelismo, el riesgo de la aliteración. Como contrapunto encontramos canciones, poemas escritos en tercetos, a menudo endecasílabos. Por la calidad de su factura literaria, este es un cuaderno que pesa porque, aunque es uno de los más breves del autor, nos enseña que en la época en que nos tocó vivir, como

diría Bauman, y en la que debemos aceptar nuestra realidad líquida, solo la soledad es sólida y pesa. Se trata de uno de los libros más musicales del autor y al mismo tiempo su libro más colectivo, porque cada lector se sentirá identificado con el sentimiento que expresa el sujeto lírico, porque como sostiene Kathleen Raine: “El arte más excelso se parece siempre a nuestros propios pensamientos expresados de forma consciente”.

Había una luna grande en medio del mundo es un libro que nos demuestra la plena madurez intelectual del poeta, pero también la plenitud de sus facultades emocionales y sentimentales. Tanto en la excelencia técnica del verso como en la claridad con que se comunica la parte conceptual, sensorial y afectiva, Julio demuestra que los libros de madurez son los que rejuvenecen a la poesía. Porque nos ayuda a ver en medio de la oscuridad de nuestros días, hay una luna grande en medio de la poesía de Sarabia.

RUTAS PARA UN SENDERISMO SIN DESTINO

A lo largo de más de dos décadas cumplimos con un propósito: leer y realizar un registro de los libros de poesía en Puebla. El resultado fueron centenares de reseñas que daban muestra del incremento de autores y publicaciones, pero también de las diversas búsquedas estéticas. Para este apartado recuperamos a siete autores e incorporamos a un autor reciente. Es difícil establecer un denominador común y sería arriesgado realizar una lista de las posibles coincidencias de los poetas que escriben desde Puebla. Por tanto, no proponemos aquí alguna unidad, sino que mostramos las notas críticas por orden de edad de los autores. Lo que aquí presentamos es un fichero de ocho autores que representan a nuestro estado a nivel nacional.

El concepto de fichero de crítica fue propuesto por Xavier Villaurrutia; es una metodología que nos permite agrupar notas breves de diversos autores y obras; el fichero de crítica cumple un propósito esencial: llevar un registro de la literatura que no tiene trascendencia o a la que no se le quiere dar alguna importancia. La poesía poblana que se ha publicado durante las últimas décadas tiene una gran importancia estética y social, por eso consideramos necesario llevar un registro puntual. Cada uno de los textos se publicó en una fecha inmediata a la publicación del libro, por tanto, aparecen marcas temporales que recalcan el valor reciente de las obras.

1. INSECTOS DE VÍCTOR ROJAS

En el principio del principio, antes del origen, sólo existe la página en blanco, como una tierra yerma: nada más desolador. La página en blanco es un territorio de donde el sol se hace a un lado. Las tinieblas reinan ahí con su asfixiante silencio. Al poeta este paraje baldío lo llena de horror y terribilidad. El abismo de la página en blanco le hiere los ojos y la sensación de vacío le deposita huevecillos en su lado sensible. El poeta, como representante terrenal del Creador, hace el compromiso de no dejar que el silencio se apodere de las páginas. Entonces comienza a trazar signos, inventar sonidos, mezclar colores y engendrar ideas. El horror se convierte luego en pasión y la página en blanco se convierte en un almácigo donde la fertilidad se escurre por todos los poros. Se hace la luz: los colores se convierten en alas y los ritmos son el eco de la estridencia de los animales. El poeta engendra la palabra y esta a su vez engendra la armonía de la vida. De la superación del horror a la nada, deviene el éxtasis de la poesía. Al depositar la palabra sagrada sobre la página en blanco todo se llena de sonidos: las sílabas son insectos que revolotean incesantemente y emiten ruidos obsesivos frente a la cara estupefacta del lector. Insectos que infectan nuestro ánimo son los versos de un poema.

Como un entomólogo cuya mayor obsesión es vigilar y conocer la vida de los artrópodos, o un inquieto coleccionista de especies raras, el poeta Víctor Rojas tiene la capacidad de vigilar la madriguera donde se esconde la poesía y los insectos; mejor aún: sabe distinguir muy bien los engañosos sonidos y movimientos de esos seres minúsculos: los versos de un poema.

Aunque a veces se queda prendido y prendado con el ronroneo, sabe reconocer las artimañas del silencio. Antes de llevar los insectos a la celda de las páginas, el poeta observa y reconoce, sabe de su escondite. No es nada fácil descubrir esas madrigueras porque “las señales son siempre silenciosas” (6); por eso el poeta tiene el cuidado de consignar sólo los datos precisos. Cuaderno en mano observa y apunta, pero antes de dirigirse al objetivo duda:

Sabe que escribe sin estar seguro de reconocerlo mañana.

Lejanas las señales desaparecen de su vista. (6)

En su poemario titulado *Insectos*, publicado en la colección “poetas de una sola palabra” de la editorial LunArena, el poeta poblano Víctor Rojas reúne 23 poemas. Estos *Insectos* vienen a romper el silencio que el poeta había mantenido desde hacía más de diez años sin publicar. Más que en verso libre, la mayoría de los poemas están escritos en prosa poética, todos ellos con ritmos distintos, de tal manera que este insectario refleje el ritmo de distintas especies.

De alguna manera estos poemas establecen una analogía entre el acto de la escritura y la vida de los insectos. Una de las lecturas posibles nos sugiere que el poeta, como el entomólogo, debe ser una persona paciente, minuciosa y con mucha dedicación. Si se desea encontrar la verdadera poesía, como los insectos huidizos, no se debe descartar ningún follaje. Una vez encontradas las más raras especies –las palabras quizá– el poeta debe observarlas y analizarlas hasta el cansancio: buscarles su origen, armar sus relaciones y trazar su destino. El entomólogo no sólo se encarga de hacer un estudio taxonómico con su objeto de estudio, sino sobre todo trata de proteger su existencia. Lo mismo hace el poeta con las palabras. No las disecciona para luego clavarles un alfiler: les pule las alas para que cada quien inicie su rumbo.

Si hacemos caso de la recomendación del poeta y ensayista Heriberto Yépez, de que “conviene leer las novelas como si fueran poemarios y los poemarios como si fueran libros de ensayos o novelas”, esta obra de Víctor Rojas podría arrojar nuevos y reveladores significados con este método de lectura. Para empezar debemos señalar que, a diferencia de los poemas tradicionales, el sujeto lírico de *Insectos*, que en sentido estricto es un solo poema y no 23, como acabo de decir, no habla exclusivamente en primera persona, sino en segunda y aun en tercera. Esta estrategia discursiva le sirve para observar y narrar con mayor objetividad; pero además para ser al mismo tiempo protagonista, narrador y su propio interlocutor; es decir la despersonalización de la voz le permite tomar distancia respecto a sus propias dudas y aseveraciones.

La novela que se encuentra oculta entre los *Insectos* nos habla de un sujeto ordinario que un día se asombra ante los misterios de la naturaleza. La calle por donde siempre ha transitado un día aparece llena de flores amarillas que obnubilan; de tan intensa, la luz que irradian ciega. Él avanza entre el escándalo de la luz y el ronroneo del silencio, pero antes de cumplir su trayecto el olor de los insectos le recuerda su misión.

Ya alejado de la obsesiva luz de las flores amarillas, una sensación de placidez lo acoge; su deseo lo orilla a creer que lo que acaba de ver “Es lo real”. Algo cambió en él a partir de esa visión. La duda se instala en su ser a manera de sed. –El instante previo a la revelación se parece siempre a la sequía–. Él trata de saciarla en un chorro luminoso, pero no logra captar que a partir de entonces empezarán a surgir señales:

“Las señales son siempre silenciosas

atraviesan su campo de visión en alborotada lejanía” (6)

A partir de entonces el personaje empezará a escribir su estrategia

para captar el hábito de los insectos. Y esta consiste en una serie de registros poemáticos que en el libro aparecen en cursivas. En ellos nos advierte:

Me acercaré a la calle de flores amarillas.

O mejor aún iré a ver las aves... (7)

Este diario poético en primera persona se irá alternando con la narración en tercera y en segunda persona de una voz poética que narra lo que observa. Estas voces advierten sobre algunas señales, pero el personaje parece no darse cuenta de su significado oculto. Mientras desde su innegable soledad traza signos con arena blanca, observa el sabio hábito de los insectos, su trabajo en comunidad, su paciencia, su misteriosa sabiduría. No importa si trabajan en zonas secas o húmedas:

“Una multitud de insectos los pueblan organizando comunas rivales por los mejores predios.” (9)

Y la nostalgia sobreviene, un deseo, quizá remoto, emerge:

“Fue súbita la ausencia de luz” (...)

“Miro alrededor. Sólo restos y esta atmósfera de olvido que dejó el desastre.

Tropiezo con un lento escarabajo. Sobre su cuerpo curvo leo un mensaje”. “Adiós”. Me dice. Un “Adiós creo adivinar entre los parcos reflejos y la

melancolía me invade.” (10)

El personaje empieza a abandonar su naturaleza humana y

empieza a cobrar imaginariamente la figura de insecto:

¿Por qué se desmaya mi cuerpo y despierta cuando el calor más ardiente separa en mí los colores colocándolos en estos seres que viven su minuto azul su hora verde o la intermitencia del amarillo? (16)

Su primer objetivo, ya con su nueva naturaleza, será tratar de integrarse a una comunidad, para observar de cerca en qué consiste esa sabiduría de trabajar en equipo, nunca abandonar al débil y mantener la luz en lo profundo. La quietud impera. Inspirado como está por el dulce néctar y sin embargo sordo a la algarabía del rededor siente sobre la piel los suaves espasmos de la vida: el ala acariciada por el ala y el fresco refugio del arbusto. Pero su naturaleza humana no lo abandona del todo, no le permite alcanzar la sabiduría de los insectos. Dice: me quiero sólo a mí. Y entonces “mientras resuelve con esta reflexión sus primeras impresiones se da cuenta que ha avanzado más allá de sus deseos y que el paisaje cambia” (23).

Después de este breve viaje, vuelve a su gris realidad. Todo ha sido una mera especulación, o un deseo profundamente escondido, que sólo pudo emerger cuando una blanda pupa intentaba anidar en su tobillo. No hubo, pues, tal metamorfosis, sólo un hombre que en el otro extremo escribe en las páginas usadas de su libreta, llenando el último espacio en blanco que encuentra entre líneas.

“Pero todo quedará reducido a esta mancha negra sobre la que vuelvo a escribir y escribir sobre la mancha negra”. (25)

Bien realizado, este método de lectura puede proporcionar placeres inusitados y descubrir significados ocultos en la obra, sobre todo en este poemario que goza de unidad temática y contiene una trama poética total.

2. TIMÓN DE LA MIRADA, DE MARIO VIVEROS GARCÍA

La poesía de Mario Viveros es gobernada por el sentido de la vista: percepción del espacio y el tiempo. Dominio del paisaje interior y exterior. Es la aprehensión de un ilimitado horizonte de imágenes, colores y sonidos. Por eso no es casual que su segundo libro lleve el luminoso título *Timón de la mirada*. Por sí mismo el título nos dice muchas cosas sobre los poemas. Pepita solar que revienta en cada poema para develarnos la imagen de Dios en cada uno de los seres. *El timón de la mirada* es el auriga de la sensibilidad y el raciocinio, el guía que nos aleja de la oscuridad y nos arrastra a las alturas de la percepción.

En *Dainzú* (1996), veíamos a un poeta joven, con una impostergable necesidad de revelar su mundo, pero sin mucha conciencia acerca de la unidad de la poesía. El libro estaba formado por poemas de distinta índole: satíricos, elegíacos, experimentales, imagistas, confesionales y autobiográficos. En *Dainzú* la unidad estaba dada por el contraste. Todos los poemas confluían en la dispersión, o bien se dispersaban en una conjunción poéticamente forzada. Disyunción temática y estilística: conjunción espiritual. Casi siempre el primer libro de un poeta es un intento por reconstruir la unidad del paraíso, reordenar el caos, establecer el orden que los dioses no han podido. Pero a menudo ese intento no trasciende, no se concreta: quedan imágenes dispersas, antitéticas, y así el joven poeta ha dado quizá su mejor lección: el único orden posible es el caos.

En *Timón de la mirada* se encuentra ya la búsqueda de la tensión unificadora. En este libro Mario Viveros aclara para sí mismo y para sus

lectores las interrogantes temporales y eternas que acechan al hombre. Es un constante cuestionamiento al yo y al mundo. La misión del poeta es indagar, sumergirse en el desconocido mundo de lo sagrado, en el territorio de la magia. Y así lo confirma Viveros a lo largo de las ocho secciones del libro.

En “Como si cruzaras el mar” (11) el sujeto lírico se instala en esa marea de acontecimientos que es el cuerpo, origen del génesis. El cuerpo es el espejo del mundo: los ojos son ríos, la mujer es brisa de tiempo, los cuerpos lloviznan, son tormentas de madreperlas, el pensamiento es una tubería de agua donde la vida se escapa en chorros de sueño. Poema – cuerpo, “Como si cruzaras el mar” es la escritura trazada por el viento y es la silueta dibujada por la poética del agua. Aquí los ojos descubren el centro de la luz y se escucha el sigilo de la lluvia. Poema – raíz para nutrir la nostalgia.

“Salvedad de los ojos” (30) es la lenta procesión de la lluvia, imagen de la noche inmensa como un salto de marea. En este poema la muerte se representa a través de la triada sustancial: noche, sueño e insomnio. La noche es el puente entre el poeta y el silencio, la voz gira en el letargo del insomnio y se vuelve sombra.

Después vendrá “Oda a los escombros” (41), un altibajo en la sinfonía de la luz, una estridencia en el concierto de la lluvia. A título personal considero que esta sección altera la unidad del libro. El timón se desvía y apunta sus reflectores en una distopía que provoca una ruptura; quizá ruptura necesaria pero no deja de ser extraña. Si no fuera por esta sección, Timón de la mirada sería un poema único, circular.

En el poema que da título al libro, Viveros se instala en el paraíso de la infancia. El poeta niño desciende por los recuerdos del río, recorre los horizontes de agua y es golpeado por la ola de la libertad. *Timón de la mirada*

es un regreso a la niñez, pero también a la adolescencia, cuando el mundo es pequeño ante lo que se desea. Frente a la soledad que se acrecienta en la madurez, es necesario recorrer la historia personal, el pasado, la inocencia. “Para qué complicarse la vida”, piensa el poeta, sufriendo el paso de los años, para qué complicarse la vida escuchando el estertor del presente si existe el timón de la mirada que conduce al paraíso, donde camina una muchacha dulce con el rostro blanco y “su vestido que toca la seducción” (58-60).

El libro se desdobra con la rítmica insistencia de la lluvia. Gira sobre su propio eje ensamblando imágenes del tiempo y la memoria. “Párpado de la lluvia” (61) y “Pensarás la luz” sintetizan los tópicos constantes del libro. El primero es una alusión al ciego vigilante del insomnio, ese que espera en la otra orilla la ascensión o la caída. El poeta anuncia:

*“Son los tiempos de Tláloc
el hermano del dragón
el que fumiga la estepa.” (67)*

El mito nos recuerda que el tiempo y la memoria son aliados de la muerte. El tiempo sólo existe en la memoria del hombre y lo perpetúa en el mito.

“Pensarás la luz” (77) es un poema solar: cada una de las imágenes estalla en un abanico iridiscente. Por un momento, el poeta deja atrás su amarga reflexión sobre lo perecedero del ser y se instala en el grito de la creación, el líquido ámbar de la luz. Se abren los poros de la piel y los sentidos se embriagan de tanta transparencia. “Pensarás la luz” ya no es la indagación del tiempo y sus consecuencias. Es su posible respuesta:

“Qué es el tiempo para nosotros/ una adivinanza dentro del Universo.”

(84)

La luz, la lluvia, el tiempo mítico, el sueño, la muerte, el insomnio, el mar y todo lo abarcado por el gobierno de los sentidos se ven coronados por la presencia del erotismo. Es en “Casa de junio” (p.69) donde por primera vez en el libro aparece la amada mayor, la Gran Musa, la Diosa Blanca: la luna. Y al mismo tiempo aparece su equivalente en la tierra, una mujer mística, Selene terrenal, cuyo nombre es un bello neologismo: “marlluvia”.

Por último, llegamos a las “Gradas del deseo” (89), la clausura del paraíso. El poeta ha transitado los caminos de la luz, los laberintos de la lluvia, atravesó el mar, regresó a su infancia y escaló las alturas del deseo. Descubrió que el sueño es sólo una ilusión de la muerte. Cuestionó a los dioses y ofrendó su canto a la Diosa. Pero ahora debe regresar a su soledad, a su mundo hermético, a las frías rótulas de las vigas. Las gradas del deseo lo conducen al espacio de la desesperación y de la espera, límite antitético, oximorónico, desde el cual nos advierte:

“Por mi parte, he de seguir al pie de la letra,

los consejos que me dicte la escritura de la piel.” (94)

De la contemplación a la reflexión, de la afirmación a la duda, la poesía de Mario Viveros es el gozo de vivir la pregunta. Por ahora no se interesa en ofrecer respuestas, sino vivir en la búsqueda, en la exploración. El poema inicial del libro es una interrogante que corta de tajo la posibilidad de una aseveración:

*“A cuántos giros
de la luna
navega
la guadaña.” (13)*

Y el libro cierra con una pregunta desde las alturas:

*“Cuántas alas de pájaro peligran
allá entre las nubes del insomnio.” (97)*

Una de las virtudes de esta poesía es el lenguaje: depurado, cristalino, fresco. No caben los exabruptos. Poesía pura. Para Viveros, escribir poesía es un proceso de re-conocimiento, de revelación y develación de su música interior. Su pasión por nombrar las cosas y rebautizar al mundo se convierte en una necesidad que sólo podrá satisfacer el *Timón de la mirada*.

***Decir que temblamos en este fuego de la memoria* de Mario Viveros**

La poesía de Mario Viveros se ha caracterizado siempre por llevarnos a experiencias sinestésicas. Nuestros sentidos deben combinarse para poder captar la rica gama de cualidades sensoriales que poseen sus versos. Gracias a que el poeta encuentra las palabras precisas, la luz se hace tangible, el tiempo muestra sus virtudes sonoras y el agua es una música infinita.

Su libro *Decir que temblamos en este fuego de la memoria* (2009) es puramente sensorial; en él se han dejado atrás los temas y las anécdotas. El sujeto lírico y el referente poético desaparecen para dar paso al transcurrir

de las palabras. Todos sus recursos lingüísticos contribuyen a crear una poesía que agudiza nuestras percepciones: el reiterado uso del infinitivo, la anaforización, la recurrencia a las voces interrogativas, etc. De ahí que su lectura nos exija desinstalarnos del mundo actual e instalarnos sólo en el acto poético. Cada poema es un intento por recuperar las virtudes semánticas y fonéticas del lenguaje. En ellos no hay acciones, solo sensaciones; poesía para oírse con la mirada, para verse con el tacto, para tocarse con el oído.

Decir que temblamos en este fuego de la memoria es el cuarto libro de este poeta veracruzano arraigado en Puebla. En su brevedad, esta obra sintetiza las diversas búsquedas iniciadas desde *Dainzú*, continuadas en *Timón de la mirada* y que se agrupan en *Trinomio de la palabra*. Gracias a su madurez y la constancia del oficio, su poesía se muestra cada vez más depurada, más personal, más íntima. Este poemario nos muestra a un autor en la plenitud de su estilo, en el dominio de su forma y en el vasto gobierno de su lengua.

Es importante destacar que en Mario Viveros el estilo no es solamente un conjunto de licencias literarias y estrategias discursivas; sino, sobre todo, es una actitud mental frente a la vida, una postura ontológica ante el mundo. No un arte combinatoria, sino una forma de ser.

Defensa del lenguaje y reivindicación de la belleza, su poesía tiene como propósito fundamental acercarnos a lo sublime, entendido en la más pura tradición de los románticos, como una forma de aprendizaje y conocimiento.

Este poemario está dominado por un profundo sentimiento de dolor por la alegría ausente. Más que nostalgia o melancolía, *saudade* sería el término específico para calificar la emoción que domina en estos versos. Este sentimiento está sostenido tanto por la forma del contenido como por

la forma de la expresión. Cada poema crea la impresión de que no termina, de que no hay un cierre, una conclusión, sino que continúa en el siguiente: más allá de la página y quizá más allá del libro. Estos poemas no buscan cerrar el ciclo en la escritura sino en la vida misma.

El tiempo y la memoria son los ejes en torno a los cuales gira este libro; sin embargo, también hay un sensible tono amoroso que busca reconciliarse con la vida, porque, aunque: “todo indica que la noche es eterna”, siempre nos queda “el tiempo presente, el que está por venir” (2009).

Este cuarto libro de Mario Viveros nos confirma que, aún en nuestros días, la poesía es un elemento indispensable, porque nos ofrece oasis verbales como éste: “Hacia dónde/ que la piel resuelva/ la textura embriagada,/ la cálida sombra/ que producen los ecos/ de tu cuerpo derramado/ en el manto de la memoria.” (2009)

Mario Viveros es un poeta que sigue puliendo su voz y con cada nuevo libro nos confirma su entrega paciente y fiel al oficio. Aunque no ha tenido proyección fuera del estado, su obra es representativa del quehacer literario de Puebla.

3. OLVIDO ES NUESTRO nombre DE MOISÉS RAMOS RODRÍGUEZ

Buena parte de los poetas mexicanos contemporáneos han dejado atrás los atavismos románticos, conservadores y sensualistas que algunos críticos reiteradamente han señalado. Es cierto que mucha literatura que se escribe actualmente sigue los senderos trazados desde el siglo XIX; la tradición es una sombra que pesa y no nos deja avizorar una perspectiva más amplia. De ahí que actualmente exista en nuestra literatura una fuerte presencia de poetas neoformalistas, que huyen del riesgo y la originalidad. Prefieren la solemnidad a la insolencia; se vuelven serios para ganarse el respeto y creen que el humor no debe formar parte del poema. La academia y los talleres los certifican como poetas acreditados para preservar la tradición; sus lecturas en público deben ser verdaderos acontecimientos sociales; deben usar el mismo tono de voz en cada verso, estrofa, poema o libro. Se deben construir un estilo para hacerse identificables. Saben que el currículo es parte del estilo, por eso es necesaria su presentación antes de la lectura del poema.

Al señalar lo anterior, me mueve más un afán descriptivo que un sentido crítico. Entiendo que la “institucionalidad” es parte del fenómeno literario y que eso permite la proliferación de los estímulos a la creación y que en el fondo lo que se pretende es crear cada vez más lectores. No obstante, insisto en mi primera afirmación: existen algunos creadores que se arriesgan a liberarse de los atavismos que caracterizan a la poesía mexicana.

No afirmo que esto sea bueno o malo, pero sí representa la posibilidad de vislumbrar nuevos horizontes.

Cuando terminé la lectura de *Olvido es nuestro nombre* de Moisés Ramos Rodríguez, mi primera impresión fue que estaba frente a un poeta que se negaba a seguir los pasos de sus antecesores. Sus poemas tienden a una cruda sencillez, a crear sensaciones no a partir de las estrategias retóricas sino de su acervo léxico.

Este cuaderno de poemas, publicado por Ediciones de Educación y Cultura, está formado por un solo poema dividido en doce movimientos. Se percibe en todos los versos una personalidad muy bien definida. Hay un tono angustiante, desolador e infrahumano que recae en la fuerza de sustantivos como *derrumbe, ocre, destrucción, dentelladas, ácido, podredumbre, lazareto, devastación, esterilidad*, etc., palabras que por sí mismas crean un efecto poético lacerante, injurioso y pesimista. La misma matización léxica hace que el tema, si bien no se vuelve secundario, sea un elemento transversal fácilmente prescindible. Una muestra de ello podemos tenerla en el siguiente fragmento:

*“Semejantes a cencerros
arrastramos una retahíla de alambre de púas
—nuestra lengua cruza—:
refugiamos nuestras palabras bajo lenguas
sin salivar sin sangre calcinadas
Exhalación de muerto mas recién nacido
fugitiva va por las nasales fosas” (21)*

La abundancia de las vibrantes múltiples, /r/, en combinación con las nasales, /m/, /n/, crea un tinte enfático-tonal que genera por sí mismo

un sentimiento de destrucción, una conciencia apocalíptica. Se trata de un poema escrito en carne viva que describe los tiempos actuales. El sujeto lírico evoca un mundo a punto del derrumbe; es un mundo que no se inventa, sino que lo observamos a diario; de ahí que la figura de la voz poética no hable siempre en singular sino frecuentemente usando la primera persona del plural. No se trata de un Yo que sufre sino de un Nosotros que agoniza.

En cada uno de los movimientos o cantos no es difícil advertir que los recursos semánticos, sintácticos y rítmicos se inclinan resueltamente hacia la prosa casi sin darle importancia a las segmentaciones del verso; en ello, según mi punto de vista, radica la principal característica de este poemario: son textos versificados con cadencia narrativa.

En el título, el autor pudo resumir el contenido del poema. *Olvido es nuestro nombre* alude al carácter inédito de la existencia, al anonimato ontológico en que la mayoría estamos sumergidos. Considero que aquí la palabra olvido no es usada con la cualidad semántica que todos le atribuimos sino con la definición que Ambrose Bierce ofrece en su *Diccionario del Diablo*:

“Olvido, s. Estado en que los malos cesan de luchar y los tristes reposan. Eterno basurero de la fama. Cámara fría de las más altas esperanzas. Lugar donde los autores ambiciosos reencuentran sus obras sin orgullo, y a sus superiores sin envidia. Dormitorio desprovisto de reloj despertador.”
(2000)

Paradójicamente, la función de esta poesía es la preservación de la memoria; aún en tiempos decadentes, la poesía es la alarma recurrente de la existencia. Moisés Ramos Rodríguez se propuso construir el oxímoron para recordarnos que habitamos un mundo de constante contradicción.

Si debiera reconocer desaciertos en la escritura de este poeta, señalaría su recurrencia al énfasis y la repetición; el autor tiene una fuerte inclinación por los incisos que restan agilidad a la lectura y, en sentido estricto, crean obstáculos a la cadencia y el ritmo de sus poemas. Sin embargo, reiteraré su virtud: éste es un poeta que se arriesga; lejos de la seguridad que da la tradición, se aventura en una poesía que no busca el reconocimiento fácil sino la lectura indagatoria, desconfiada y crítica.

Terminaré este texto expresando mi acuerdo con el autor: Olvido es nuestro nombre/ Olvido el apellido nuestro. (28)

Un blues que reinventa a Puebla: Cantares de la Ciudad de los Ángeles

Moisés Ramos Rodríguez es un poeta que conoce, camina, ama, reivindica y cuestiona a su propia ciudad. Así lo muestra en su obra periodística y poética, pero particularmente en este poemario. Mientras que muchos poetas mexicanos actuales le cantan a la selva amazónica, al medio oriente, a Europa del este, los Balcanes, la Antártida, a las fronteras cartografiadas por las plataformas digitales, los mares congelados atravesados por el rompehielos del internet y territorios inventados por las series de exploradores, Ramos Rodríguez, siguiendo el curso del proverbio chino, quiere ser universal hablando de su propia aldea. A la cartografía líquida propuesta por la posmodernidad, el poeta poblano evoca una ciudad real, de concreto y ceniza, una ciudad gris, gloriosa y pestilente, pero tangible y entrañable. Este libro, *Cantar de la ciudad de los ángeles*, fue publicado por el CONCYTEP en 2017, casi cinco siglos después de la fundación de la ciudad;

está trazado en cinco secciones: cuatro puntos cardinales y un río onírico con caudales de memoria y olvido.

Si bien Puebla ha sido un tópico frecuente en la literatura mexicana, tanto en la narrativa como en la poesía del XIX y del XX, ya como escenario, ambiente o personaje, en Ramos Rodríguez la ciudad se convierte en el residente interior del poeta. Deja de ser solo un espacio habitable o un sitio para excavar recuerdos y se convierte en su alter ego. De ahí que la interrogante que recorre y trata de responder el poemario es “¿quién soy yo? ¿un ángel que sueña con muertos o un muerto que sueña con ángeles?” Y la ciudad lo ayuda a responder con sus piedras amontonadas, sus ríos contaminados, sus barrios de artesanos convertidos en nido de delincuentes, su tribu de ebrios, pero también con la gloria de su pasado colonial, su majestuosa arquitectura, su trazo utópico y su herencia indígena, española y criolla. Ya no se trata de la ciudad costumbrista de Gregorio de Gante ni la estridentista de List Arzubide. Es la ciudad posmoderna: monumental, caótica, conservadora y liberal, colonial y moderna, bella por sus contrastes, pero también aborrecible por las diversas administraciones que solo le han legado colores de identidad abominables. Una ciudad que sabe mudar de piel para sacudirse las escamas deterioradas por algunos de sus habitantes y muchos de sus políticos.

Para cantarle a la ciudad, el poeta hurga tanto en los archivos históricos como en las cantinas de buena muerte. De ambos lugares extrae el documento y el testimonio, el trazo y la resaca, las genealogías y los sargazos, la topofilia y los guijarros del río desecado, la cronotopía y la distopía. En definitiva, el amor por su ciudad se ha nutrido de la lectura, la investigación, el reportaje, la crónica, el diálogo con los sabios poblanos, el peregrinaje, los sueños y los naufragios en océanos étlicos. A decir de

Seamus Heaney, “existen dos maneras distintas de conocer y apreciar un lugar. Una es vivida, inculta e inconsciente, la otra es aprendida culta y consciente.” Ambas formas se perciben de manera equilibrada en este poemario. El documento y el testimonio se nutren de la experiencia propia y de los amigos, a veces muy sabios a veces poco sobrios, que también tienen un amor entrañable por Puebla.

En la primera sección “Ángela. Tema y variaciones” es más palpable el documento. El sujeto de la enunciación o transeúnte poético expone los datos de la fundación, el nombre y la riqueza de los valles donde se trazó la utopía franciscana, las capillas gloriosas, las enormes campanas, los conventos, los dioses antiguos que la habitaban y los dioses invasores que la rebautizaron; este lugar “sí De los Ángeles; ajedrezado territorio de victorias y afrentas...” La ciudad como centro de imantación de los afectos y como “coeficiente central” del espacio que se habita, como establece Bachelard, se nos revela con sus distintos nombres y apelativos: Medina Cuertlaxcoapan, Ciudad de los Ángeles, Puebla, Angelópolis, Osario de América, Ciudad Angélica, celestial, etc., pero como no se trata de una guía para turistas, el poeta mismo propone los antónimos para denominar su cuna “regida por la lucha fratricida”: perra antigua, puta zaherida, eterna, azufrosa, corrompida. La voz que da lustre también se oxida para mostrar las distintas fases de la historia. La ciudad encarna en el poeta para decirnos que sus fundadores tenían una visión del presente, del pasado y del futuro. Trazaron una utopía en medio de valles fértiles y ríos cristalinos para que aquí floreciera la fe y la belleza, una ciudad armónica custodiada por Dios y los volcanes, con capillas pobladas por ángeles y esperanzas. Sus primeros pobladores le dieron nombres acordes con su grandeza y bautizaron las calles siguiendo la naturaleza del ambiente. En lugar del frívolo y despersonalizado 4

ponente, sus calles se nombraban “Estanco de hombres”. El urbanismo despersonaliza los lugares. En fin, el poeta nos recuerda que la Ciudad de los Ángeles se planeó como una ciudad ombligo donde se esperaba que floreciera la semilla de la Utopía.

Sin embargo, a este matiz histórico se contraponen el tono profético de la última sección: “Otra ciudad De polvo y verdadera”. Superada la tensión entre el norte industrial y el sur caótico, el abominable urbanismo y el tránsito vehicular, la ciudad se muestra como un lugar que “hace posible el lenguaje” y donde “no se requiere ser Proteo/ para sobrevivir a su tracto diario...” Parado sobre los escombros del tiempo, el transeúnte poético exclama:

*“Alguien depositó sus pasos en la línea de la luz
hoy ahogada en retratos de la Angélica
que hacia los cuatro rumbos se dispara;
desaparecerá la luz
culminará la tea que la alimenta
y la ciudad seguirá siendo el ilustre Osario de América.”*

El canto irreverente que domina el tono del libro en las primeras secciones fragua en la última sección en un largo blues dulce y amargo, porque se reconoce la ruina; pero al mismo tiempo se espera que la ciudad recupere su territorio, se acuerpe sobre los pilares de la historia, recupere sus ríos sonoros y sus valles fértiles, se reconstruya con las piedras patinadas por el tiempo, olvide su señorial porte y se eche a andar, libre ya de las multitudes pestilentes que la pueblan y la deterioran. Así la auténtica utopía de la ciudad, no sólo de Puebla sino de cada una de las ciudades, es librarse de la explosión demográfica que es el auténtico apocalipsis. Así lo

advierte el poeta desde las primeras páginas: “si recorremos a la inversa su historia, algo podría engrandecerla”.

Este recorrido por la ciudad, el transeúnte poético lo hace de la mano de amigos entrañables:

Alfonso el sabio, Diógenes pulquero, ángeles noctívagos, ménades indigentes, Juan el Taxista, Jesús de Cabaret y demás personajes sacados del “Evangelio de Lucas Gavilán”, quienes convocan a un ágape banquetero para que al ritmo de “La puerta negra”, el “Chubasco” y “Contrabando y traición” busquen la absolución de la semana laboral, aunque siempre terminan viendo visiones y brindando con extraños “por los mismos errores”. Ungido en las aguas del delirio, el poeta continúa su deambular y reconoce que su ciudad también es su álbum familiar, que las genealogías son las calles, barrios y jardines que viven perpetuamente su derrumbe; quizá por eso cuando queremos volver al hogar materno no encontramos más que un montón de chatarra.

Panegírico y diatriba, estos cantares contienen los recursos poéticos que mejor caracterizan a Ramos Rodríguez: el epíteto, la sinestesia, la repetición, el paralelismo, la anáfora, el oxímoron, el polisíndeton, la metáfora, la analogía y la alegoría. Me detengo en esta última porque llama mi atención algunas alegorías que configuran el poema. El sujeto lírico se presenta como un sujeto famélico que desde las “entrañas del ayuno” quiere saciar su hambre con los “nutrientes pechos” de la ciudad, pero en el intento va degustando sabores acedos, “gotas de acidez”, brasas necrosadas, parques rancios, “bombones rellenos de veneno”; la ciudad mezcla lo falso con lo amargo, le ofrece un ácido esplendor y convierte el hambre del poeta en un delirio histórico. Según mi lectura, el hambre es el espíritu de la historia y los sabores de la ciudad son los hechos históricos

que se van condimentando con el paso de los siglos. Ciudad de saberes y sabores, la Angélica le recuerda al poeta que sufre de mareos no por la ceniza de los volcanes sino por el polvo de los muertos que no cesan.

Cantar de la ciudad de los Ángeles no es un libro circular, no tiene contornos definidos, más bien se expande por sus cuatro puntos cardinales y, como esta ciudad, crece y se desborda. De ahí las múltiples lecturas que permite. Es un autorretrato del poeta que nos contiene a todos. En sus páginas encuentro ecos de otros transeúntes literarios: Eliot, por su ciudad irreal con sus multitudes muriéndose sobre los puentes, Efraín Huerta por su declaración de odio a la “Ciudad negra o colérica o mansa o cruel, / o fastidiosa nada más: sencillamente tibia”; Salvador Novo por su contradictorio amor por la ciudad y José Gorostiza por la manera de apostrofar la muerte, pero sobre todo encuentro el diálogo que el poeta establece con su propia poesía, con su “palabra que arde y guía”, porque muerte, olvido, “polvo inquieto/ no otra cosa somos”. Con cada libro Moisés Ramos Rodríguez nos reafirma que su arte poética consiste en rebautizar a los lugares y a las personas, pero también nos recuerda que el canto nos da existencia y consistencia.

4. MALABAR DE LA MEMORIA, DE JUAN JOSÉ ORTIZ GARCÍA

Durante nueve noches se unió Zeus con Mnemosine, la Diosa de la Memoria, para concebir a las nueve Musas, quienes surgieron para olvido de los males y descanso de las penas. Una de las nueve musas, Calíope la que era motivo de inspiración de los poetas épicos, fue la madre de Orfeo, insigne aedo que nos heredó la tradición de la poesía y los misterios de la música. Todo surgió, entonces, de la memoria; ella es la abuela del poema. Por eso, quizá, cada vez que el creador se enfrenta a la página en blanco, debe invocar a Mnemosine y a las nueve musas. Frente al espacio poemático, el poeta debe hacer hábiles combinaciones con los recursos de la memoria. De ahí, justamente, el título de este nuevo libro de Juan José Ortiz García: *Malabar de la memoria*. Más allá de sólo cultivar sus recursos nemotécnicos, el creador tiene que saber explotar sus recuerdos, explotar su nostalgia: hacer de ellos una explotación y una explosión; aunque eso signifique practicar el malabarismo verbal.

Cada vez me parece más difícil saber cuál es el rumbo de la poesía; saber si lo tiene o bien si anda sin rumbo, derrumbada. Lo que destaca en la poesía contemporánea es una visible sobrepoblación de poetas. Cada vez hay más individuos con ansias de crear; hombres y mujeres necesitados de expresarse por medio de la poesía; lo cual, lejos de ser vituperable, me parece digno de elogio. Este mundo necesita de más poetas y poemas. Lo difícil en este caso es tratar de clasificar las disímiles corrientes poéticas; cualquier

intento de clasificación sería poco menos que imposible. Los estilos, las voces, los recursos estéticos y las tendencias son tantas que no sabríamos por dónde empezar. Pero hay algo muy notorio en la poesía actual, y es la existencia de dos grupos aunque no antagonicos, sí irreconciliables: por un lado podemos identificar a un grupo que se dedica a escribir para el gremio, para obtener becas, para escalar puestos públicos o aumentar puntos en la academia; y por el otro, el grupo de los pocos, quienes están en la poesía sólo para sobrellevar el desconsuelo, para satisfacer una imperiosa necesidad personal. Para éstos, el poema es un pan ritual, alimento del espíritu. Lejos de ser ésta una postura romántica, es una postura ética. Vivir, no de la poesía, sino vivir para la poesía. Juan José parece pertenecer a este último grupo, el de los necios.

Los poemas incluidos en este libro no tienen un orden, no siguen un esquema, ni tienen unidad temática; más bien se presentan como aparecen en la memoria. Señalo esto no como un defecto sino como una virtud. El poeta tiende una red sobre sus recuerdos para capturarlos y una vez que los tiene, de una pincelada los plasma en la ensarta de la página. Imágenes unas veces, otras, ideas o esbozos de ideas, pero sobretodo: contemplación. Frente a las imágenes turbiamente caóticas, desordenadas y contaminadas del mundo contemporáneo, el poeta busca iluminarlas con la luz de las palabras, ordenarlas en los casilleros del lenguaje. El amor, el deseo, los objetos cotidianos, los seres minúsculos como los insectos: estampas de un mundo perecedero. Estos son algunos de los temas y motivos de este poemario. Otro de los polos de atención de Juan José es la injusticia social. En algunos casos, el poeta cambia el oficio de la contemplación por la denuncia. El poeta está consciente de que observar es opinar y opinar es comprometerse. Sin ser ésta estrictamente una poesía de compromiso o

denuncia social, hay una voluntad del poeta de no quedarse callado frente a los actos ominosos. No siempre se debe hablar con mesura, a veces es necesario alzar la voz, de eso está convencido este poeta, de ahí que escriba:

*“Mi contribución
es del tamaño de un grano de trigo
pero lo hago convencido
de que parte del pan que saldrá de su harina
saciará mi hambre
y la voluntad indomable
de plantar mi bandera en la muchedumbre.”* (11)

Antena y voz de la sociedad, el poeta siente las ganas de reivindicar el concepto de igualdad. Por las venas de sus poemas transita una especie de comunismo orgánico; y esto se debe a que antes de ser un artista, el poeta es hombre, y como tal debe asumir su compromiso. Ser poeta es tener la dignidad de decir lo que se piensa y lo que se siente:

*“Soy un poeta que odia al gobierno
El gobierno sólo acepta a los poetas pusilánimes
que caen en su garlito (o sea en su plata) ...”* (31)

Pero como el poeta no puede ser sólo un animal político sino también un animal erótico, Juan José cambia su compromiso social por su compromiso sensual. Después de sufrir las desigualdades que plantea la sociedad, el poeta cae en la cuenta de que todos nos emparejamos en el placer del cuerpo. De ahí sus poemas a Itatí Cantoral, Luz Elena González, entre otras.

Para concluir, debo decir que este libro es de los que no gustan a todo tipo de lectores; es sólo para aquéllos que buscan revolcarse con fragmentos de verdadera poesía. No hecha por nombres, sino por hombres que viven lo que escriben.

5. MANCIAS DE MIRACETI JIMÉNEZ

La creencia de que la poesía deriva de la magia es cada vez más aceptada entre los poetas, lectores y críticos. Aquellos versos sibilinos de Novalis, “Un mago es un poeta. El profeta es al mago lo que el hombre de gusto al poeta” (1987, p.34), encuentran eco en las ideas del más reconocido historiador de las religiones. Dice Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis...*

“es muy probable que la euforia preextática haya constituido una de las fuentes del lirismo universal... La poesía rehace y prolonga al lenguaje; todo lenguaje poético empieza por ser un lenguaje secreto, es decir, la creación de un universo personal y un mundo perfectamente cerrado.” (6)

En este sentido, todo poema nos ofrece la posibilidad de un conocimiento nuevo, revelador y único. En el espacio poemático, el lenguaje pierde la característica de ser un elemento para la comunicación; en cambio, obtiene el poder de la seducción, la provocación. La palabra poética se convierte en un conjuro, un encantamiento; por medio de ella se expone no sólo la interpretación científica del mundo, sino el conjunto de nuestras creencias mágicas, prístinas y hasta demiúrgicas. Quizá por eso, en el poema las palabras dicen más que en el lenguaje cotidiano. La poesía supera a otros discursos literarios porque al aspecto semántico de las palabras agrega el misterio mántico de las mismas. El poema no comunica, más bien revela, adivina, expone la oscura interioridad del creador.

La anterior afirmación bien la podemos corroborar en *Mancias*, poemario de la poeta poblana Miraceti Jiménez. Este material poético está conformado por una breve pero compacta selección de catorce poemas. En ellos, la poeta nos convida a la contemplación de su mundo interior. El sufijo mancia—derivado del griego “manteia”: adivinación— se fija en cada uno de los poemas para conjurar “La voz de la verdad” (5). A Miraceti no le preocupa tanto decirnos algo con sus poemas, sino evocar la presencia de sus seres entrañables, amigos o parientes: entes que son par de su alma, reflejo de su ser, que de tan fiel puede leer sus destinos en las líneas de la mano, en el fondo de la taza de café o en “el círculo profético de llamas” (7). Por medio de sus palabras, el sujeto poemático se ofrece como guía para que los otros encuentren el camino, la revelación de su otredad; es decir, su purificación.

En la poesía de Miraceti no encuentro tanto un discurso desde el punto de vista de la mujer; estoy convencido de que ha depurado felizmente su obra de cualquier matiz feminista; en cambio, se hace presente la voz de la sibila, la maga que ha cambiado la visión maternal por el poder profético:

*Enceguecidos de calor
los pájaros dan vueltas
sobre el niño que desprende
sus volutas desde el vientre
Una premonición:
su marca en la mejilla
No cree su madre que se salve
de matanzas
Nació para cantar deseos de lluvia
Y conjurar las nubes de granizo. (18)*

En *Mancias*, asistimos a la celebración de los momentos más gratos de la existencia: compartir con las amigas la alegría del mar, observar el crecimiento de los hijos, escuchar la lluvia de la tarde, pero, sobre todo, adivinar qué será de nosotros mañana, qué es de nosotros hoy.

A partir de *Cuerpo de cal*, publicado en el colectivo Aire corredor, UNAM, Colección “El ala del tigre”, en pocos poetas de la entidad encuentro como en Miraceti Jiménez, un lenguaje y un ritmo tan depurado y preciso. Su poesía ofrece la misma posibilidad de goce tanto en una lectura en voz alta como en una lectura en silencio, íntima, como la de los brujos o magos cuando se empeñan en desentrañar los misterios.

6. EL DESTRAZADERO DE GABRIELA PUENTE

Como servilleta, papel higiénico, envoltorio para los tamales, plato para las gorditas, etc., el papel estraza es de esos generosos inventos que todo mundo desdeña, pero no puede negar sus múltiples usos. En varias ocasiones también se ha utilizado como vehículo para la poesía. Su áspera textura y su impreciso color, impregnado de inefables residuos, han servido para grabar memorables poemas en diversas colecciones. En Puebla también surgió un grupo de personas que reivindican la importancia de este material y lo hacen lanzando la colección *Straza Ediciones*.

Uno de los poemarios publicado bajo el sello de esta editorial es de Gabriela Puente, su título *El destrozadero*. Esta selección de poemas muestra a una poeta desenfadada, iracunda, propensa a la rabia y a la locura. La voz poética de Gabriela Puente parece surgir del inframundo de la ciudad: es el canto de las alcantarillas, el croar de las cloacas. El sujeto poemático reconoce su condición de basura; y desde ahí se empeña en aullar la inutilidad de este mundo, lo insustancial del tiempo, lo antipático que resulta ponerse a pensar en la muerte. Su poesía no promete un mundo mejor; describe este, con todo su carácter excremental, con sus individuos patéticos y aborrecibles, como los niños que juegan y se corretean en una oficina, los cobardes que se besan en la sombra, los “macho- gritapendejadas”, y otros hermosos ejemplares de esta miserable fauna que habita el planeta donde vivimos.

Los sujetos posmodernos ya no vivimos en cavernas, pero sí en drenajes subterráneos. De ahí que la poesía actual esté perfumada con estos hedores. Este mundo apesta, hierde, desespera. Para poetas como Gabriela Puentes la única esperanza posible, su vehículo para la evasión, son las “Benditas drogas”. Ellas representan:

Sueños blancos /de rayas que desaparecen/ tras el popote.// Esperanza que vuela/ en lo blanco del polvo. (48)

La palabra estraza significa trapo, pedazo o deshecho. La analogía resulta afortunada: sus poemas son informes, arrítmicos, descompuestos a propósito. Con el título *El destrazadero*, Puentes quiere significar que destroza lo que ya de suyo está jodido: la esperanza. Su poesía tiene razón de ser, aunque su intención no sea buscar razones que la justifiquen: nuestro mundo es un destrazadero:

Los sonidos:/ regaños insolentes./ Tu grito y el mío, crash, vidrios contra el suelo,/ blup, sangre que no para.// parpadeos del ojo hinchado/ de llorar, de alcohol, de sueño, de un puño, de rabia. (34)

Lo único que nos queda es leer sus poemas y después, en un acto de gratitud, limpiarnos con ellos las inmundicias, pasarnos el papel estraza por nuestra región menos transparente. Como se ve, esta poesía no busca trascender sino molestar, incomodar y recordarnos que también la poesía puede ser visceral.

Necrología

Dos años después de la publicación de su primer poemario, Gabriela Puente nos ofrece su libro *Necrología*, Premio Interamericano de Poesía Navachiste 2005. Si bien en su anterior reunión de poemas predominaba una voz lúdica, anclada en la ironía y enunciada con un lenguaje mordaz, ya aparecía cierto apego al tema de la muerte. En este nuevo material no sólo será el tema principal, sino que es el eje central del impulso poético.

Cuenta el mito que después de muerta la hermosa Eurídice, Orfeo descendió al Tártaro, lugar exclusivo de los muertos, para solicitar al rey Hades le fuera devuelta su esposa. Mientras ahí estuvo, conmovió a todos con su lira; aun los inmutables dioses lloraron con las palabras del poeta tracio. Él no habló de la muerte sino desde la muerte. Quería recuperar a su joven esposa, que había llegado al inframundo por una picadura de serpiente. No había opción: salir de ahí con Eurídice o quedarse ambos. El esposo de Perséfone cumpliría su ruego con una sola petición: no voltear a verla mientras estuvieran en el reino de los muertos. Orfeo no pudo cumplir con esa condición, el deseo de ver a Eurídice lo venció, y ésta murió por segunda vez. Habiendo perdido definitivamente a su amada, el poeta sólo se llevó del inframundo la amargura, el desencanto, y se abandonó a cantarle a lo oscuro.

A semejanza del poeta tracio, Gabriela Puente descendió a la mansión del silencio, no para llorarle a sus muertos ni para conjurar sus fantasmas, sino para explorar su deseo, instaurar una metafísica de la carne para que el cuerpo siga deseando y sintiendo más allá de la postrera sombra que nos llevará el blanco día. La poeta anhela:

*volver a la oscuridad, / clavarme en tus huesos/ de arena muerta. /
besar entonces tus hombros, / sólo por bonitos.// te lo mereces, / por
tu virtud callada/ de no abrir la boca. (19)*

La muerte no es algo que llegue de un lugar lejano; es un ser que todos llevamos dentro, tan profundo como el deseo; un mar antiguo que corre por las venas como lo expresó Villaurrutia. A diario mueren los tejidos, los deseos, la memoria. El ser humano padece siempre de necrosis. Cargamos con la muerte todo el tiempo. Nuestro cuerpo es sólo un ataúd que dentro lleva órganos descompuestos; su fétido olor nos recuerda nuestra existencia. La vida, pues, no es más que una “agonía perpetua”, en la que sólo queda tiempo para implorar clemencia, ¿a quién? *al silencio*, parece responder la poeta. Pero el silencio en sí mismo no es una respuesta. Silencio sólo es el nombre de una incógnita mayor que nos causa pesadumbre y escalofrío. Y ese sentimiento es el que impulsa a la escritura, el generador de la tensión poética. Escribir poemas es aprender a morir. El sujeto lírico de este poemario nos enseña que cada poema es una necrología, la reseña cotidiana de nuestros muertos y de nuestra Muerte.

En casi todas las culturas, incluyendo las prehispánicas, se tiene la creencia de que el vínculo entre la vida y la muerte es un perro; ellos son el puente para llegar a la otra orilla. Para Puente, poeta ciudadana cuya fauna son los automóviles; sus bosques, las viejas casonas del centro histórico; sus cascadas, los puentes vehiculares, y sus ríos, bulevares y periféricos, sólo quedan los perros de papel maché, y con ellos pretende atravesar exhausta al otro mundo:

*el perro ensaya la muerte, / se queda tieso, / tieso, cartón con engrudo. / extraña
su casa y muere; / muerto me mira con sus dos canicas.// el ladrido es casi mudo;
/ el perro juega a la muerte// juego con él/ y callo. (42)*

Para el sujeto lírico ya no hay retorno; una vez enunciado el poema todo queda en manos del tiempo. Muerto el perro de la enunciación, se acabó la rabia por defender al poema. Consciente de ello, Gabriela Puente se arriesgó con este poemario a tratar uno de los temas más antiguos y constantes de la poesía. Sus recursos literarios no han variado mucho desde su anterior libro; pero su voz es más amarga, más oscura, ergo, más interesante y atractiva. Vaya, pues, esta necrología en memoria de la poeta, porque “recomienza mi pequeña muerte. Infinita, dolorosa.” (29)

Papelera

Era papel y se convirtió en libro: esa es la evolución más o menos normal de la literatura. Sin embargo, en el caso de este poemario, el proceso es distinto. Digamos que es doble, o que es un proceso capicúa. Era papel: se hizo libro; y el libro se convirtió en *Papelera* (2006).

Este es el tercer poemario de Gabriela Puente; su tercer turno al bate. Si en el primero la poeta logró conectar un sencillo, el segundo fue un doblete bien colocado. En este último no me queda claro si la poeta ha mordido el polvo o soy yo, un aficionado distraído, quien no logra ver si voló la pelota o se quedó en la manopla del catcher.

Es claro que la furia de sus primeros poemas se ha templado. Ni la rabia lacerante de su primer libro, ni la amargura tanática del segundo prevalecen en este nuevo material. Pareciera que la poeta busca nuevos rumbos. Su lenguaje áspero e hiriente, sus imágenes hoscas y su agudo estilete no hienden de manera tan atroz como nos tenía acostumbrados. Es evidente que la autora se precipitó a publicar este borrador.

Pareciera que el título no contiene una metáfora sino una llana referencia a lo que el libro contiene: una serie de textos que esperan una detenida revisión y una exhaustiva reescritura. Muchos de los poemas muerden el anzuelo de los juegos verbales; otros quieren resemantizar los lugares comunes, pero se quedan a medio camino. El peligro de las acrobacias lingüísticas es que, si no se logran dominar las esferas conceptuales, éstas terminan en el suelo de la experimentación y no alcanzan las alturas de la poesía, por ejemplo los siguientes versos: “la cortina/ de tus faldas solteronas,/ nubla el cuarto, la ventana./ yo floto/ de tus caderas, soy el péndulo” (1). Es un poema que no expresa nada, no se percibe una fuerza en el lenguaje ni consistencia en las imágenes.

Sin embargo, Gabriela tiene madera, mejor dicho, papel de poeta y siempre tiene una tabla de salvación que le alcanza para llegar a la otra orilla. De las siete secciones que conforman el libro, cuando menos dos están integradas por poemas que logran dar en el blanco.

Las partes del libro son: “papeles falsos”, “papel para envolver”, “papel higiénico”, “empapelado”, “papelinas”, “papelón” y “papel picado”.

Ya desde su primer libro, *El destrazadero*, la poeta poblana estableció una relación muy estrecha con la palabra papel, no sólo como un soporte de la escritura, sino como el tejido que nutre e irriga las venas del poema; el papel como la dermis que se eriza al contacto de la pluma; pero también el papel como un *work in progress*, un estadio previo a la culminación del poema. El papel es la crisálida, después de esta etapa el poema debe volar hacia los campos de la memoria.

Papelera es un poemario que contiene los temas que siempre preocupan a la poeta. Digo contiene con un doble propósito; los temas como el amor, el sexo, el erotismo, las drogas, el cuerpo, la cruda realidad y

la angustia por la existencia son las preocupaciones principales del libro, sin embargo, no todos logran desplegar sus alas: el sujeto lírico los domina, los obliga a callar, los contiene.

Decía que dos secciones del libro me parecen muy logradas; debo reconocer que en ellas he leído los mejores poemas escritos hasta ahora por Gabriela Puente. “Papel para envolver” y “papel higiénico”, al contrario de lo que reclama el título, están conformados por poemas que exigen una lectura atenta.

El amor clandestino y el erotismo destilan sus aromas en estas dos estancias del libro. En “papel para envolver” leemos un poema olfativo que condensa esencia de licor vaginal. El amor no es un bálsamo dulzón, más bien es una viscosa humedad que destila un espeso olor a carne. El sujeto poemático hace su trabajo, frotar labio con labio para extraer la tinta con la que se escribe el poema.

*“gritos me llaman, gritos
de la cueva húmeda*

*donde habita el señor sin espada
de boca babeante y barbas.*

*lujurioso me llama;
no puedo más que acceder,
separar bigotes, barbas,
chocar los labios,
y, con mi lengua,*

besarlo hasta la campanilla.” (24)

“Papel higiénico”, la tercera parte del libro, guarda el tesoro de esta papelería: un tremendo poema andrógino que enciende el interés del lector.

El asunto son los amores furtivos. Para el amor clandestino no es la alcoba el refugio, el círculo del ritual, sino los baños públicos. Entre el retrete y el lavamanos, los cuerpos se retuercen; entre las coladeras escurren los fluidos del deseo. El beso de Safo se convierte aquí en un descarado cachondeo. Ya no es más el mármol transparente, sino las piernas que chorrean gotas ácidas; no un grupo escultórico y ardiente, sino dos hombrunas hambrientas que violentamente se desgarran; no dos labios purpurinos, sino dos ostras que succionan; y en lugar de capullos inviolados, dos vaginas que destilan un néctar venenoso: “soy dios que te observa/ lluviecita cae,/ la mía también/ chorro majestuoso,/ cálida meada,/ orina caliente/ me estremece...” (33)

Uno de los mejores poemas lésbicos de la literatura mexicana. La poeta no escribe con ambages ni con un lenguaje simbólico que oculte su esencia. Más bien le interesa que el poema cante sus amores en lenguaje llano. Su amor puede decir su nombre, su verso puede desvelar la identidad de sus hembras, sus “niñas borrachas y amantes meonas.” (33)

Este “papel higiénico” limpia la suciedad de los miedos y nos ofrece excelentes versos e imágenes contundentes.

Papelera es un libro que, por el manejo de los espacios, la textura del papel y los subtítulos en rojo, ofrece una lectura placentera, y nos advierte que Gabriela Puente es una poeta en crecimiento.

7. INÉDITO DE ALEJANDRO PALMA CASTRO

El título del más reciente material poético publicado por Alejandro Palma reafirma la postura ética que el poeta asumía en *Nuncamente*, su primer libro. El título *Inédito* (2003) indica la necesidad del poeta por mantenerse alejado del establishment literario, de que su obra no sea predecible y no se le involucre tanto en la corriente estética que arrastra a su generación. Mientras la mayoría escribe para complacer a los demás, los amigos o los críticos, Palma se ocupa en hacer una poesía personalísima, cuyo objetivo primordial es mostrar la interioridad de un sujeto posmoderno; un hombre común pero que trata de vivir a contracorriente. Uno de los defectos más visibles de los poetas actuales es buscar la publicidad antes de la autenticidad, preocuparse demasiado por estar en las antologías, ser becarios o ganar premios, en vez de sentirse satisfechos con su trabajo literario. A este vicio de querer ser poeta divo –vicio convertido en virtud por las instituciones y por los propios poetas– Alejandro contrapone su voluntad de instaurarse al margen, ser un escritor inédito. Pareciera paradójico titular *Inédito* un libro que ha sido publicado; mas la paradoja deviene en parábola, porque publicar la poesía no siempre es prostituirla, sobre todo si el autor ha hecho una selección cuidadosa y un trabajo riguroso con cada uno de los poemas, si privilegia la autocrítica sobre la vanidad, si publica sólo lo que elige y no todos sus escritos. Como es el caso de esta plaquette, editada por LunArena y la BUAP.

Inédito contiene 32 poemas, el mismo número de años que tiene el autor al momento de la publicación. Aunque parecen haber sido escritos

antes de los incluidos en *Nuncamente*, en este poemario podemos identificar la voz ya bien definida del poeta, una voz poética muy característica, que transgrede el lenguaje para explotarle su riqueza melódica y semántica. Las búsquedas poéticas de Palma están enfocadas más hacia el interior que al exterior: los reflectores de su sensibilidad y su inteligencia alumbran su interioridad para descubrir al otro, o los múltiples otros, que ahí se esconden. Palma no es exactamente un poeta maldito o subterráneo; más bien es un poeta cachondo, irreverente y descarado. Para él, escribir poesía es satisfacer las locas ganas, posar las manos sobre el seno de la inmortalidad y después hincarle una sonrisa sardónica a un dios maltrecho que nos ofrece una falsa salvación.

Desenfadados, críticos, cáusticos, sensuales, informales, estos poemas ponen en evidencia que este poeta es de los que se divierten más de lo que se preocupan cuando escriben. Su poesía es una mujer con las piernas abiertas, no busca que la respeten ni que la traten con solemnidad; poesía que detesta permanecer estancada en la cárcel del librero, ella quiere viajar, dispersarse:

Mi poesía viaja más rápido/ que un querubín por catálogo/ de esos que venden en la tele/ su memoria arde constantemente/ en una especie de infiernillo suburbano/ le estiraré la piel/ en esa cruz tan famosa/ y contaremos/ los lados de una palabra. (27)

Inédito es un poemario que se deja leer y manosear; en él se pone de manifiesto la necesidad del autor por ser original. Acabo de teclear la palabra “original” y siento que ya está apestando, pero ni modos, espero que esta última línea permanezca inédita.

8. ZEN EN 3D, LA POESÍA DE JORGE MÁRQUEZ

Los títulos de los tres primeros poemarios de Jorge Márquez aluden a una poesía auténtica y al mismo tiempo huraña de sus contemporáneos: *Asir y atar*, *3D* y *Eleusys zen*, títulos que encierran un misterio que debemos tratar de descifrar en sus poemas. Cada uno de sus libros representa una búsqueda particular pero que sumados tratan de integrar las preocupaciones del autor, el cultivo de una poesía filosófica, emocional y contemplativa. Su arte poética posee una respiración en espiral que contiene la aspiración legítima de la suma.

Su primer libro publicado, *Asir y atar*, está conformado por poemas donde el autor muestra una preocupación por el ser, la esencia del lenguaje y la confusión del signo; lo cual se expresa mediante juegos verbales que nos descubren las paradojas, los cuestionamientos y las dudas. La ironía, el uso del oxímoron, la preocupación por la metafísica y por lo sagrado ya señalan las búsquedas filosóficas del autor. *Asir y atar* es un poemario ontológico, donde el autor conjuga elementos de la filosofía occidental, elementos de la cultura prehispánica, dioses y poetas de oriente para tratar de entender su lugar en el mundo. Sin embargo, más allá de los recursos verbales, sonoros y plásticos que caracterizan su obra, su vocación ya apunta a la metapoésía; es decir, no se ocupa solo en construir un discurso poético, sino que cuestiona la esencia misma del lenguaje. Para usar un término de Nicolas Bourriaud, el poeta asume su vocación de semionauta. Es decir, se asume como un artista radicante que inventa recorridos entre los signos.

Este semionauta tiene el privilegio de descubrir que escribe “el significado de otra forma. De alguna forma/ Otro significado” (2011, p50). Reconoce la cualidad ourobórica del lenguaje: sus vocablos se muerden la cola del sentido. Las palabras se escuchan a sí mismas y al ocultarse se revelan. Pero en esta etapa su poesía es descriptiva, conceptual, por tanto, el semionauta aún no reconoce plenamente el rumbo. Al borde del abismo, el poeta advierte. “La palabra abre la boca/ Queda en ese instante suspendida/ Abismada en sí/ Ensimismada” (p 51). *Asir y atar* ya contiene las ecuaciones que signarán el rumbo de su poesía, enuncia sus alegorías, su metafísica, sus espirales filosóficas y sus riesgos hermenéuticos.

En *3D*, Márquez se despoja de su disfraz de semionauta y emprende la construcción de una poesía que se plastifique, una poesía vívida y palpable que emerja de la página. En parte, deudora del José Gorostiza de *Canción para cantar en las barcas*, pero también del imagismo norteamericano, este poemario advierte que la lectura de poemas requiere de cristales de la imaginación para reconocer la tercera dimensión del poema, pero al mismo tiempo sugiere que podríamos descubrir una cuarta dimensión siguiendo el sendero de las sinestesias y el hermetismo de las contradicciones. En *3D* prevalecen las emociones, la plasticidad, la armonía, sus líneas nos enseñan a tectar el lenguaje de la luz y a escuchar el silencio del contra-canto. Su lectura, además de requerir de los lentes especiales, nos exige agudizar la sensibilidad, afinar el oído y disponerse a “no dejar de mirar dentro de todo” (2012, p 50).

Eleusys zen es el tercer poemario de Jorge Márquez. En sus 85 páginas este libro condensa las búsquedas de sus dos primeras obras: el sinuoso camino de la filosofía, los misterios griegos y el misticismo oriental. Si con *3D* el poeta invita a tener una conexión veloz con los sentidos

para contemplar una cuarta dimensión, con *Eleusys zen* sugiere que nos desconectemos del pensamiento tradicional; en sentido estricto, nos pide que apaguemos la mente, para que intentemos el viaje a los misterios mayores de Eleusis, pero no con precipitación, sino con los pausados pasos del budismo.

No se trata de un conjunto de poemas sino de un poema largo, dividido en 24 fragmentos, un prólogo, un epílogo y una presentación que contiene 5 textos que funcionan como umbrales del viaje. Estos umbrales, es decir poemas que enmarcan, están signados con una letra del alfabeto griego: phi, chi, psi y omega. De diversas maneras, cada una de las letras alude al lenguaje cifrado que se emplea en los poemas. Aunque el conocimiento previo del simbolismo místico y mitológico de la cultura griega y el budismo zen podrían contribuir a una mejor comprensión, la sensibilidad y el despejamiento del ser serían suficientes para gozar de este maravilloso libro, que a través del misterio nos lleva a la experiencia de la meditación.

Desde la presentación de *Eleusys zen*, advertimos que se trata de un poema que rastrea la metafísica del amor, pero al mismo tiempo indaga el camino mágico religioso para aceptar su impermanencia. Para ello acude a diversos horizontes culturales para entender por qué el amor es una contradicción mediante la cual se busca la conciliación. El convenio amoroso requiere siempre que se traiga “lo necesario y lo que siempre falta, / el sueño que despierta en el ocaso/ y El oro en incienso transmutado” (2017, p 7).

Decir poesía y metafísica no es una contradicción, porque como nos advierte Beuchot: “La poesía ha sido muchas veces el camino hacia la metafísica” (2003, p 16). En la poesía, el contenido metafísico

se transmuta en metáfora, “sugerencia, insinuación, misterio y enigma, casi en ocultamiento” (p17). El poeta, por tanto, convierte la poesía en experiencia ontológica: revelar su esencia es ocultarla. Nos obliga a apagar el pensamiento para que otra vez tactemos la luz, pero ya no para alumbrarnos sino para develar la otredad y al mismo tiempo reconocer que siempre vamos a la deriva.

En el poema que se signa con la letra phi, el sujeto de la enunciación dicta: “Llegamos donde nada llega/ ni nada hay. / Somos soma// Suma, cima/ Salmo somos.” El intento por explicar la experiencia amorosa obliga a juntar tradiciones que concilien sus contradicciones. Zen, hinduismo, cristianismo, musulmán, paganismo y animismo: todos los deltas de las religiones confluyen en esta quietud del lago de la poesía. Sin embargo, las disímiles referencias no se colocan para mostrar la amplia erudición del poeta, sino como la ingenua sabiduría del chamán que junta plantas diversas para encontrar la cura.

Por muchas razones, el amor es uno de los misterios eleusinos; porque amar es una forma de descender al Telesterion para evocar al fantasma de Perséfone, hija de la semilla que guarda el viaje, la alucinación. Evocar a la amada es apostar por la iniciación, mediante el baile y el canto, es decir la danza que antecede a la embriaguez. El subtítulo del poema sugiere que este viaje no debe realizarse con los enteógenos tradicionales sino con la planta superior de la filosofía.

En el umbral de la letra chi, el poeta desarrolla el tema de la perseverancia, la preservación de la paz y la paciencia. El sujeto lírico, en este caso el amante, continúa la búsqueda pero ahora con la oración; es decir, mediante la “palabra- nula del no-pensamiento”. Buscar no para encontrar a la otra, sino para reconciliarse consigo mismo. Multiplicar la

búsqueda para singularizar el pensamiento. Edificar el camino de la luz y comprobar que nada existe antes y después de su transparencia. Enamorarse es iluminarse: hacerse intangible al mundo y en el ocultamiento revelarse al otro.

El siguiente fragmento, psi, desarrolla el tema inevitable de la ruptura. El viaje, el descenso, la iniciación han servido para confirmar que todo acto amoroso termina en el fracaso, en un no tiempo y espacio. Reconocemos que el amor es justamente una ilusión: matrimonio de luz y oscuridad. Sin embargo, las semillas de la granada han dado un fruto y se debe buscar un punto intermedio en el camino. El fracaso amoroso lleva al caos, la disolución de la ilusión. De los misterios eleusinos, de su canto y su baile queda el eco que se multiplica en la nostalgia del sujeto lírico.

Sin embargo, en el último poema umbral, intitulado con la letra omega, el sujeto lírico nos mostrará que no busca conciliación con el fantasma que ha descendido para siempre al Hades, sino que, por medio de la poesía, el no pensamiento buscará alcanzar la ayoidad: el sueño de la no existencia. Para no permanecer en el dolor o en el recuerdo, el sujeto lírico vuela hacia el horizonte zen, lejos de la “paja que cubre el mundo de las apariencias”. Ahí el alma puede distenderse y desentenderse del tiempo y el espacio. Ahí se está en el anverso del universo, pero dentro del ser. La poesía se vuelve entonces meditación: contener la respiración es una vía para comprender el entorno que nos rodea. Invertir las palabras es abonar al estoicismo.

En el poema titulado “Prólogo”, encontramos el arte poética del autor. La lúcida y lúdica reflexión sobre lo incidental de la poesía. “No todos los días se escriben poemas maravillosos” nos recuerda el poeta y enseguida reconocemos que, además de su arte poética, se trata de una crítica al

quehacer poético de nuestros días. Escribir poesía en México puede ser una forma de tomarse vacaciones nos recuerda el poeta:

*“Así sería esta forma informal de vacaciones,
vacaciones pagadas por el estado de introspección más
/incisivo,
en donde apareceríamos distintos,
aligerados de nosotros mismos” (:18)*

El poeta se convierte en un crítico feroz sobre esta realidad; de acuerdo con su poema, a veces, se escribe poesía para no hacer nada más, para obtener fama y echarse a dormir sobre la almohada del estado. Escribir poesía para no ver la realidad sino solo para seguir buscando la posibilidad de no trabajar mientras se obtengan los estímulos económicos que se ofrecen:

“No todos los días se escriben poemas maravillosos, por el momento están desocupados, haraganeando en otras dimensiones, y ahí haciendo lo que siempre han sabido: ascender a otros estamentos mientras esperan. La espera implica paciencia y esa ya es una enseñanza, singular manera de estar ociosos.” (:18)

Este prólogo asume el riesgo de ubicar el lugar del poeta frente al mundo, pero al mismo tiempo de identificar su postura frente a su propia poesía. La creación poética requiere de estados de ánimo y de sensibilidad que los verdaderos artistas saben alcanzar. No puede ser solo producto de un programa o proyecto que se sujete a horarios o metodologías. Escribir un poema es un acto excepcional que seguramente se logra después

de atravesar crisis emocionales, intelectuales o espirituales. O bien en el trayecto, en la necesidad de superar esos estados. La creación poética es lo inmediato que se aleja y al mismo tiempo la lejanía que muestra su inmediatez. “Prólogo” no es un poema que desentone con el resto del libro, ni una salida involuntaria del espacio sagrado de Eleusis, sino que cumple una función metapoética, porque también la contemplación y la meditación tienen caminos hacia la lucidez. El humor de este poema también es una estrategia zen: debemos burlarnos de aquello que nos aqueja para entenderlo mejor.

En el largo poema dividido en 24 fragmentos no solo encuentro poesía auténtica, sino una maravillosa historia de amor y desarraigo. Para entender el sentido global del poema, debo advertir que me apoyo en el título para realizar mi interpretación sobre uno de los múltiples sentidos del poema.

Además de que era uno de los nombres del Dionisio del cereal, el dios sobre el cual se celebraban los Grandes misterios en la ciudad sagrada, la palabra Eleusis originalmente significa “el advenimiento del niño”. Por tanto, este poema me permite leerlo como la crónica de la espera del nacimiento del hijo. El sujeto lírico apela a un referente poético que está por nacer. Los verbos que se emplean nos sugieren la idea de que el sujeto lírico desea generar en el hijo que viene una educación espiritual; por eso dominan los verbos espera, siéntate, bebe luz y calla. Es decir, transita la ruta de la paciencia, la perseverancia, la iluminación para llegar a la quietud. El poeta emplea magistralmente las referencias a la mitología griega y el budismo zen y lo cifra en un lenguaje que nos permite diversas interpretaciones. Este poema no permite una lectura rápida ni una fácil comprensión, más bien exige una total concentración para alcanzar un estado de ánimo donde

podamos desprendernos de la soberanía del pensamiento y permitir que la conciencia dialogue consigo misma.

Márquez se muestra como un poeta que conoce bien el Bodhidarma, los mitos griegos, particularmente los misterios eleusinos y nos comparte su interpretación en este poema pleno de luz y de vacío. Estos poemas obligan más que a leerse a contemplarse como un mantra: todo tiende hacia el centro que desaparece. Un centro que es vacío, plenitud. Frecuentemente el enunciador anula la figura del yo lírico, como una estrategia para aludir a la impermanencia y a la ayoudidad. El enunciatario no posee muchas marcas o deícticos que nos permitan darle una total presencia o corporeidad; más bien, se esboza como una marca de agua o como una huella de luz.

A lo largo del libro, el poeta emplea diversos recursos que contribuyen más al contenido que a la forma, porque la forma varía, algunos fragmentos los podemos leer como cantos, salmos, sutras o mantras, pero el sentido es uno solo: el descenso al misterio para alcanzar la luz. La anáfora se emplea para lograr un ritmo monótono que nos lleve al trance. Las aliteraciones sirven para profundizar en la forma y esencia del lenguaje. Las preguntas y las voces interrogativas proliferan en este libro, porque como reconoce Gadamer la pregunta es lo más metafísico. La pregunta de todas las cosas es la pregunta del ser. Preguntar también es dudar de la conciencia.

En suma, *Eleusy zen*, es un libro que nos lleva a la pregunta y al conocimiento por el ser. Agradezco que haya editoriales que se animen publicar poemarios de esta profundidad, en estos tiempos en que lo que se publica y se vende son las ocurrencias, los malos chistes, los falsos testimonios y el culto al ego desmedido.

A pesar de poseer una voz potente, la poesía de Jorge Márquez no hace demasiado ruido.

CONCLUSIÓN

Las aproximaciones críticas que se compilan en este trabajo fueron escritas en diferentes momentos y han sido revisadas continuamente con el afán de identificar la vigencia de cada una y particularmente para identificar de qué manera ha ido evolucionando la escritura de los autores vivos.

Agrupar la literatura por región es cada vez más complicado, porque los autores no necesariamente comparten rasgos estilísticos y en muchos casos ni siquiera comparten temas. En la poesía poblana no se percibe una sensación de pertenencia al lugar; más bien parece existir una ruptura entre “el país geográfico y el país mental”, como lo denomina Seamus Heaney (117). Esta ruptura parece obedecer a dos causas principales; por un lado, el cosmopolitismo literario que se acentúa con los procesos globalizadores. El escritor poblano es un ciudadano del mundo antes que un escritor local, por tanto se ocupa más en explorar sus temas y preocupaciones subjetivas que en explorar y explotar su arraigo a lo local. Por otro lado, debemos reconocer que Puebla es una ciudad con una población diversa, dispersa y multicultural. Los escritores que proceden de otras partes del país y del mundo traen sus propias búsquedas y en pocos casos se interesan por la *poblanidad*. Podemos aseverar que no existe la poblanidad en la poesía, no hay un matiz, una sonoridad, un lenguaje, un horizonte de búsquedas que unifique al arte poblano, no solo a la poesía. Aunque a muchos les colocamos el adjetivo de poetas barrocos, en el fondo se trata de una estrategia para no explicar su obra. Si acaso, la poesía poblana se distingue por su tendencia a lo

solemne, al uso del lenguaje rebuscado, a la indiferencia frente a la realidad cotidiana y su desapego por el paisaje. No obstante, no lo señalamos como un rasgo específico de poblanidad, porque más bien son características que se comparten con la poesía a nivel nacional.

La oralidad, los nombres, los paisajes, el arte, la historia y demás aspectos que conforman nuestra cultura pocas veces influyen en la imaginación de los poetas que se avecinan en Puebla.

De tal manera que si pensamos en los textos memorables que algunos escritores extranjeros han escrito sobre Puebla, evocamos los nombres del peruano José Santos Chocano por su poema a los volcanes y al cubano José Lezama Lima por su magistral ensayo sobre la Capilla del Rosario.

Esta falta de sentido de pertenencia al lugar lo señalamos más con una actitud descriptiva que crítica, ya que estamos convencidos de que no son los temas ni lo oriundo lo que le otorga calidad a una obra; tampoco es una condición para que tenga más o menos proyección a nivel nacional o internacional.

Sin embargo, lo que sí debemos destacar de los doce autores que son analizados y criticados en este trabajo es que cada uno asume un firme compromiso con su obra; reafirma su vocación en cada libro y nos proporciona un horizonte preciso para conocer el arte poética. Es lamentable que no todos tengan proyección nacional. Solamente dos, Mario Calderón y Víctor Toledo, han tenido la posibilidad de publicar de manera constante en editoriales nacionales y extranjeras. Su obra se ha discutido en diversos congresos internacionales y sus nombres ya figuran en las enciclopedias más importantes de escritores. Incluso su obra se ha internacionalizado más que los escritores extranjeros que aquí se reseñan. Sin embargo, esto no merma el

valor de los poetas que no tienen suficiente proyección. La aseveración de T. S. Eliot de que la poesía es la más regional de las artes (2004), cobra sentido cuando entendemos que los poetas son parte del patrimonio intangible de los pueblos y aunque las condiciones sociales, políticas y económicas no les permitan una mejor difusión, su obra será siempre un testimonio valioso para identificar los rasgos más profundos de nuestra cultura. Esta condición fue uno de los estímulos principales para realizar este trabajo: destacar el aporte de la poesía de cada uno de estos poetas; su valor literario es una condición que el tiempo, los lectores y la historia irá determinando. A los lectores y críticos contemporáneos nos corresponde discernir, registrar y compilar su aportación; su auténtico valor será determinado por la historia.

En un intento por entender qué le falta a la poesía poblana para trascender su carácter local, debemos señalar que existen grupos de poder que se han apoltronado en diversos espacios y que, desde ahí, en lugar de proyectar a los poetas poblanos se encargan de difundir la obra de escritores cuya obra tiene cabida en otras publicaciones. Hay una mezcla de egoísmo y ceguera en la actitud de algunos editores que utilizan las revistas para auto promoverse o promover a sus amigos con la finalidad de que luego a ellos les publiquen en sus editoriales o revistas. Por tanto, en la medida en que se erradique esta actitud clientelar y mercantilista la poesía poblana se abrirá un mejor camino hacia la difusión.

Por otro lado, debemos señalar que las nuevas generaciones ya están logrando la internacionalización de su obra. Principalmente los nacido en los 80 han tenido la capacidad de ser reconocidos de manera más inmediata a nivel internacional; por ejemplo, en el caso de Alí Calderón, fue publicado en una de las mejores editoriales españolas y ha sido compilado en antologías publicadas en Chile, España, Francia, Italia, Guatemala, además

de que su obra se ha traducido a diversos idiomas. Otro caso importante es el del poeta Álvaro Solís, avecinado en Puebla, quien ha obtenido reconocimientos y también ha publicado a nivel internacional. No se trata de una tendencia general, más bien depende del mérito que cada poeta está alcanzando con su obra.

Con este panorama hemos querido aportar nuestra dedicación y esfuerzo para valorar la poesía que se publicó en Puebla durante una década. Esperamos que aporte algunas ideas para rastrear la trayectoria de los poetas y sobre todo que sirva como estímulo para que otros estudiosos se ocupen de analizar a los autores poblanos, los incluidos y los que no formaron parte de esta compilación.

Estamos conscientes de que se trata de un trabajo híbrido y que presenta una muestra parcial de la poesía en Puebla; sin embargo, reiteramos nuestro interés para que esta miscelánea crítica se enriquezca con posteriores estudios e investigaciones. Hemos asumido la crítica literaria como una vocación de vida, con pasión intelectual y estamos conscientes de que siempre que exista la oportunidad, seguiremos leyendo y criticando con la misma intensidad la poesía universal y la poesía local.

Finalmente, consideramos que la crítica siempre debe ser abierta, universal, comunicable, progresiva y falible.

BIBLIOGRAFÍA

Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes - AEMI. "El errante editor". 2014. Tomado de: <http://aemi.mx/?errante/>

Alonso, Damaso. *Poesía española*. (5ª. Ed) Madrid: Gredos. 1987.

Anaya, José Vicente. *Poetas en la noche del mundo*. México: Difusión cultural UNAM. 1997.

Ayala, Juan José. *Permanencia en el vértigo*. México: BUAP. 2002.

----- *Ala impar: dos décadas de poesía en Puebla*. Puebla: Fomento Editorial BUAP. 2004
Bauman, Zygmunt. *Amor líquido*. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos. México, FCE, 2005.

Biriukova, Ludmila. *Adagio con una taza de té*. México: Alforja – BUAP. 2001.

Catálogo de ediciones de la Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Puebla / Secretaría de Cultura de Puebla: México. 2001.

Calderón, Mario. *Los críticos y la crítica literaria en México*. Puebla: Ayuntamiento de Puebla-FFyL BUAP. 2000.

----- *Hálito del origen*. México: Daga. 2001

----- *Vibraciones de la creación*. México: Ed. Eón, The University of Texas at El Paso. 2004.

----- *Deletreo del mundo*. México: BUAP. 2011.

----- *Suma poética*. España: Valparaíso ediciones. 2014.

Carrera, Guillermo. *Oración a un dios ausente*. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla – BUAP. 2010.

Castellanos, Gilberto. *El mirar del artificio*, México: SEP- Katún. 1985.

----- *Yacimientos del verano*. Puebla, México: Secretaría de Cultura de Puebla. 2000.

----- *Rama del ser*. Puebla, México: Fomento Editorial BUAP. 2001.

----- *Semillas de barro*. Puebla, México: Fomento Editorial BUAP. 2003.

- *Arcángide*. México: Secretaría de Cultura de Puebla. Colibrí. 2003.
- *Caudal*. Puebla, México: Fomento Editorial BUAP. 2005.
- *Letranía*. Puebla, México: Fomento Editorial BUAP. 2007.
- *El árbol y el verbo*. Puebla, México: Ediciones de Arte y Cultura-CNCA. 2010.
- *Trama del día*. Puebla, México: Ediciones de Arte y Cultua-CNCA. 2010.
De Gubernatis, Angelo. *Mitología de las plantas, Leyendas del reino vegetal*. Botánica especial. España: José de J. Olañeta. 2003.
- Dorra, R. y Gimete – Welsh, A. S. *El poeta y su trabajo*. (2ª. Ed) México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla. 1985.
- El poeta y su trabajo II*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla. 1983
- El poeta y su trabajo III*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla. 1983.
- El poeta y su trabajo IV*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla.1985.
- Eliade Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE. 1976.
- Eliot, Thomas Stearn. *Lo clásico y el talento individual*. México: UNAM. 2004.
- Graves, Robert. *La Diosa blanca*. España: Alianza editorial. 1998.
- Heaney, Seamus. *De la emoción a las palabras*. España: Anagrama. 1996.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: FCE. 1997.
- *Camino de campo*. España: Herder. 2003.
- Jímenez, Miraceti. *Mancias*. Puebla, México: LunArena- BUAP. 2003.
- Kirk, Robert. *La comunidad secreta*. España: Editorial Siruela. 2009.
- Ladrón de Guevara, Miguel y Kerik, Claudia. *1888 Thomas Stearns Eliot, Giuseppe Ungaretti. Antología conmemorativa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1988.
- Lecoutex, Claude. *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. Historia del Doble. España: Jose de J. Olañeta. 2005.
- Muñoz, Ricardo. *Amanterio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2005.
- Novalis. *Granos de polen – Himnos a la noche – Enrique de Ofterdingen*. México: SEP. 1987.
- Ortiz García, Juan José. *Malabar de la memoria*. México: Fomento Editorial BUAP. 2004.

Palma, Alejandro. *Nuncamente*. México: BUAP. 2002.

----- *Inédito*, Puebla, México: LunArena-BUAP. 2003.

----- *Redvistas. Catálogo de la poesía por Internet (1996 – 2001)*. México: BUAP. 2004.

Paz, Octavio. *Obra poética I. (1935-1970)*. (2ª. Ed.). México: Círculo de lectores Fondo de Cultura Económica. 1997.

Pimentel, Enrique de Jesús. *Criatura tú*. México: BUAP. 2000.

Puente, Gabriela. *Necrología*. México: CONACULTA-DIFOCUR-UASAV. 2006.

----- *Papelera*. Puebla, México: UDLAP. 2006.

Ramos, Moisés. *Olvido es nuestro nombre*. México: Ediciones de Educación y Cultura. 2007

Rojas, Víctor. *Insectos*. Puebla, México: LunArena-BUAP. 2003.

Sarabia, Julio Eutiquio. *Cerca de la orilla*. México: BUAP. 1993.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. España: Alianza Editorial. 1994.

Toledo, Víctor. *Gusilayú: La casa*. México: SEP-CREA. 1998.

----- *Retrato de familia con algunas hojas*. (Antología mítica). México: CONACULTA. 1999.

----- *Poética mexicana contemporánea. (Comp.)*. México: FFyL, BUAP. 2000.

----- *Abla o Nada*. México: Fomento editorial BUAP. 2002.

----- *Poética de la sincronidad*. La lengua de Adán y Eva. México: Fomento editorial BUAP/ Facultad de Filosofía y Letras. 2006.

----- *La poesía y las hadas: catábasis poética del reino vegetal*. México: Editorial EÓN/BUAP. 2011.

----- *Oro en canto son oro: sor tija de hadas*. México: Instituto veracruzano de Cultura. 2012.

----- *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*. México: BUAP. 2014.
Viveros, Mario. Dainzú. México: BUAP. 1998.

----- *Timón de la mirada*. Puebla, México: Secretaría de Cultura de Puebla, México. 2000.

----- *Trinomio de la palabra*. México: Siena Editores. 2005.

Yépez, Heriberto. *Todo es otro. A la caza del lenguaje en tiempos Light*. México: FETA -CONACULTA. 2002.



El cuidado editorial de la presente versión digital de
“BARRANCAS Y DESFILADEROS: CRÍTICA Y SENDERISMO POR LA POESÍA POBLANA”
De la colección
“CANASTA DE ESCRITORAS Y ESCRITORES POBLANOS”
Estuvo a cargo del
INSTITUTO MUNICIPAL DE ARTE Y CULTURA DE PUEBLA

EJEMPLAR GRATUITO Y DE LIBRE DISTRIBUCIÓN

Víctor García Vázquez

Nació en Escuintla, Chiapas en 1975.

Es Doctor en Literatura Hispanoamericana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I.

Ha publicado *Mujer de niebla* (Premio Nacional de Ensayo, 2001); cuatro libros de poesía: *Raíces de tempestad* (2001), *Tejidos* (2003), *Tajos* (2011) y *Vuelta del húngaro* (2020).

Ha sido antologado en *Espiral de los latidos: Poesía joven de la zona centro del país* (2002), *Sirenas y otros animales fabulosos: Antología poética* (2006), *Miscelanea erótica* (2007), *La luz que va dando nombre: Veinte años de la poesía última en México* (2007), *Cofre de cedro* (2011), *Universo poético de Chiapas* (2017), *La piedra del fuego, Antología de poetas chiapanecos* (2019). Aparece en los libros de ensayos *Caminata nocturna. Híkuri ante la crítica* (2016), *Antología del ensayo moderno en Chiapas* (2018), *Una tradición frente al espejo. Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes* (2019), entre otros.

Es profesor de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y colaborador de la UDLAP.