



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

Antología crítica de la poesía latinoamericana (1980-2018)

Opción de titulación
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

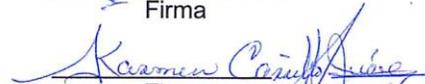
Presenta:
Lic. Ibrahim Hernández Oramas

Dirigido por:
Dr. David Eleodoro Miralles Ovando

Dr. David Eleodoro Miralles
Presidente


Firma

Dra. Carmen Carillo
Secretario


Firma

Dra. Cecilia López
Vocal


Firma

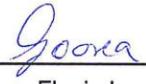
Dra. Ester Bautista
Suplente


Firma

Dra. Edita Solís
Suplente


Firma


Lic. Laura Pérez Téllez
Directora de la Facultad


Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
mayo, 2019

Resumen

La presente investigación está pensada como un producto didáctico-crítico que, en la forma de una antología dirigida a la enseñanza universitaria del área de Humanidades, pretende sistematizar y leer en su relación con la tradición a la poesía contemporánea en América Latina, con especial énfasis en las tradiciones cubana y mexicana. De esta manera, el trabajo se organiza en tres bloques de contenido principales. En un primer capítulo, se exponen los fundamentos teóricos—tanto desde el punto de vista pedagógico como disciplinar— sobre los que se articula el desarrollo de la investigación y la justificación sobre el porqué de la antología como forma idónea para la transmisión y enseñanza de la historia literaria. En un segundo capítulo, se ejecuta la exégesis crítica del corpus analizado a partir de tres zonas ideotemáticas que han sido previamente identificadas como características de este momento particular: lo referido al giro político, antitropológico y antiexperimental en estas poéticas; lo que tiene que ver con usos del género en la escritura poética latinoamericana contemporánea; y lo relacionado con nación y posnación, la mirada sobre la historia y la tradición en estas escrituras. Un tercer momento del análisis corresponde a la delimitación del corpus antológico dentro del panorama general de la poesía contemporánea en las tradiciones mexicana y cubana. Este producto se pregunta sobre la forma idónea, crítico-didáctica, con que dotar de una visión de conjunto acerca de la poesía del continente, apoyada en una idea de lo latinoamericano, a los programas de enseñanza de la literatura en México. Intenta abordar una zona apenas estudiada por la historiografía literaria latinoamericana, enunciar una propuesta canónica para su poesía más reciente, además de calibrar sus más notables problemáticas.

(PALABRAS CLAVE: antología crítico-didáctica, poesía latinoamericana contemporánea, enseñanza de la literatura, análisis poético, estudios de género, selección, tradición poética cubana, tradición poética mexicana)



Summary

This study is intended as a didactic-critical product which, in the form of an anthology designed for university teaching in the area of Humanities, aims at systematizing and reading in its relationship with tradition to contemporary poetry in Latin America, with a special emphasis on Cuban and Mexican traditions. In this way, the study is organized into three main content blocks. In a first chapter, theoretical foundations are presented -in both, pedagogical and disciplinary points of view- on which the development of the research is articulated and the justification on the why of the anthology as an appropriate form for sharing and teaching literary history. In a second chapter, the critical exegesis of the corpus analyzed is executed from three ideo-thematic zones that have been previously identified as characteristics of this particular moment: what refers to the political, antitropological and anti-experimental matter in these poetics; what has to do with uses of genre in contemporary Latin American poetic writing; and what is related to national and postnational, the gaze on history and tradition in these writings. A third moment of the analysis corresponds to the delimitation of the anthological corpus within the general overview of contemporary poetry in Mexican and Cuban traditions. This product questions itself about the ideal form, critical-didactics, with which to inject a vision of whole on the poetry of the continent, supported in an idea of the Latin American aspect, to the programs of teaching literature in Mexico. It attempts to address an area barely studied by Latin American literary historiography, in order to enunciate a canonical proposal for its most recent poetry, and to calibrate its most notable problems.

(KEY WORDS: critical-didactic anthology, contemporary Latin American poetry, literature teaching, poetic analysis, gender studies, selection, Cuban poetic tradition, Mexican poetic tradition)



Índice **pág.**

CAPÍTULO 1. Consideraciones acerca de una propuesta de antología didáctico-crítica

1.1 Introducción general. La poesía contemporánea en Latinoamérica: necesidad de una sistematización integrada	8
1.2 La antología: forma idónea para una sistematización didáctica de la poesía contemporánea latinoamericana	13
1.3 Significación y pertinencia del estudio a la luz de la tradición crítica latinoamericana de los últimos años	21
1.4 Fundamentos pedagógicos de la propuesta de antología	25

CAPÍTULO 2. Estudio crítico del corpus seleccionado. Análisis de temas, tendencias y cambios de paradigma con respecto a la tradición en la poesía latinoamericana contemporánea

2.1 Presentación	39
2.2 El giro político, el giro antitropológico y el giro antiexperimental. Entusiasmo y nueva austeridad. Las obras de Luis Flores, Óscar Cruz y José Ramón Sánchez	42
2.3 Algunos usos del género en la escritura poética latinoamericana contemporánea. Las obras de Karen Villeda, Verónica Arredondo, Legna Rodríguez Iglesias y Paula Abramo	59
2.4. Nación y posnación. La mirada sobre la historia y la tradición. Las obras de Legna Rodríguez Iglesias, Oscar Cruz y Paula Abramo	74
2.5. Conclusiones generales de la investigación	81
2.6. Bibliografía	87

CAPÍTULO 3. Corpus antológico de la poesía contemporánea de las tradiciones mexicana y cubana

3.1 Tradición cubana	110
3.2 Tradición mexicana	154

AGRADECIMIENTOS

QUIERO AGRADECER, EN PRIMER LUGAR, AL CONSEJO NACIONAL DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA POR EL APOYO OTORGADO. TAMBIÉN AL COLECTIVO DE PROFESORES DE LA MAestrÍA EN ENSEÑANZA DE ESTUDIOS LITERARIOS (MEEL), A MI FAMILIA, AMIGOS Y EN GENERAL A TODOS LOS QUE, DE UNA MANERA U OTRA, HICIERON POSIBLE LA MATERIALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO

CAPÍTULO 1. CONSIDERACIONES ACERCA DE UNA PROPUESTA DE ANTOLOGÍA DIDÁCTICO-CRÍTICA

1.1 Introducción general. La poesía contemporánea en Latinoamérica: necesidad de una sistematización integrada

El producto de esta investigación, la antología de poetas latinoamericanos contemporáneos y su estudio preliminar (cuya selección focalizará en el análisis comparativo de las tradiciones mexicana y cubana), pretende dotar de una visión de conjunto acerca de la poesía del continente, apoyada en una idea de lo latinoamericano, a los programas de estudio de enseñanza de la literatura en México. La pertinencia de un estudio de esta naturaleza se sustenta sobre todo en el hecho de que el canon de los poetas latinoamericanos nacidos alrededor de 1980 y en adelante (es decir, entre los 36 y 37 años aproximadamente como edad límite) es todavía una cuestión en debate.

Más allá de la existencia de un corpus notable de antologías y de estudios más o menos extensos que abordan el problema, en la mayoría de los casos, desde la tradición particular de cada país, se hace cada vez más urgente, para el campo de la historiografía literaria, fijar el canon de la poesía latinoamericana más reciente, además de sistematizar y calibrar sus más notables problemáticas. Una necesidad que viene a reafirmarse a primera vista, desde el punto de vista disciplinar, en el hecho de la inexistencia de antologías que, como lo han hecho para los poetas nacidos entre 1959 y 1979 los textos fundamentales *Cuerpo plural: antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, preparada por Gustavo Guerrero (2010a), y *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, coordinado por Julián Herbert, Rocío Cerón y León Plasencia Ñol (2005), por citar dos ejemplos cimeros, analicen con un aparato crítico asentado y maduro, sistematicen e identifiquen los rasgos conformativos primarios de la generación, y certifiquen para la historia literaria la pertinencia del conjunto.

Rápidamente, para quien arquee un pequeño grupo de textos sobre la poesía contemporánea en el continente, salta a la vista un problema fundamental: la mayoría de las antologías que abordan

este objeto de estudio, el de los poetas nacidos en los alrededores de 1980 y en adelante, faltan al rigor de la sistematización de diferentes maneras o, por otra parte, se abstienen conscientemente de lo que se podría entender como neutralidad. Aclaremos aquí que, por supuesto, sería remitir a una entelequia hablar de neutralidad en la labor de quien determine un corpus; cualquier crítico o académico siempre estará determinado por sus preferencias estéticas o sus intereses teóricos a la hora de optar por un canon, el tipo de opción a la neutralidad al que me refiero tiene que ver con un gesto político dentro del campo cultural muy específico.

Es decir, el hecho que define con mayor claridad la parcialidad de los textos que han compilado a la poesía contemporánea latinoamericana (y aquí me refiero exclusivamente al objeto de estudio, no al corpus perteneciente a la así llamada Generación de los ochenta que ya, como acabamos de explicar, ha alcanzado un grado de sistematización estimable) es el de que, en su inmensa mayoría, estas antologías y selecciones se constituyen textos en pugna por la supremacía dentro del campo cultural, textos que responden a los intereses de poder de poéticas y tendencias determinadas; son, en cierto sentido, manifiestos parciales de la generación; socializan, en primer lugar, una actitud panfletaria.

Lo que pretendo con este producto de investigación es, en este sentido, todo lo contrario: su naturaleza ajena a esas disputas de poética, su intención didáctica en cuanto a la sistematización y esclarecimiento de una zona intocada de la historia literaria, su perspectiva transnacional, su vocación crítica, apuntan a la necesidad de situarse desde un afuera, de, por una vez, leer la poesía contemporánea latinoamericana desde una dimensión crítica, analizar y esclarecer sus principales características e invariantes. En resumen, lo que se procura es entender el sentido de un momento de la tradición y la historia literarias que aún espera por su definición crítica y, a partir de esto, normalizar y facilitar su enseñanza.

Además, con la presente investigación intento inscribirme en la línea de los estudios que han apostado por entender a partir de sus vasos comunicantes a las respectivas tradiciones literarias del continente. Es decir, la intención de la antología es recuperar, para los programas de enseñanza mexicanos, un enfoque que subraye la estructura rizomática en que se relacionan nuestras respectivas literaturas nacionales (y, en este caso particular, nuestras respectivas tradiciones poéticas), dentro del medio académico en el que predomina cada vez más el abordaje particular de cuestiones que en realidad encuentran su sentido último a la luz del espacio de conjunto. Un intento que es también el de leer y enseñar lo latinoamericano como una tradición diversa, pero de raíces comunes.

En un “Un ethos de la lectura”, el historiador de la cultura Rafael Rojas (2016) se ha referido a lo que podríamos entender como un cambio de paradigma, es decir, enuncia algunos de los elementos que, según su lectura, desmarcan a los poetas nacidos alrededor de 1980 de la generación anterior (los nacidos alrededor de los años sesenta). Rojas (2016) postula para estos poetas, además de una manera nueva de apropiarse de la tradición literaria, que luego será retomada y desarrollada en trabajos posteriores (Cfr. Rojas, 2018), una particular noción de temporalidad y desterritorialización: “para ellos es más decisiva la pertenencia a una temporalidad que a un territorio y esa peculiaridad acentúa el deslinde de sus poéticas dentro de la comunidad literaria nacional y global” (s/p) y, quizá lo que lee como el elemento integrador en los escritores de esta generación, la tensión entre una cultura letrada (y, por si fuera poco, vanguardista, en el caso del ejemplo con que Rojas ilustra su tesis) que entiende ya obsoleta y la asimilación de los lenguajes de las nuevas tecnologías: “la confrontación permanente de la poesía de García Vega, prototipo de la vanguardia y el experimentalismo en Cuba, con la realidad icónica de la cultura tecnológica” (s/p).

En el ejemplo anterior, Rojas (2016) se refiere específicamente a la poesía de la cubana Legna Rodríguez Iglesias, uno de los escritores de esta generación que más atención está recibiendo en el ámbito hispano del mercado y la academia, por lo que su texto, asentado en este tipo de ejemplos mucho menos complejos, donde lo que se entiende como características generacionales se puede evidenciar y sistematizar sin mayor conflictualidad, nos permite reconocer la existencia de una nueva generación de poetas, pero sólo desde sus elementos consustanciales más evidentes. El análisis de Rojas sobre la última generación, en efecto, confirma el hecho de su existencia¹ (como también lo implica el hecho de que las más significativas antologías de poesía contemporánea latinoamericana referidas a la Generación de los ochenta tracen su fecha de corte en el año 1979) a partir de las cuestiones que, desde la perspectiva historiográfica, inciden con mayor protagonismo en su colocación, pero obvia, en cierto sentido, la antitética complejidad de una generación que comparte en muchos autores algunas de estas características que propone Rojas en “Un ethos de la lectura”, pero asimiladas a obras donde la opacidad de sentido muchas veces muestra también el reverso de estas.

El objeto de estudio de esta investigación lo constituye entonces la elucidación del corpus y el estudio exegético con una finalidad didáctica de la obra de los poetas latinoamericanos que, según el consenso de la crítica, nacidos en los alrededores del año 1980 y en adelante (la selección incluye a dos poetas que, aunque nacidos en 1979, son pensados dentro de nuestro estudio como parte de este cambio de paradigma), parteaguas simbólico con relación a la promoción anterior, escriben en el límite y más allá del inicio del milenio desde poéticas que, por razones de uno y otro tipo, se diferencian paradigmáticamente de los modos y marcas de escritura de la generación

¹ La entidad, desde un punto de vista crítico-historiográfico, de la generación de poetas nacidos post 1980 la podemos constatar, por ejemplo, en Rodríguez Gutiérrez (2011), Ruiz (2015) y Fondebrider *et al* (2006), por citar textos que abordan la problemática desde distintas tradiciones nacionales.

inmediata anterior, la así llamada de los ochenta (la que, en el ámbito continental, se caracteriza fundamentalmente por reaccionar de diferentes maneras al imperio del coloquialismo más radical). La investigación entonces constará, para abordar al objeto de estudio, de una antología de textos y un análisis introductorio que tratará de asir la complejidad antitética de las poéticas de esta generación en su conjunto y a partir de la explicación de obras particulares.

Por razones propias de la naturaleza de la investigación y del tipo de producto que pretendo elaborar –una antología que, por su propia inclinación pedagógica y su vocación crítico-historiográfica, aspire a dilucidar el panorama de esta generación con la mayor minuciosidad posible– he decidido focalizar el apartado de la compilación en las tradiciones mexicana y cubana (con el propósito de, en grados superiores, ampliarla al resto del continente), aunque, para los fines del estudio introductorio, trataremos de revisar y valorar la mayor cantidad de ejemplos poéticos y críticos que no se restrinjan a estas tradiciones, y articular la exégesis a partir de una visión general de las poéticas continentales. Habiendo hecho estas salvedades y tratando de integrar en un enunciado el tríptico que supone para esta investigación el estudio previo, la compilación o muestra, y el trasfondo educativo que modula a ambos apartados, hemos fijado la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuál es el canon de la poesía latinoamericana contemporánea y cómo se articulan sus rasgos constituyentes y el cambio de paradigma, dentro de las poéticas emergentes que lo conforman, con respecto a la tradición?

1.2 La antología: forma idónea para una sistematización didáctica de la poesía contemporánea latinoamericana

La propia condición epistémica de este trabajo convida a vincular dos ramas complementarias del ámbito profesional de lo literario: la del historiógrafo y crítico, por una parte, y la del profesor, por la otra. El ejercicio de conformación de una antología didáctica aspira a alcanzar, en este caso, lo que Alfonso Reyes (1948) ha denominado “temperatura de creación crítica” (p. 137), al referirse a los textos antológicos que abordan desde una perspectiva histórico-crítica y de manera exclusiva el devenir de fenómenos o momentos bien definidos de la literatura.

Y es aquí, en el terreno determinado del intento creativo crítico, donde debe situarse la doble naturaleza de esta investigación, debido a que intenta ordenar un pasado y fijar una idea futura de un fenómeno particular. Es decir, el texto antológico pretende hacer legible una zona que se resiste en su opacidad a las sistematizaciones históricas, ordenar un material que salta a la vista aún por su bastedad en tanto fenómeno verificable. Juan Domingo Vera Méndez (2005), en su texto “Sobre la forma antológica y el canon literario”, apunta, a partir del análisis de la obra de Harold Bloom, la manera en que la confección de una antología sobre un momento particular de la historia literaria, lo que implica, de igual forma, la delimitación de un canon, puede ser leída también como la ordenación y focalización del contenido y los métodos con que se debe llevar a cabo la educación literaria de las nuevas generaciones:

El virulento debate sobre el canon que ha originado la polémica obra de Harold Bloom, no es otra cosa que una discusión sobre qué enseñar y qué valores son los más representativos para poder transmitirse, que por otra parte ha sido siempre la cuestión crucial que ha

recorrido a todas las instituciones culturales a través de la historia. Porque, como ya había postulado Lotman, uno de los mecanismos generativos fundamentales de toda cultura es “la exigencia de una constante autorrenovación, de convertir en otro aún conservándose el mismo”, pero también la de darse unidad, autoconciencia, creando un modelo, que pueda definir su fisonomía propia y que pueda ejercer sobre la cultura “una potente acción ordenadora, organizando integralmente su construcción, introduciendo armonía y eliminando contradicciones”, y que en la literatura se ofrece a través de las historias literarias pero también, y muy especialmente, a través de las antologías (s/p).

Esta armonía pretendida que se regulariza a través de la enseñanza de la literatura y se extiende, por consiguiente, a la antología como el medio ideal de transmisión educativa de lo literario es, por supuesto, un falso imponderable. Ahora bien, esto no ocurre así debido a que las antologías no sean en gran medida ese medio ideal para la transmisión desde una perspectiva educativa de lo literario. Aunque toda antología implica en parte una sistematización que puede ser vista como incidencia significativa en la reducción y normalización de cuestiones y momentos supuestamente mucho más complejos, en realidad, de la manera en que entendemos la forma antológica y pretendemos su líneas de conformación, sistematiza desde un punto de vista histórico, pero pone paradójicamente en evidencia, con claridad pedagógica, las problemáticas esenciales de los fenómenos estudiados. Es esta quizá la medula de su sustancia educativa, la manera en que la antología clarifica y prepara para su enseñanza la complejidad de la materia de lo literario.

En su ensayo “Las antologías didácticas en Alemania: una cuestión polémica”, el investigador Fernando Magallanes Latas (1995) revisa diacrónicamente los principales debates que en el campo de la educación germana a partir de la etapa de posguerra ha suscitado el uso de

antologías como herramienta de enseñanza en la literatura. El análisis de Magallanes Latas revisa varios puntos focales, pone en evidencia las formas que ha adquirido la discusión y concluye que el hecho cierto de que la mayor parte de los textos didácticos para la enseñanza de la literatura en Alemania continúen conformándose en la forma antológica habla mejor que cualquier otro argumento de la eficacia de estas compilaciones para la educación. Pero quizá lo que más interés del texto de Magallanes sea su revisión argumental de la importancia de las antologías para la educación.

En un primer momento, el profesor de la Universidad de Sevilla nos habla del sentido didáctico primario y aplicacionista que tuvieron las antologías literarias desde sus orígenes: “obra para el estudio de tales o cuales materias, o bien herramienta útil para enseñar a leer y escribir” (p. 224) (nótese que cuando se habla de antología en su sentido primario, Magallanes Latas se refiere también a esas selecciones de lectura de la escuela primaria que incluyen textos de diverso tipo, con preponderancia del canon patriótico-nacional, por razones obvias en tanto la escuela pública en su faceta de institución gubernamental en última instancia prioriza la catequización de los estudiantes en el relato de la nación); para luego dar la clave pedagógica de las que se consideran antologías didácticas más centradas en un aprendizaje literario: “la antología cobraría sentido en cambio [...] si es utilizada para que el alumno aprenda a leer, pero no en el sentido literal de la expresión, sino en el de adquisición de una aptitud tal que le capacite para enfrentarse a la obra literaria individual” (p. 225).

En este sentido creo que se cifra lo que, desde mi punto de vista, hace de las antologías un medio educativo tan eficaz para la enseñanza de la literatura: la propia estructura abierta de estos textos, su función, además, de primer acercamiento a una zona de la literatura, ese mapeo que implica antologar, tributan a un aprendizaje de los modos de leer, buscan un acercamiento general

pero no ajeno a especificidades, al conocimiento de lo literario, pretenden guiar, dotar de las herramientas al estudiante para que este emprenda por sí solo la inmersión más particular en las zonas que a partir de la antología despierten su curiosidad intelectual. Es de esta manera que las antologías son dispositivos que priorizan ese “aprender a conocer” de que nos habla Delors (1994), en tanto medios del incremento del saber a través de los cuales se “permite comprender mejor las facetas del propio entorno, [se] favorece el despertar de la curiosidad intelectual, [se] estimula el sentido crítico y [se] permite descifrar la realidad, adquiriendo al mismo tiempo una autonomía de juicio” (p. 94). Es decir, las antologías contribuyen a la búsqueda del conocimiento pertinente, son la guía para un aprendizaje significativo en la selva oscura de la inmensidad del conocimiento de lo literario.

Pero la cuestión del “aprender a conocer” en el marco de la sociedad contemporánea es mucho más compleja. Existe una tensión en la adquisición del conocimiento, que Delors identifica con agudeza, entre la irreversible tendencia a una especialización a que tiende el progreso científico (a la que las ciencias sociales y la literatura no son ajenas) y la necesidad de una cultura general que sirva como sustrato ideológico para la consecución de un paradigma humanista en el campo de los saberes específicos:

De un extremo a otro de la enseñanza, debemos favorecer la simultaneidad de ambas tendencias pues la cultura general, apertura a otros lenguajes y conocimientos, permite ante todo comunicar. Encerrado en su propia ciencia, el especialista corre un riesgo de desinteresarse de lo que hacen los demás. En cualesquiera circunstancias, le resultara difícil cooperar. Por otra parte, argamasa de las sociedades en el tiempo y en el tiempo y en el

espacio, la formación cultural entraña a una apertura a otros campos del saber, lo que contribuye a fecundas sinergias entre disciplinas diversas (p. 96).

Esta reflexión de Delors entraña, en efecto, una preocupación por la miopía del especialista que pierde de vista el plano general de los saberes humanistas y, lo que es peor aún, de la condición humana en sí. Aunque Delors extiende su mirada al ámbito de lo transdisciplinario, creo que al interior de los saberes específicos su razonamiento es también totalmente válido.

El campo de las ciencias literarias ha sido testigo de una acrecentada tendencia a la especialización en las últimas décadas. En el ámbito académico, los estudios literarios, en su pretensión de una cientificidad que es, en mi opinión, ajena a su espíritu, han prestigiado la aparición de campos de investigación y disciplinares que se ocupan cada vez más de cuestiones particulares que pierden de vista “el nada humano me es ajeno” que está en la base de las humanidades. Entonces, ahora, en lugar de verdaderos humanistas nos encontramos que la Academia ha fomentado la aparición de especialistas consumados en parcelas bastante delimitadas: especialistas, por poner ejemplos, en la deconstrucción, en el siglo XIX de la región tal o en el autor más cual, que se sienten como pez fuera del agua (o del aula, en este caso) cuando la discusión comienza a versar sobre temas o cuestiones fuera de su dominio. Delors lo aclara muy bien, el problema no estriba en la formación de especialistas (resultado del incremento y la parcelación del conocimiento), sino en el hecho de que estos pierdan de vista que la base de todo conocimiento específico debe partir de una cultura general acendrada y significativa. Esta cuestión cobra mayor importancia en el ámbito de la literatura como disciplina del saber: el dominio de los conocimientos generales (varios idiomas, la filología clásica, la etimología, la gramática, la filosofía, etc.)

resultaba imprescindible en la formación de un buen humanista (palabra que durante mucho tiempo en la tradición occidental ha sido el equivalente a estudioso de la literatura).

George Steiner (2003a), uno de los más grandes y últimos humanistas de Occidente en este sentido al que me refiero, ha reflexionado, en su ensayo “La formación cultural de nuestros caballeros”, con melancolía sobre este hecho inevitable de la especialización literaria, y sobre las cuestiones que esta trae a colación para el humanismo y la enseñanza de la literatura. Por la importancia que revisten sus palabras me permito citarlo *in extenso*:

Un gran descubrimiento en física o en bioquímica puede ser neutral. Un humanismo neutral es o una pedantería o un preludio de lo inhumano. No puedo expresarlo de modo más exacto o con una fórmula más sucinta. Es un asunto de seriedad y de equilibrio emocional, la convicción de que la enseñanza de la literatura, en el caso de que sea posible, es un oficio sumamente complejo y peligroso, puesto que se sabe que se tiene entre las manos lo que hay de más vivo en otro ser humano. De forma negativa, supongo que esto quiere decir que no se deben publicar trescientas o seiscientas o setecientas páginas sobre un autor del siglo XVI o XVII sin pronunciarse sobre si hoy día vale o no la pena su lectura.

[...]

Enseñar literatura como si se tratara de un oficio superficial, un programa profesional, es peor que enseñarla mal. Enseñarla como si el texto crítico fuera más importante, más provechoso que el poema, como si el examen final fuera más importante que la aventura del descubrimiento privado, la digresión apasionada, es lo peor de todo (p. 83).

No se puede decir de mejor manera. La enseñanza de la literatura es garante de un compromiso con lo significativo, con el sentido del mundo y de lo humano. Steiner declara que antes del conocimiento especializado es necesaria la pregunta general sobre el sentido o la significación de ese conocimiento (antes de escribir trescientas páginas sobre un autor debe plantearse la interrogante de si su lectura es significativa).

Y es precisamente en esta trayectoria de equilibrio entre la especialización y la pregunta por la significación en que una antología crítico-didáctica sobre la poesía latinoamericana ocupará su lugar en el conocimiento y la enseñanza de la literatura en nuestro contexto universitario. En las antologías didácticas, la perspectiva transversal de un fenómeno, un tema, o un momento de lo literario; la intención que, en muchos de los casos, va más allá de lo limitado del relato de las literaturas nacionales; la vocación crítica, apuntan a la necesidad de situarse desde un afuera, de primero explorar el sentido de lo general para luego motivar, a partir de la curiosidad intelectual particular de cada estudiante, la profundización en un tema o autor específicos; de leer desde una dimensión significativa, analizar y esclarecer las principales características e invariantes de cualquier tema antes de lanzarse a cualquier empresa de especialización. En resumen, lo que se procura es entender el valor de un momento de la tradición o la historia literarias y, a partir de esto, dotar de sentido y pertinencia la enseñanza de ese momento particular en que la antología focaliza. En el caso de la investigación que nos ocupa, la forma antológica se reviste aún de mayor congruencia como forma adecuada de presentación, análisis y ordenación para la enseñanza, en tanto que, como veíamos, se ocupa de una zona de la historia literaria aún pendiente de intelección.

Hay otra cuestión en que las antologías tributan a mi entender a la intelección de una educación significativa, humanista, que pone el acento en lo general, que subraya lo inclusivo y que sirve de guía para un conocimiento profundo y revelador. Es lo que tiene que ver con la manera

en que son, a la vez, depositarias de la unidad y lo diverso. En este sentido, Edgar Morin (1999) vuelve sobre la cuestión de la dispersión a que conlleva el pensamiento especializado: “el nuevo saber, por no estar religado, tampoco está asimilado ni integrado. Paradójicamente, hay un agravamiento de la ignorancia del todo mientras que hay una progresión del conocimiento de las partes” (p. 23). Es esto, de alguna manera, lo que tratan de contrarrestar las antologías, la desintegración en la manera de adquirir y darle sentido al conocimiento y la enseñanza de la literatura. La idea de una antología es casi siempre conocer lo diverso y entroncarlo en un pensamiento común. Las antologías nos enseñan las diversidades democráticas de las escrituras, pero también su religazón sobre experiencias e ideas comunes.

1.3 Significación y pertinencia del estudio a la luz de la tradición crítica latinoamericana de los últimos años

En el prólogo a la antología *Cuerpo plural*, “De un siglo a otro”, texto que hace un recorrido por la poesía latinoamericana del siglo xx para sistematizar, compilar y justificar la pertinencia, para los propósitos de la historia literaria, de la llamada Generación de los ochenta, Gustavo Guerrero (2010b) habla del fin en términos históricos de ese relato que reacciona a la ideología y las poéticas del modernismo y las vanguardias y que, según su propia lectura de la tradición poética latinoamericana, se distingue sobre todo por “la erosión y el gradual desmantelamiento del paradigma poético” (p. 13) que había sido impuesto por estos movimientos anteriores. En esta línea de razonamiento, Guerrero identifica como rasgo distintivo e integrador del modernismo y las vanguardias latinoamericanas el hecho de que ambas mantengan la concepción del poeta como ser visionario (p. 11).

El crítico venezolano cree percibir entonces, en esta recapitulación a la que me refiero, la clausura gradual de ese relato que corresponde a las promociones poéticas latinoamericanas que, en los años sesenta y setenta, adoptaron –hablando de manera general– los registros que se contienen dentro del espectro de lo llamado por la crítica norma coloquial o conversacional, una actitud desmitificadora de las tradiciones anteriores y el concepto de belleza que estas instauraron, y un trato, por decirlo así, mucho más directo de su poéticas con respecto a la realidad política y la vida cotidiana en su contexto nacional y continental (entre los ejemplos paradigmáticos que Guerrero asocia con este relato se citan al chileno Nicanor Parra, el venezolano Rafael Cadenas o el mexicano Gerardo Deniz). Sobre este relato y su relación con el texto antológico que ha preparado Guerrero (2010b) se dice:

Se trata, asimismo, de un relato cuyo provisorio capítulo final ha sido escrito y rescrito intensamente por la o las generaciones que salen a la palestra se solapan o se acompañan desde mediados de los años ochenta del siglo pasado. Dar breve cuenta de su o sus trayectorias, de sus tanteos, de sus contradicciones, de sus propuestas y sus logros es una de las metas principales de esta antología. Desde un comienzo, *Cuerpo plural* se concibe y se arma así no sólo en función de un criterio geográfico, con los compromisos que ello supone, sino también –y sobre todo– de cara a la mencionada narrativa del fin de un sistema poético que está signando, que signa, nuestro tránsito de un siglo a otro (pp. 13-14).

En un prólogo –el de *Cuerpo plural*– publicado ya hace siete años, esa corriente de tránsito a que se refiere Guerrero tenía que aludir, por evidentes imposiciones cronológicas, a los poetas nacidos en un arco que va desde un punto de inicio ubicado en 1959 (fecha de obvias resonancias simbólicas y concretas para la historia cultural y política del continente), atraviesa las décadas del sesenta y setenta, y termina con la obra del poeta guatemalteco Alan Mills, nacido en el año limen 1979. Es decir, el cambio de paradigma finisecular al que Guerrero se refiere y analiza en su antología comienza a gestarse, en lo que tiene que ver con la irrupción de estas poéticas en el panorama literario del continente, en la segunda mitad de la década de 1980, y agrupa a los autores que la crítica ha rotulado como Generación de los ochenta.

Traemos a colación estos fragmentos del prólogo a *Cuerpo plural*... porque servirán para iluminar, esclarecer y problematizar en varios sentidos algunas de las cuestiones fundamentales relativas a la presente investigación.

En primer lugar, resulta bastante significativo el hecho de que la antología de Guerrero, la cual declara que su exégesis se formula no sólo en términos geográficos o temporales, sino, en cierto sentido, epistémicos, levante la frontera de su selección en el año 1979 (de la misma manera que la de Herbert; Cerón y Plasencia Ñol de 2005, cuya textualidad también focaliza en la Generación de los ochenta). La constatación de este aspecto en un texto tan notable y paradigmático como el de Guerrero no hace más que refrendar cierto consenso de la crítica literaria latinoamericana que identifica en esta generación una unidad conceptual, dentro de la tradición e historia literarias, caracterizada fundamentalmente por: “la impresionante variedad de registros estilísticos que ha alcanzado el conversacionalismo, con dicciones altas o familiares tan distintas” o la importancia que han ido adquiriendo las cuestiones de género, (Guerrero, 2010b, p. 24).

Asimismo, y más allá de estas características comunes de orden estilístico y temático, la crítica ha visto como trasfondo de unidad que atraviesa a esta generación la circunstancia de “rupturas y transiciones que sigue a la caída del paradigma moderno; un grupo que ve así disiparse en el aire muchas de las referencias y los valores de sus mayores y que, además, tiene que aprender a navegar a vista por su tiempo, sin poder fiarse ya de mapas o instrumentos previos” (Guerrero, 2010b, p. 24)²

La existencias de antologías con una óptica latinoamericana, que sistematizan y compilan con la suficiente distancia y con la necesaria visión de conjunto a los poetas que nacen entre 1959 y 1979, habla, en primer lugar, de una tradición crítica y una necesidad intacta en los últimos años en la crítica del continente –la de leer integralmente la poesía de nuestras diversas literaturas nacionales– en la cuales esta investigación aspira a inscribirse. Permite reconocer, además, un

² Entre los textos que, más allá de alguna que otra diferencia puntual, coinciden con Guerrero (2010b) en el paneo de esta generación destacan Ramírez (2015); Lasarte (1992) y Porrúa (2003).

corte a partir del año 1980, donde sin excepción estas antologías se detienen, un corte que se debe interpretar como el reconocimiento implícito (y en algunos casos declarado) de que a partir de esta fecha ocurre un cambio de paradigma, esa misma incertidumbre histórica de que habla Guerrero comienza a ser asumida y representada de otras maneras.

Esta síntesis que he hecho del texto de Guerrero (2010b) permite mapear el contexto a partir del cual la generación, que se erige como objeto de estudio, ejecuta su lectura desplazada de la tradición (además de, como hemos dicho, perfilar significativamente su existencia) y ejemplifica además la tipología de paradigma textual en que pretende inscribirse este producto (adicionándole además la finalidad y vocación pedagógicas).

1.4 Fundamentos pedagógicos de la propuesta de antología

Antes de proceder propiamente a la formulación de una antología didáctica crítica en tanto material educativo, con todo lo que su confección implica de lectura creativa de la tradición literaria y de toma de posición en torno a los debates sobre la conformación del canon contemporáneo, debo detenerme y clarificar los fundamentos pedagógicos del producto que pretendo elaborar. Estos fundamentos, desde los cuales se entienden y justifican la pertinencia y propósitos del proyecto, puedo afirmar que contribuirán a clarificar aún más, y de manera implícita, la conformidad educativa del producto, y, a partir de aquí, desde la idea de educación y de literatura que me propongo asumir y articular, esclarecerán el basamento epistémico sobre el que esta propuesta de antología didáctica se sustenta. Entiendo, eso sí, el basamento epistémico del proyecto de antología a la manera de dos afluentes –el pedagógico y el disciplinar– que no sólo se deben complementar y mantenerse un saludable equilibrio, sino sobre todo entroncar en un fluido común de intelección.

El debate sobre qué sentido de educación debe proponer una antología de textos literarios, sobre qué rasgos conformativos cifrará a la forma antológica dentro del entramado de la enseñanza de la literatura es tan viejo como el romanticismo. La forma alemana *Lesebuch*, por ejemplo, refiere tradicionalmente al sentido de “reunión de obras o fragmentos de ella, ya sea en verso o prosa, y que tienen una finalidad divulgativa didáctica” (Magallanes Latas, 1995, p. 224). Pero es quizá la sonada polémica que ocupó a los especialistas alemanes en pedagogía, y que rebasó incluso este ámbito en el contexto de la posguerra (con todo lo que esta trajo de redefinición y búsqueda del sentido de lo nacional alemán luego del trance de la derrota y la experiencia del nazismo), la que resume con mayor agudeza, de alguna manera, las perspectivas diacrónicas que en relación a las funciones, propósitos y sentido de la antología literaria didáctica se han expresado.

Fernando Magallanes Latas (1995) en su estudio “Las antologías didácticas en Alemania: una cuestión polémica” nos habla de tres principales puntos de vista que han pervivido en la teorización sobre el deber ser de las antologías didácticas. En primer lugar, los que, en oposición a la concepción de la forma antológica basada en la formación de una conciencia estética, afirman que la finalidad de este tipo de textos debe ser noticiar, informar y curtir al estudiante acerca de los problemas actuales, es decir, servir de preparación para que el joven en formación pueda afrontar, en una etapa futura de su existencia y con mayor aplomo, las dificultades particulares que desde el punto de vista comunicativo-social su ambiente laboral le imponga. Este punto de vista en el entendimiento de los propósitos de una antología didáctica, según parece, hace una lectura extrema *avant la lettre* de la educación para la sobrevivencia que el modelo por competencias propone en una de sus vertientes. Es decir, aquí la literatura se ha reducido a su función ancilar y los textos a escoger para la conformación de cualquier antología determinada se integran a un sistema valorativo de inclusión donde lo que se privilegia tiene que ver con el reflejo en ellos de ciertas características que contribuyan a desarrollar destrezas, habilidades comunicativas y de escritura que desarrollen competencias de interacción social en el estudiante e ilustren sobre cuestiones de actualidad. Magallanes Latas (1995) entiende así el espíritu de las propuestas de este grupo:

La finalidad de este tipo de textos es, en opinión de todos ellos, informar sobre la realidad actual [...]. Proponen una antología que sea medio de conocimiento de la realidad. Ciertamente, estos autores asumen una postura radical objetando que la formación en lengua materna no ha de ser, en principio, una formación estrictamente literaria, sino que su meta es el desarrollo de la capacidad de comunicación. Para ellos, la antología y la

enseñanza del alemán como lengua materna no es un problema literario o lingüístico, sino que es un problema de institución social (p. 239).

Obviamente, la postura de este grupo teórico se asocia al tipo de intereses educativos que se sitúan más alejados del proyecto de antología didáctica que proponemos. La precariedad epistémica de sus postulados se basa, entre otras razones, en que el pragmatismo del saber a que tributa pretende formar sujetos acríticos, entregados a la despersonalización, a la reproducción del orden imperante y al utilitarismo, y qué perpetúen las relaciones asimétricas entre los sujetos. Una antología donde se intenta reunir fragmentos en un relato que ambicione mostrar la diversidad estética de propuestas particulares pasa por conocer al otro en su singularidad.

Esta idea nos parece sumamente significativa y, por demás, muy necesaria en el mundo de hoy donde las síntesis nacionalistas, los movimientos discriminatorios participan de un nuevo auge. La ignorancia de la alteridad es ignorancia de que las grandes texturas culturales se han originado precisamente en el conocimiento del otro: no hay nada como conocer al otro para poner en cuestión cualquier tipo de reducción mental, cualquier supuesto establecido e incompleto (cfr. Arboledas, 2014). Desde el punto de vista de los fundamentos pedagógicos que articulan a este proyecto de antología, el conocimiento del otro, el muestreo de la diversidad de propuestas, amparadas estrictamente en criterios de rigor estético (aunque, aclaremos, no pecamos de la ingenuidad de pretender que apertrechar una selección estrictamente en criterios de rigor estético no implica asumir una muy determinada postura ideológica al interior, eso sí, del campo literario), se concibe dentro de una idea de antología que intenta no adolecer de los criterios, sesgados en intereses que van más allá de lo estético, de operatividad o representatividad, que lastran muchas de las selecciones antológicas que hemos revisado.

En segundo lugar, Magallanes Latas (1995) refiere una postura bien definida en el seno de esta polémica. Según lo que entiendo, esta segunda actitud refleja muy bien muchas de las limitaciones en que incurre una visión pedagógica que se desentiende de definir previamente la idea de literatura desde la que parte la concepción educativa que se defiende: es imposible desplegar un pensamiento pedagógico sobre la literatura, en mi opinión, sin tener bien definido el objeto sobre el que se discurre, y es esta la dificultad fundamental que no logra rebasar mucha de la bibliografía pedagógica sobre la enseñanza de la literatura que he revisado. Magallanes Latas (1995) expone de esta manera la postura conceptual de este segundo grupo:

Menos precisos que los demás, proponen un tipo de texto enfocado a proporcionar una instrucción y una educación general a través de la lectura más que una formación estética. En opinión de estos autores, la lectura es para el joven una forma de experiencia, y esa experiencia sólo será positiva si se siguen los pasos que debe propiciar la antología, a saber: en primer lugar ha de ser capaz de inculcar en el alumno una técnica desarrollada de lectura; el segundo paso es conseguir un grado óptimo en la capacidad de comprensión (p. 240).

Lo que esta segunda actitud ilustra es la habitual confusión que hace igualemos, desde el punto de vista conceptual, una vertiente de la educación literaria que entiende su finalidad en sí misma como la formación de una conciencia estética y otra que, de manera velada, aunque podría pensarse que defiende las mismas ideas del placer del texto y la educación en la comprensión de la extrañeza de lo literario, apuesta igualmente por la formación en el estudiante de una educación literaria, pero enfocada en el desarrollo último de competencias comunicativas, de interpretación, de desarrollo

del vocabulario o de procesos creativos. Es decir, los que replican esta postura teórica no logran entender que la enseñanza de la literatura justifica su importancia por sí misma en tanto la educación artística y el desarrollo de la sensibilidad forman parte de la formación de un sujeto integral; en tanto lo estético como categoría de una forma especial de conocimiento es parte intrínseca de lo humano: la enseñanza de las artes nunca ha tenido que justificarse en cuestiones externas a su propia naturaleza.

Esta postura que enuncia, de alguna manera, una visión utilitarista de la literatura contribuye en parte a la deformación de la importancia y el sentido de lo literario en la opinión de los estudiantes primerizos. Resulta obvio que explicar a estudiantes que se inician en su estudio la importancia de la literatura resulta más difícil que, por ejemplo, hacerlo con la química; y esto no es sólo así, como se podría pensar, por el hecho de que resulta casi imposible encontrar aplicaciones directas y ventajas pragmáticas de lo literario en la realidad cotidiana y en la formación profesional, como no sean estas referidas al desarrollo de competencias de vocabulario, comprensión, desarrollo del pensamiento, la comunicación, etc.; sino porque en la sociedad contemporánea, y dentro de ciertas teorías educativas, cada vez se vuelve más difícil explicar la importancia del estudio de lo literario (y, ya que estamos, cualquier otra manifestación artística) ya que no tienen, de hecho, ninguna aplicación cierta en la formación del sujeto que no sea la referida al desarrollo de una conciencia estética, de una educación artística.

Por esta razón, los que con buenas intenciones tratan de, en aparente provecho de la literatura como disciplina educativa, hacer resaltar las supuestas ventajas de su enseñanza, en lo referido a cuestiones de desarrollo de vocabulario, habilidades de escritura, etc., no hacen sino contribuir a que se difunda y vulgarice una idea operativa, degradante y falseada de lo literario. A este ritmo, en unas décadas nuestros estudiantes creerán que estas son las verdaderas razones por

las que se estudia literatura o, todavía más, que es este el fin último de lo literario: su cualidad generadora de competencias. Y es que –me explico– en una sociedad cada día más preocupada por las ventajas pragmáticas, directas, cuasi palpables que percutan en la formación de sus hijos, marcada por las complejidades de un mercado laboral elitista y ultraespecializado que impone las leyes de un deber ser de lo educativo, se pierde el sentido, con mayor énfasis cada vez, y la importancia determinada de una formación estética, importancia esta que lógicamente contribuye a beneficios directos, en este contexto de expectativas, bastante difusos. Las competencias que en estas propuestas se proyectan a partir del estudio de la literatura de forma paradójica están enfocadas más en un utilitarismo que en el impulso de una conciencia estética sin finalidad.

A mi entender, el desarrollo de competencias de diferente tipo, aunque provechoso para una formación desde una óptica general, resulta accesorio a ese desarrollo de la conciencia estética que debe ser el fin último de la enseñanza de la literatura y no una etapa intermedia hacia algo más. Es así que la médula educativo-pedagógica de este proyecto de selección e intelección de textos descansa en este convencimiento y visión de que la formación de una conciencia estética debe ser el fin último de su episteme, y en la resistencia a convertir la especificidad de lo literario en un aplicacionismo.

Por ejemplo, Antonio Mendoza Fillola (2004) en un texto que certeramente expone la crisis del modelo tradicional historicista de la enseñanza de la literatura y apunta la imperiosa necesidad, en este sentido, de un cambio de paradigma que propicie la formación de un lector autónomo, comenta: “Se trata de perfilar una orientación que muestre la pertinencia de la educación literaria, haciendo explícitos los valores de la obra literaria ante la vista del aprendiz, a través de sus actividades de recepción y formándole para que sepa establecer su lectura personal, o sea su interpretación y valoración de las obras literarias” (s.p.).

Pero, luego de definir con acierto hacia donde debe ir enfocada en un sentido la labor del profesor de literatura, Mendoza Fillola (2004) se interna en las movedizas arenas de explicar para qué sirve el estudio de la literatura:

Éste es el cometido educativo de la literatura: despertar el cultivo de la imaginación de los adolescentes en sus actos comprensivos y expresivos de intención literaria. Así entendida, la literatura es lengua intensa, y su cultivo dinamiza la combinación de todas las competencias comunicativas con todas las competencias generales, incluida la competencia del “saber ser”, pues pone en práctica el conocimiento solidario de la existencia (la conciencia ética de los temas transversales que posibilitan la convivencia entre culturas) (s. p.).

Me gustaría centrarme en este enunciado y en la manera en que busca apuntalar la pertinencia de lo literario a partir de cuestiones, se podría decir, de interés general, dentro de un texto que, por demás y paradójicamente, se articula en torno a la formación de una educación literaria en tanto desarrollo de la conciencia estética.

En mi opinión, luego de apurar una didáctica de la literatura, Mendoza Filolla (2004) siente lo que pudiéramos calificar como complejo de culpa educativo del que propone una educación estética que se justifica en sí misma, y trata, en consecuencia, de declarar como centro y función de lo literario las formas en las que la literatura puede ser aplicada con propósitos didácticos y educativos diferentes a esa propio desarrollo de un educación literaria, que no es otra cosa que la formación de una conciencia estética (el fin pedagógico primordial de cualquier producto que

pretenda enseñar literatura): más que a educación literaria, Mendoza Filolla (2004) termina refiriéndose a educar en valores y competencias con la ayuda de la literatura, usando la literatura como herramienta comunicativa y de convivencia.

El hecho de apuntalar la pertinencia de lo literario a partir de su idoneidad aplicativa, en principio, me parece un cometido, aunque secundario, totalmente auténtico y defendible, pero incoherente dentro de un texto que se dedica primeramente a exponer y suscribir el nuevo paradigma autónomo de la enseñanza de lo literario. A la hora de clarificar el tipo de enseñanza de lo literario en que este proyecto de antología se posiciona y formula, este texto me parece un ejemplo fundamental de los peligros a que nos enfrentamos cuando nos disponemos a enunciar y asimilar una pedagogía de la literatura propia: la tentación de lo aplicacionista.

El primer error conceptual de Mendoza Filolla (2004), un tanto ingenuo, pero en el que incurren incluso muchos escritores, deudores de lo que Terry Eagleton (2012) ha llamado el “uso de la imaginación como fuerza política” (p. 40), se relaciona con equiparar el sentido de la literatura estrictamente al de la fuerza creativa de la imaginación. Desde esta perspectiva se entiende lo literario como invención y no, como apuntara certeramente Juan José Saer (1997) en el “Concepto de ficción”, como una forma particular de verdad que se diferencia en su especificidad tanto del reflejo de lo real como del imperio de la imaginación:

No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable,

la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria (p. 11).

Es decir, la especificidad de lo literario se identifica con lo que Saer (1997) llama una “antropología especulativa” (p. 16). Afirmar que la literatura es imaginación reduce lo literario a lo inventivo rudimentario y obvia todo lo que la literatura tiene de exploración de lo humano y de formulación de una episteme. Toda enunciación de los fundamentos pedagógicos de lo literario, toda forma antológica que pretenda incluirse en el sistema comunicativo de la literatura, debe partir de ahí, de la constatación de que esta es exploración del sentido de lo humano y de que su estudio se justifica primeramente y sobre todo en esta condición. No hay necesidad de un aplicacionismo de la literatura para explotar el componente comunicativo, de creación de lazos en la diversidad y de, si se quiere, desarrollo de competencias. Estoy en parte de acuerdo con la perspectiva holística en que muchos de los textos pedagógicos actuales sobre enseñanza de lo literario se sustentan, e incluso con las categorías que se enuncian en este sentido, lo que me inquieta un tanto es que se pierda de vista que en la propia sustancia de lo literario se justifica su enseñanza. Este proyecto de antología, reitero, quiere aposentar la médula de su fundamento pedagógico en este *locus* determinado.

Por otra parte, se debe atender a una cuestión que ha mantenido ocupados a muchos de los grandes pensadores sobre la literatura de las últimas décadas, la que ha consumido las energías exegéticas de los últimos grandes humanistas europeos, y que tiene que ver con el fin de la

confianza en el crecimiento ético, en la superioridad moral que brinda el estudio y la dedicación a la literatura.

En el contexto de la enseñanza de la literatura en las universidades de Inglaterra, el ascenso del estudio de la literatura nacional, que desbanca en la segunda mitad del siglo xx como materia principal a la tradicional filología clásica, estuvo marcado por la ideología del *new criticism* y en particular de F. R. Leavis, quien, a través de la revista *Scrutiny*, fijó una *doxa* en la academia inglesa donde la pertinencia del estudio de la literatura se sustentaba en que: “las letras inglesas representaban el terreno donde quedaban vívidamente de relieve como objeto del más intenso escrutinio, las cuestiones fundamentales de la existencia: el significado de la persona humana, el entablar con los demás relaciones significativas, el nutrirse con el meollo de los valores esenciales” (Eagleton, 2012, p. 60). Es dentro de la posterior desconfianza en este relato moderno de la esencia constructiva de la literatura en que se han articulado muchas de la síntesis de identidad nacional, donde debemos leer la desconfianza e inseguridad de George Steiner (2003b), quien trata de redefinir la pertinencia de la enseñanza de la literatura, luego de la constatación de que no hay ninguna evidencia de que la literatura implique un crecimiento moral en el sujeto, mejore nuestras capacidades de convivencia o nos haga, en definitiva, más humanos. Esta es la pregunta que debemos hacernos a la hora de concebir nuestra pedagogía de lo literario:

Esto significa que quienquiera que enseñe o interprete literatura –y los dos ejercicios buscan construir para el escritor un cuerpo de respuesta viva, capaz de discernir– debe preguntarse qué pretende (dirigir, guiar a alguien a través de *Lear* o de *La Orestíada* equivale a tomar en nuestras manos los resortes de su ser). Los supuestos del valor de la cultura humanística en relación con la percepción moral del individuo y de la sociedad

eran evidentes de por sí para Johnson, Coleridge o Arnold. Hoy están en duda. Debemos alimentar la sospecha de que el estudio y la transmisión de la literatura tengan sólo un significado marginal, sean apenas un lujo apasionado, como la conservación de lo antiguo. O, en el peor de los casos, que distraigan de utilidades más responsables y más acuciantes el tiempo y la energía del espíritu. No creo que ninguna de las dos posibilidades sea cierta. Pero la pregunta debe plantearse y profundizarse sin remilgos (p. 60).

Las dudas de Steiner sobre la conservación de un significado trascendente en la transmisión de la literatura (estrechamente relacionada al espíritu de la pregunta de Adorno sobre si es posible escribir poesía después de Auschwitz) debe tenerse muy presente en el momento de articular una pedagogía para este proyecto de antología y ayudará, además, a desmontar ciertas frivolidades del pensamiento pedagógico que identifica el estudio de la literatura con el del crecimiento trascendente y en eticidad del estudiante. Steiner (2003b), por el contrario, propone una nueva forma de entendimiento donde las preguntas valen más que los supuestos, donde la pedagogía de lo literario asienta su talante humano en la materia intrínseca del misterio de lo literario, donde estudiar literatura se justifica en sí mismo, nos habla de “la capacidad literaria humana”:

A lo que me he estado encaminando todo el tiempo es a la noción de la capacidad literaria humana. En esa gran polémica con los muertos vivos que llamamos lectura, nuestro papel no es pasivo. Cuando es algo más que fantaseo o un apetito indiferente emanado del tedio, la lectura es un modo de acción. Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. Un gran poema, una

novela clásica nos asedian; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos (p. 26).

[...]

Leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos. En las primeras etapas de la epilepsia se presenta un sueño característico; Dostoievski habla de él. De alguna forma nos sentimos liberados del propio cuerpo; al mirar hacia atrás, nos vemos y sentimos un terror súbito, enloquecedor; otra presencia está introduciéndose en nuestra, persona Y no hay camino de vuelta. Al sentir tal terror la mente ansia un brusco despertar. Así debería ser cuando tomamos en nuestras manos una gran obra de literatura o de filosofía, de imaginación o de doctrina. Puede llegar a poseernos tan completamente que, durante un tiempo, nos tengamos miedo, nos reconozcamos imperfectamente: Quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo será capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta (p. 27).

En esta especificidad de lo literario que grandiosamente define Steiner (y nótese que uso el verbo consciente de la imposibilidad de definiciones en sentido lineal, de lo antitético de cualquier definición de lo literario) quieren posicionarse los fundamentos pedagógicos de este proyecto de antología. Una pedagogía que entienda lo literario como una actividad humana fundamental, que propugne la lectura como una forma primaria y compleja a la vez de entrever el sentido que en el mismo momento que pugna por mostrarse se diluye. Robert Frost ha dicho que la poesía intenta

iluminarnos sobre algo que sabíamos pero que hasta ese momento de la lectura del poema particular no sabíamos que sabíamos y, todavía más, no creíamos que podía ser formulado. En esta compleja cifra de un conocimiento particular, de una forma especial de verdad se modula la estructura pedagógica de este proyecto, su arraigo educativo.

En esta cuerda de razonamientos, resulta oportuno referir los postulados del tercer grupo en discordia que sobre la formulación y función de las antologías literario-didácticas se pronuncia en la polémica alemana de posguerra, Magallanes Latas (1995) lo describe así:

Se pregunta por el problema de las categorías que deben establecerse en los contenidos de la obra antológica, se queja del escaso valor literario de los textos porque están al servicio de intereses extraños. Tales textos, ajenos a una literatura contemplada desde la perspectiva estética, resultan dudosos cuando no absolutamente inaceptables para la meta que debe perseguir el texto antológico de finalidad pedagógica. Estos autores contemplan la literatura como *fin en sí* (p. 239).

Dentro de los postulados con que se caracteriza a este grupo creo que se localiza la médula epistémica de este proyecto de antología: la determinación de articular un producto que se distinga por una intelección enfocada en la formación de una conciencia estética, ajeno a las propuestas que priorizan un conocimiento *a partir* y no *de* lo literario. Un producto que, además de noticiar y curtir a los estudiantes sobre la poesía contemporánea en Latinoamérica, sea portador, desde el punto de vista pedagógico, de una concepción muy determinada del *qué es la literatura* y cómo debe educarse un estudiante que se dedica a su estudio. Esta tarea de suma complejidad tanto desde

el punto de vista disciplinar como desde el pedagógico se sustancia en la forma líquida de la antología que resulta idónea, por una parte, para esclarecer y resumir críticamente un momento de la historia literaria y, por la otra, para ser portadora de una concepción definida de lo literario y su transmisión. Vera Méndez (2005) lo entiende certeramente con este argumento con el que me gustaría concluir este apartado:

La forma antológica siempre se ha ubicado entre dos naturalezas: en el terreno de la historia, por cuanto construye una idea de literariedad, una aproximación al hecho literario desde la especial comunicación literaria que establece el antólogo con la sucesión de textos que pretende fijar en esa práctica textual, inserta inevitablemente en un sistema de funcionamiento dinámico, estructurado en parejas jerárquicas como centro/periferia, primario/secundario, canónico/no canónico. Pero también, en el terreno de la actualidad y del futuro, porque es también tarea del antólogo actualizar y seleccionar unos modelos frente a otros, que quedan relegados inevitablemente al olvido, a un elenco nominal y a una precisión de unos contenidos y de unos valores, que pretenden perpetuarse como norma en la posterioridad (s/p).

Capítulo 2. ESTUDIO CRÍTICO DEL CORPUS SELECCIONADO. ANÁLISIS DE TEMAS, TENDENCIAS Y CAMBIOS DE PARADIGMA CON RESPECTO A LA TRADICIÓN EN LA POESÍA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

2.1 Presentación

En el presente capítulo abordaré, a partir del estudio y análisis de las obras más representativas del corpus seleccionado, los principales temas, tendencias y cambios de paradigma con respecto a la tradición en la poesía latinoamericana contemporánea. He decidido dividir el análisis del corpus en tres grandes bloques ideotemáticos que, en mi opinión, lo caracterizan representativamente: el que tiene que ver con los modos de asumir el género en la escritura; el que se ocupa de manera política del impulso antilírico, antiretórico y antitropológico; y el que lee las maneras de pensar la cuestión nacional e identitaria. Este capítulo tiene como finalidad servir de guía disciplinar para la sistematización en la enseñanza de este momento de nuestra historia literaria. De ahí que crea necesaria la breve exposición de los más constantes paradigmas teóricos en que se asienta el estudio disciplinar.

En primer lugar, sirve de asidero al análisis el discurso crítico de Harold Bloom. En especial, se tiene en cuenta, la elaborada lectura del devenir de la poesía occidental, a partir del romanticismo, desde el esquema de la angustia de las influencias. El filón trágico de este particular pensamiento crítico entiende el devenir de la poesía moderna como un atormentado romance familiar, una “especie de represión”, donde los poemas de los efebos surgen como respuesta, no al tiempo presente, sino a los grandes poemas de los Precursores. En *La angustia de las influencias* (1991) Bloom se ocupa de mostrar las posibilidades de movimiento –*clinamen, tesera, kenosis, demonización, ascesis y apofrades*– en las que se apoya el efebo para desprenderse del Precursor y fijar –incurriendo de manera inevitable en una disminución imaginativa– su marca de poeta fuerte.

Sólo entonces por la sustancia de la teoría de las influencias podremos comprender completamente lo que, a veces desvío creador, a veces influjo del Contra-sublime, se levanta en la poética del efebo como alejamiento de la mística y severa melodía del Querubín Protector. El sustrato teórico de *La angustia de las influencias* nos ayudará a comprender, a partir del análisis de la poesía de la generación inmediata anterior, las formas del desvío a partir de las cuales se articulan las poéticas contemporáneas en Latinoamérica.

En *La verdad de la poesía, tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, de Michael Hamburger (1991), se cifra la monumentalidad de un intento por aprehender y sintetizar la especie de los principales caminos que seguiría la poesía moderna a partir de Baudelaire. Es este el gran núcleo exegético sobre el que se levantan todas las reflexiones de Hamburger: Baudelaire ya contiene todos los caminos que después desplegará la poesía moderna. La esencia que encierra la obra de Baudelaire, según Hamburger, no debe buscarse en una confesión o en algún verso convincente, sino en las tensiones entre las etapas de su obra (lo que Blake, nos dice Bloom, llamaría “estados del ser”) cuya clave más segura se encuentra en lo que etiqueta como “el dilema de Baudelaire” (p. 26).

Este dilema de Baudelaire tiene que ver sobre todo con el descaro en asimilar opciones ideológicas distintas: en mostrarse amoral o moral, partidario del arte por el arte o de la función pública de la poesía, satanista o devoto. Lo que nos prueba la lectura que hay en Hamburger de Baudelaire es que los grandes poetas de la tradición moderna acuden a las síntesis totalitarias, a la ideologías más dispares, a las más variadas opciones políticas o filosóficas con el ánimo del mistificador, del que se vale de un sistema donde apostar a su yo poético. La particular verdad de la poesía, no los dice la poética de Baudelaire, es de un orden diferente a las religiones auxiliares de que se vale. Si me detengo tanto en esta lectura es porque aquí se encuentra una de sus tesis

más atrayentes: en el dilema de un poeta están en germen todas las variantes, que, en un sentido u otro, desplegarán sus sucesores. Esta tesis será central para analizar los paradigmas ideológicos y de poética que asume la última poesía latinoamericana, a partir también de la forma del debate y los posicionamientos en que se sitúa con respecto a las variantes ideotemáticas, filosófico-poéticas y políticas de la tradición.

En el presente capítulo se utilizarán además las nociones etiquetadas por Hamburger yo-empírico y yo-poético, que serán centrales en el estudio de las poéticas particulares que propone la poesía latinoamericana reciente. Hamburger (1991) ve a Baudelaire como un poeta alegórico donde se equilibran por primera vez en la poesía moderna los dos impulsos opuestos que se han encontrado cuando se ha escrito gran poesía: el que tiende hacia el reflejo de la experiencia exterior y el movimiento hacia la abstracción y la exploración interior; las alegorías sirven en Baudelaire para unir el fenómeno con la Idea (pp. 29-49). Y es a partir de esta distinción que surgirán los conflictos basados en la premisa de que la palabra lírica ya no procede de la unidad de la poesía con el yo empírico. La oposición, tomada de un trabajo de Hugo Friedich, que se concentra en la línea de la poesía pura, absoluta, será vital a partir de la extensión y resemantización que de ella hace Hamburger, para entender, dentro de su método crítico los devaneos de las grandes personalidades poéticas del siglo xx. Cuando las nociones de yo empírico/yo poético se combinan en el análisis de los temas, los períodos o las poéticas particulares con las de *personae*, máscara o identidad, la exégesis alcanza pasajes de sorprendente concentración intelectual. En el capítulo “Identidades perdidas” se encuentra uno de los pasajes que con mayor lucidez se ocupa de explicar porque el asunto del abandono del yo empírico será la cuestión inevitable a tratar, además de distinguir entre lo que es, por una parte, uso de máscaras, trasvase en *personae* y, por la otra, discontinuidad del yo (pp.65-66).

2.2 El giro político, el giro antitropológico y el giro antiexperimental. Entusiasmo y nueva austeridad. Las obras de Luis Flores, Óscar Cruz y José Ramón Sánchez

El tránsito de los estados del yo-poético de Oscar Cruz (Santiago de Cuba, 1979), que va del cuaderno inicial *Los malos inquilinos* (Premio David 2006) hacia *La Maestranza* (2013), ilustra quizá el movimiento correctivo más notorio, en cuanto a cuerpo de sentido, dentro de la poesía cubana contemporánea, la opción que, con mayor calado, se decide por una antitropología, por un prosaísmo de raíz civil, por el renunciamiento a un lirismo en pos de un prosaísmo.

Más allá del abyecto desaliento de ciertas imágenes, de la descascarada intensidad de algunos momentos intelectivos, el cuaderno iniciático de la obra de Cruz, *Los malos inquilinos* (2007), hurga con intención recesiva en el entramado del *topos* que lo concierta y dota de sentido primario. *Los malos inquilinos* reproduce, asentado en el hábito de los rasgos por delinear de una incipiente personalidad poética, el interés exploratorio de buena parte de los poetas de los ochenta y noventa cubanos hacia el reordenamiento simbólico y mítico de la provincia.

Este interés en la temática que Rolando Sánchez Mejías (1995b) ha etiquetado “virtualidad de la provincia” (p. 7), territorio mensurado con propensión obsesiva por poetas cubanos de la generación anterior como Sigfredo Ariel, Antonio José Ponte o Damaris Calderón, obtiene ya en *Los malos...* el matiz de un desplazamiento particular (con ánimo determinista topográfico me veo tentado a precisar este desplazamiento hacia la especie de lo particular oriental. Es decir, hacia la realidad civil de las provincias menos desarrolladas de Cuba).

El imponente poema homónimo que abre *Los malos...* revela entonces el germen de lo que en Cruz serán las secuencias paralelas de una analogía: la experiencia de la provincia entendida como experiencia del desaliento. Sin embargo, a pesar del atisbo de intelección desde la erosión

primordial que atraviesa a la provincia y los seres que la habitan, *Los malos inquilinos* resulta sobre todo un segmento donde se expían todavía las impurezas atribuibles a las entidades de la conciencia y la tradición: el poema responde, por una parte, a la impostura entrelazada de intertextos y *personae* que reescriben por igual a Lezama, Eliot, o Bukowski; y, por la otra, reincide, como he apuntado antes, en ciertas marcas de escritura de la poesía de los ochenta. La tristeza de “indefinible esplendor” (Cruz, 2007, p. 11) que guardan las paredes de Santiago Mártir en el poema de Cruz recuerda todavía con marcada afinidad a esa “luz como no habremos visto otra” del naufragio de la Flota de la Plata que marca el mito del origen esplendente en el ineludible texto de Ponte (2005) –para lo que al trazo de una genealogía de la poética de la “virtualidad de la provincia” se refiere– “Con Ubaldo en casa de Iván. Apuntes para el poema” (p. 24). Es decir, este primer libro de Cruz todavía revisita muchos de los temas y el tratamiento tropológico en que una zona de la poesía de la generación anterior había incidido.

Pero *La maestranza* (2013), el tercer poemario de Cruz, ejecuta un movimiento de reducción y afianzamiento que debe ser leído sobre todo en los términos de una ascesis. La apuesta exploratoria que propone *La Maestranza* de ninguna manera, a mi entender, se puede desligar de su propia asimilación a un *ethos* de la austeridad. De ahí el carácter marcadamente autorreferencial y metapoético de este cuaderno, de ahí la confusión que impone entre los rasgos de una personalidad empírica y otra poética: el yo-poético de OC ha comulgado con una experiencia indecible, y tantea las formas de su teoría y expresión. Porque estas son las preguntas primeras que resuenan a través de *La Maestranza*: cómo escribir luego del trance del horror y la destrucción, cómo escribir entre las ruinas. El poeta se ha convertido aquí, por definición, en relator del desierto de lo real, y todo sistema debe readecuarse a tal propósito. El poema “Céline” nos habla de esta nueva desconfianza hacia las formas tradicionales de la poesía lírica: “de arriba abajo/ la misma

cuestión/ tener cojones o no/ lo otro/ es noción/ de orfebrería”. (Cruz, 2013, p. 83) Esta tendencia a una literalidad en OC surge primeramente de la sospecha antimetáforica y antimítica: la provincia se convierte ahora en plataforma metonímica que refleja los elementos constituyentes del infierno nacional, mundano o interior. En este cuaderno, además, la poesía de Cruz asume una posición política en relación al estado de cosas de la realidad cubana, en el sentido que entiende Saer (1997b) que la poesía debe posicionarse:

Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, este es, me parece, el trabajo que toda escritura rigurosa debe proponerse. Esta posición, que puede parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente *política*. En nuestra época de reducción ideológica, de planificación represiva, la experiencia estética, que es una de nuestras últimas libertades, es constantemente amenazada. La función principal del artista es entonces la de salvaguardar su especificidad (p. 112).

A partir de esta constatación, la poesía de Cruz comprueba, de primera mano, que las relaciones entre el discurso literario, que es el discurso de la resistencia ante las síntesis, y el relato del poder, que es el discurso, como diría Saer, de la reducción ideológica, de la planificación represiva, pueden llegar a ser sinuosas y en alto grado problemáticas. Si, por ejemplo, en las últimas décadas, el régimen cubano se ha apropiado, se ha apropiado creativamente, me veo tentado a agregar, si pensamos el adverbio en los términos de lo que Harold Bloom (1991) entiende por un desvío creativo, es decir, como un desplazamiento, como una mala lectura que implica inevitablemente una reducción; decía, el régimen se ha apropiado del discurso origenista de la teleología de lo

nacional y lo ha integrado a su relato excluyente, maniqueo, donde Estado y Nación son uno y lo mismo,³ la poesía de Cruz responde con la desacralización o la puesta en discurso de esa degradación del discurso origenista, acompaña los poemas de *La maestranza* de las posibles páginas de Facebook de los miembros del grupo Orígenes.

Es decir, es posible una lectura retorcida de lo literario, una lectura que, desde el poder, desde el discurso de la dominación, se ocupe de extraer la ideología de la escritura literaria, de pervertir la unidad de su textura, de su puesta en juego; de instrumentalizar su términos y hacer que funcionen bajo otra lógica, en otro sistema. Esta oposición frontal, esta necesidad de instrumentalizar, direccionar el campo literario –la forma en que para estos regímenes, que enarbolan el discurso de la síntesis totalizantes, la literatura se convierte en asunto de Estado– está condicionada por el hecho de que, como yo lo veo, la literatura representa una amenaza, una posibilidad de resistencia y de puesta en cuestión, desde lo que llamo una textura compleja, al discurso embrutecedor, paralizante y maniqueo de los medios y el poder.

De esta manera directa, responde Cruz, pone en cuestión esa operación de apropiación ideológica desde el poder, trata además de recuperar para sí, para lo literario, de arrebatarse a las síntesis reductoras, la figura tutelar de Lezama Lima. En este poema, llamado significativamente “Nómina”, Cruz (2013) hace la crítica de los que han tratado de subvertir, de trivializar a Lezama, de incorporarlo como otro prócer vacío y desconflictuado al arsenal de símbolos del poder:

en un panel sobre Lezama

los sabios comenzaron

³ Para más información sobre la apropiación por parte del discurso nacionalista del Estado cubano de la teleología origenista, cfr. Díaz, 2005.

a decir su naderías:

naderías sepias, naderías

rosas, naderías

Lezama,

el más gordo que ha vivido

en Trocadero.

Lezama, el más grande que ha roncado

en Trocadero.

Lezama, el eterno comelón de las perdices.

la obra del occiso

quedaba reducida a sus esfuerzos.

en un panel sobre Lezama

los sabios terminaron de decir sus naderías.

estábamos a siete, lo recuerdo

las sillas de la sala eran grises (p. 79.)

El giro político y antilírico del último poemario de Cruz se ejemplifica de manera notable en la traslación del tropo de la luz hacia imágenes de aprehensión total: del esplendor de las paredes de Santiago Mártir hemos pasado al “Basurero interior” que esplende con luz propia, o a ese “sol del mundo inmoral”. En este sentido, la marca de imposición implica un cambio de tono en cuanto a los usos de la tradición: ya en *La Maestranza* es inadmisibile la concesión lezamiana de este verso que dicta en *Los malos inquilinos*: “mujeres de pasos breves pasos evaporados” (Cruz, 2007, p. 9.) (Lezama escribe en “Ah, qué tú escapes”: “serpientes de pasos breves, de pasos evaporados”), por el contrario, se declara la inutilidad retórica de la tradición para los fines de la nueva poética. El poema “Lezama/el pacto” declara sobre todo una toma de posición: “y no es que deseche sus notables instrumentos. es / que ahora, y aquí, mientras alzo / las vigas de mi propia Catedral, / los querría utilizables” (Cruz, 2013, p. 78).

La Maestranza es quizá el texto más riesgoso de nuestra última poesía. Ahora bien, si alguna objeción se le puede hacer a este cuaderno, tiene que ver con la manera en que participa de una repetida tendencia en la poesía cubana contemporánea, aupada además por sus instancias de legitimación, que pondera el carácter operativo del poema, su pertinencia dentro del conjunto; y pretende sustituir, por tanto, la particular verdad de la poesía, lo sublime poético (o como queramos nombrar el sobrecogimiento y la extrañeza que produce en nosotros la poesía de primer orden) con ciertos mecanismos de composición estructurales, ideológicos o conceptuales. Una sobrelectura de las ganancias teóricas grabadas por el grupo Diáspora(s) en la tradición cubana (tal vez ya viene siendo hora para la “joven” poesía cubana de *olvidar* a Diáspora(s)), que parece servir para esconder, bajo el manto de un conceptualismo *avant-garde*, las carencias esenciales de mucha poesía que se premia y publica hoy.

De ahí que, a pesar del espacio que abre para sí dentro de la tradición nacional este libro, se perciban algunos momentos endebles, tanteos que, en ocasiones, no superan el juego ingenioso o la vocación ideológica: parecen figurar sólo como tributo opaco al propósito teórico de, según la editora del libro, “desmembramiento (que ya constituye estilo) de símbolos (históricos, literarios, animales)” (Cruz, 2013).⁴ Pero todo poeta debe ser juzgado por sus mejores momentos y, en este sentido, *La Maestranza* entrega algunos textos imponderables. Recomiendo sobre los demás el impresionante “Lo que cuenta” (p. 90), que recuerda en su desaliento narrativo algunos registros de Philip Larkin.

Resulta lícito además apuntar las correspondencias entre lo que significa para la tradición cubana la opción OC y lo que Michael Hamburger (1991) ha llamado, con motivo de las respuestas que los poetas han dado a la divisa de Adorno de la imposibilidad de poesía luego del horror de los campos de concentración, “nueva austeridad” (pp. 225-272). Toda desconfianza en las formas tradicionales, toda búsqueda hacia el centro de una verdad en poesía, puede pasar, luego de la experiencia de un aprensión indecible, por los visos de una réplica radical. *La Maestranza* comparte, y es atributo de su cinismo en este caso, esa nostalgia de tipo nitzscheano, que se ha apuntado a propósito de las zonas más escatológicas de la poesía de Gottfried Benn, por un estado primitivo, anterior al peso de la conciencia moderna, y que, en una de sus variantes, puede definirse como corriente antintelectual.

Esta sencilla declaración, de uno de los poetas que Hamburger etiqueta dentro de la “nueva austeridad”, el singular polaco Tadeuz Różewicz, me parece oportunamente puede describir el regusto que se paladea luego de la lectura de este poemario de Cruz: “Miro mis propios poemas

⁴ Véase la nota de contracubierta del libro.

con aguda desconfianza; los he armado con residuos de palabras, palabras rescatadas, palabra sin interés, palabras del gran tiradero de basura, el gran cementerio” (Hamburger, 1991, p. 250).

José Ramón Sánchez Leyva (Guantánamo, 1972) es uno de esos casos fuera de la norma. Este poeta, aunque por razones estrictas de edad no debería ser incluido en nuestro bosquejo (y, de hecho, sus poemas no se encuentran entre los que he antologado), comparte, eso sí, muchos de los rasgos, tanto desde un punto de vista extraliterario como en lo que tiene que ver con la escritura, de parentesco atribuibles a esta zona de la poesía contemporánea del continente que venimos analizando.

Sánchez, que comienza a escribir o a ser publicado algo tarde (viene de la provincia de Cuba más alejada geográficamente de los centros de legitimación editorial), funda, junto a Oscar Cruz y Javier L. Mora (Bayamo, 1983), la revista literaria *la noria*, una publicación que aglutinará y será foro de discusión teórica para los poetas y críticos de poesía contemporánea en Cuba.

Luego de un primer cuaderno bastante endeble donde reelabora ciertos tópicos líricos de la tradición cubana, la poesía de Sánchez se acercará a la zona de influencia de la poesía de Cruz, asumirá en tanto poética y casi con una seguridad de manifiesto –Cruz publica la antología de poesía contemporánea cubana *The Cuban Team* (2015), donde Sánchez es uno de los antologados con más poemas incluidos, y donde resaltan el carácter parcial y la radicalidad de sus opiniones en relación a la pregunta: por dónde pasa la poesía cubana contemporánea– la especie del mismo giro antilírico y antitropológico de su contemporáneo. Para la poesía de Sánchez también vale la frase de Tadeuz Różewicz que hemos citado arriba, pero incluso su aguda desconfianza hacia las formas tradicionales del lirismo y la imagen, su apuesta de armar los poemas con lo que Różewicz llama “residuos de palabras”, lo sitúan un paso más allá de la poética de Cruz. En este sentido, Jorge Enrique Lage (2014) ha dicho sobre esta zona límite de la obra de Sánchez:

José Ramón Sánchez recolecta voces. Trabaja como *sampler*, sí, pero da la impresión de que se trata de un *homo sampler* previo al *homo sapiens*. Un cavernícola que pega el oído a un tabique de madera, que a ratos escucha parlamentos de videos xxx muy amateurs, donde la iluminación es puro horror y se usa sábila en lugar de lubricante. Aunque el poema se va más adelante por otros derroteros –es un texto largo y, permítanme el neologismo, *amvicioso*–, despega y coge intensidad con ese chorro de voces anónimas, cruzadas, entremezcladas... (s. p.)

Esos poemas que Lage ha llamado “pornográficos”, ensamblados a partir del *collage* de voces *recolectadas* por el poeta en su experiencia de la *provincia profunda*, para mi gusto deben ser entendidos con una connotación política. Al *collage* sin sentido de noticias y opiniones reiterativas y maniqueas con que los omnipresentes medios oficiales bombardean a las masas, el pueblo, nos quiere decir Sánchez, parece oponer un discurso desnudo, pornográfico, que a la vez revela y desarticula la esencia pornográfica del discurso del poder.

Es así que, el noticiero, el periódico oficial, ese diario pravdiano de nombre pueril, *Granma*, constituyen ese no-lugar en el que la felicidad ha sido alcanzada, hacía donde han migrado las formas de construcción narrativa del realismo socialista, del didactismo, de la fábula, del relato que busca el enriquecimiento moral. A fin de cuentas, el periódico oficial y el noticiero de la televisión estatal pueden ser leídos como continentes de una realidad al borde de lo que, en un pequeño texto llamado “Idea del comunismo”, Agamben (2015) entiende por pornográfico: “en la pornografía la utopía de una sociedad sin clases se presenta mediante la exageración caricaturesca de los rasgos que las distinguen” (p. 69). A esa ingenuidad grotesca de lo

pornográfico-idílico, el talante político de la poesía de Sánchez (2012) responde con el malditismo de la pornografía de la resistencia, una forma de verdad más elaborada y aproximada a lo real que la propuesta por los medios, a partir de ese uso paradójico y supuestamente fiel de retazos de habla:

Si te cuento lo que hice tú no duermes esta noche.

Hay que utilizar la maquinaria. ¿Qué tú quieres

matar el atraso conmigo? Hazme un hijo. ¿Quién es?

No es mi estudiante. ¿Quién te mandó a tocar?

Ven a ver la pelota a mi casa. La clavé hasta el cuello.

Dios me lo prohíbe. No le puedo hacer esto a mi novio.

Me voy a casar. Yo soy la niña de mi esposo.

Malo fuera con mujeres ¿no? Pero tenía dinero. (p. 34)

Más cercana a los registros de intensidad y la heterodoxia de la poesía de Cruz que a los de Sánchez, la obra del mexicano Luis Flores Romero (Ciudad de México, 1987) comparte con ambos ese rechazo civil a los vicios, estridencias y ridiculeces del campo literario oficial con el que se

relacionan marginalmente. Curiosamente, el toque novedoso de esta poética estriba en que su reacción a las que considera falsedades y facilismos, tanto de los poetas líricos como de los experimentales, está asentada en un regreso a las formas clásicas de la tradición de la poesía en español.

Laura Sofía Rivero (2017), en una reseña al cuaderno *Sonetos ñerobarrocos* (2016), firmado por Flores bajo el nombre de su mediático heterónimo Lufloro Panadero, nos dice con cierta razón que esta escritura busca “parodiar las convenciones de la literatura barroca en un afán de desautomatizarla” (s. p.). La reelaboración de las formas del barroco (muy específicamente de los poemas satíricos de Quevedo o Lope), que intenta esta zona de la poética de Flores Romero, funciona, para mi gusto, más en tanto gesto de distinción con respecto a esas endebleces e imposturas de la poesía contemporánea que con la mirada puesta en una investigación acerca de los modos de la tradición. Es decir, el uso heterodoxo de la rima, de un léxico con trazas arcaicas y, sobre todo, la manera en que estos poemas remiten socarronamente a polémicas y asuntos que han estado activos dentro de la tradición poética hispánica, de una manera u otra, por siglos, buscan establecer un lugar y esclarecer un posicionamiento dentro del panorama contemporáneo.

La conciencia diacrónica de la poesía de Lufloro Panadero reacciona, por una parte, contra las ingenuidades y las pretensiones muchas veces insulsas de la más endeble escritura experimental (escrituras que operan con el hallazgo de una retórica en ciertos niveles carente de sustrato) y, denuncia, por la otra, la hipocresía, estulticia y parcialidad de los modos de legitimación social del campo literario mexicano. Tratemos de ver cómo estas características se concretan en el paradigmático soneto “Comparte un edicto para los buscadores de concursos literarios” (Flores Romero, 2016, p. 41):

Convocatoria de poesía. Premio.

*Podrá participar el más iluso,
el masoquista, el más mamón, incluso
el borracho, el quejoso y el abstemio*

(en fin, todos los chairros de este gremio).

*Enviar un libro inédito y confuso
a: Premio Regional “Divino Muso”,
Casa de la Puñeta y del Bohemio.*

Un texto digital más tres impresos.

*Quien triunfe, deberá ceder su obra
(si usted perdió, no chille ni nos hable).*

Flor natural y un monto de cien pesos.

Si el poeta no asiste, no lo cobra.

El falo del jurado es impelable.

La declaración que encierra un poema como el anterior, donde se describe una fórmula facilista de alcanzar el éxito al interior del campo literario mexicano, está en cierto nivel preparando el terreno para lo que se pudiera considerar como la zona central de la poesía de Flores Romero. La condición doble de esta escritura –los poemas satíricos y recesivos del *alter ego* Lufloro Panadero conviven

con la poesía “seria” de Luis Flores Romero– inaugura una dialéctica inédita y de resonancias inusitadas en la poesía contemporánea del continente.

Quizá el verdadero gesto de desautomatización de la tradición de que nos habla Rivero (2017) no tiene que ver tanto, como ella cree, con la parodia o reelaboración de una escritura anterior, sino con la asunción de una personalidad bifronte que, como en Quevedo o Lope, no se puede entender sin la constante retroalimentación entre lo marginal y lo central de una escritura. En su esencia tradicional, la naturaleza dialéctica con que el yo poético escindido de Flores Romero se posiciona frente a las escrituras contemporáneas, desde un punto de vista político, debe entenderse como la reacción más elaborada que he podido constatar contra la vertiente experimental *à la mode* y, como he dicho, de fácil instrumentalización académica, que ha hecho una lectura desplazada y operativa tanto del discurso conceptual de las artes plásticas contemporáneas como de la teoría posestructural de origen derrideano o de la poesía visual y concreta.

En perfecta correspondencia con la naturaleza doble de su yo poético, que lo emparenta, por una parte, como veíamos, con la tradición clásica de la lengua, el tipo de experimentación de que participa la zona central de la poesía de Flores Romero tiene que ver más, por la otra, con la línea central de la tradición romántico-simbolista en lo relativo a procedimientos y usos del material. El poema “Autopista 11:00 p. m.” (Flores Romero, 2010, p. 16) recuerda tanto registros procedimentales de, entre otras, la poesía de Wallace Stevens, como registros temáticos de, por ejemplo, una zona de la obra de Derek Walcott:

*El viento (carro) es una noche transparente,
el cielo es una noche (curva) de humo derramado,*

*una noche apretada (curva, carro) son los árboles:
noche arborescente (carro, carro), noche de raíces;
en la neblina (carro) hay una noche (curva) respirable,
en cada llanta (curva) hay una noche (carro) que da vueltas,
cada monte (curva, curva) es una noche ensimismada,
el túnel (carro) es una noche (curva) previa (carro),
y (curva) el conductor hace a la noche (carro, curva) deslizarse.*

La zona que podríamos llamar baja de esta compleja personalidad poética, en su crítica de la estulticia e hipocresía civil del campo literario, parece preparar el terreno para que, desde un punto de vista contextual, la propuesta central de la poesía de Flores Romero se articule y asiente. Es decir, los sonetos ñerobarrocos parecen expiar cualquier pecado de pertenencia a un estado de cosas civil y esclarecer los términos mediante los cuales esta zona central de su poética se relaciona con el mundo literario mexicano. Sólo después de la crítica, tanto de los vicios de los mecanismos de legitimación como de las frivolidades y endebleces del tipo de retórica experimental que estos aúpan, puede Flores Romero enunciar una propuesta que se distingue por un tipo de experimentación que no debe confundirse con la que predomina en la escritura contemporánea.

Los sonetos ñerobarrocos son entonces una especie de manifiesto de poética, preparan el terreno para el modo en que el autor quiere que su poesía más “seria” sea leída en relación con el trabajo de sus contemporáneos. En este sentido, la poesía satírica y de crítica social de Flores Romero debe entenderse a partir de su gesto claro de política literaria, de posicionamiento dentro de un contexto y un panorama escritural. Si los estados del yo poético de Oscar Cruz experimentan, como he tratado de demostrar, una ascesis, apuestan por un desplazamiento antiretórico, la poética

de Flores Romero opta por una escisión donde los límites de lo alto y lo bajo –lo satírico y recesivo, por un lado, y lo experimental y lírico, por el otro– permanezcan definidos y propicie uno la existencia del otro.

Hamburger (1991) nos dice que en la tradición poética del siglo XX la mayor parte de esta desconfianza hacia el lenguaje en “alto grado metafórico” (p. 225) y toda búsqueda de un tipo de comunicación más directa y amplia tiene su raíz en “la preocupaciones políticas y sociales” (p. 225). Hay en los poetas analizados en este acápite dos maneras entrelazadas de aludir a lo político: en primer lugar, una que tiene que ver con un tipo de política de lo literario, y que se relaciona con el uso específico de procedimientos y giros antilíricos y antirétoricos; en segundo lugar, la manera en que lo anterior pone en juego una manera específica de reaccionar a la especificidades de la realidad civil.

2.3 Algunos usos del género en la escritura poética latinoamericana contemporánea. Las obras de Karen Villeda, Verónica Arredondo, Legna Rodríguez Iglesias y Paula Abramo

Harold Bloom (1991) ha dicho, siguiendo a Geoffrey Hartman, que, en un poema, la búsqueda de la identidad tiene cierto parecido con el engaño, ya que el mecanismo formal de la escritura acrecienta el carácter ilusorio del intento de reengendrar al propio ser (p. 78). Investigar los modos del género en un corpus poético debe pasar obligatoriamente por esta constatación: la de que en poesía cuestiones cómo identidad o performatividad están revestidas de una complejidad particular.

Pensemos, por ejemplo, en la diferenciación entre yo empírico y yo poético que utiliza el crítico alemán Michael Hamburger (1991), en los capítulos “Identidades perdidas” (pp. 49-67) y “Las máscaras” (pp. 68-87) del clásico *La verdad de la poesía*, para analizar la personalidad poética y los estados del yo de los poetas modernos: estas dos nociones, las de yo empírico y yo poético, apuntan a una tensión evidente entre sujeto en sí y lo que podríamos llamar puesta en juego del sujeto en la escritura.⁵ Además, la cuestión de quién escribe un poema particular y cómo se relaciona esta escritura con la construcción identitaria del yo de la escritura pasa por entender las nociones de sujeto lírico o *personae* que, aunque relacionadas con las anteriores, apuntan no tanto al devenir de una poética sino a su realización en un poema particular. En este sentido, nos dice Hamburger (1991): “A partir de este momento [el inicio de la Modernidad en poesía en la

⁵ Hamburger (1991) habla del proceso de elisión del yo-empírico en pos del yo-poético. El poeta se sabe consciente de las tensiones y dobleces de su voz y, por tanto, se refugia en el uso de las máscaras o las *personae*: la noción del alejamiento del yo como transgresión se confunde aquí con el afán de desdoblamiento –a la vez encubrimiento– en otras voces; ocurre entonces una inversión en la que el poema asume el mando, se convierte en “el que le dice al poeta lo que él piensa y no viceversa” (p. 48).

Francia de mediados del XIX], el yo de un poeta fue lo que este escogió hacer de él, y su identidad sólo se hallaba en los cuerpos que él decidió llenar” (p. 57).

Como bien ha apuntado Gustavo Guerrero (2010), uno de los rasgos de diferenciación que delinea a la poesía latinoamericana a partir de los años noventa tiene que ver con la importancia que han ido adquiriendo dentro de un registro amplio y variado de escrituras las cuestiones de género (p. 24). Unido al auge de las luchas de reivindicación de género en todos los órdenes, la citada notabilidad que han alcanzado estas prácticas de escritura descansa también en esa realimentación doble entre escritura literaria y academia, en ese espejo que hace que, en ocasiones se escriba mirando al aparato exegético en boga: escritura que en su origen lleva marcada la facilidad de instrumentalización crítica como vía de acceso a instancias de legitimación. Es decir, la ascensión en la academia de los estudios de género ha propiciado la legitimación de escrituras que ponen en juego estos asuntos de discusión, muchas veces, de la manera más legible posible, que buscan entrar en los sistemas de legitimación replicando nociones y problemáticas que, por ejemplo, encuentran su complemento de interpretación en zonas de la teoría feminista.

Pensemos, por ejemplo, en cómo este poema de Verónica Arredondo (Guanajuato, 1984) coloca en escena tópicos asociados a lo femenino en una especie de *collage* que alude a la conformación de un yo femenino de identidad fija y reconocible:

Mujer / mujer tierra / mujer tierra sangre / ciclo sangre tierra / noche luna llena / luna roja
/ tierra sangre ciclo / noche astro mujer / vientre manos labios / vientre ojos labios / luna
bestia alas / sombra muerte / luna hambre / bestia fuego grito / noche cantos / ojos alas /
grito fauces vértigo / cielo astro influjo / tierra madre semilla / tierra madre mujer / tierra
tumba vientre / canto palabra muerte / ojos alas lengua / pezuña escoba caldero / mujer

animal / mujer vuelo / lechuza / pájaro / sirena / mujer madre embrión / vulva labios senos
/ manos vientre sexo / corazón palabra estrella / lumbre cielo rabia / mar desierto
(Arredondo, 2017).

Este poema, escrito, por demás, por una de las voces más reconocidas de la poesía mexicana contemporánea, en su univocidad, en su carácter lineal, invita a un tipo de lectura crítica, le sirve la mesa a análisis académicos de mucha teoría feminista que tiene como punto de referencia estable, según Judith Butler (2007), las categorías inamovibles de “sexo verdadero, género diferenciado y sexualidad específica” (p. 253). A la luz de las teorías de Butler, que leen las marcas e identidades de género, tanto desde un punto de vista biológico y social, como resultado de un constructo de generalidad dudosa cuando se entiende como pasivo y anterior al discurso (p. 254), las estrategias de construcción de este tipo de textos, donde se aprovechan dicotomías claras como maternidad-cuerpo femenino/origen primordial-fuerza telúrica, se muestran en su literalidad; aluden a “límites corporales estables” que se basan en “lugares fijos de permeabilidad corpórea” (p. 260).

En este caso, como veíamos, el poema se hace portador de un determinismo binario que asocia el cuerpo femenino a los fluidos de la fertilidad cósmica, configura un ambiente de mística panteísta-matriarcal en la que el cuerpo de la mujer se convierte en la única religión verdadera pero sólo desde los elementos primordiales sancionados culturalmente. Desde esta línea de razonamiento, podríamos afirmar que el texto anterior intenta enunciar una identidad que adquiere los rasgos de acto *performativo* “en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, 2007, p. 266). Al respecto, Butler (2007) profundiza:

Si la verdad interna del género es una invención, y si un género verdadero es una fantasía instaurada y circunscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable (p. 267).

Contrastemos el imperativo performático, el efecto de verdad del texto anterior, con el de estos dos breves poemas de Karen Villeda (Tlaxcala, 1985):

Para: Úsese PAREJA

“No romperás el hervor”

“Se está formando un latido para ti”

“Todas estas flores ya no huelen a muerto”

“ESTAMOS contra las armas”

“Mañana serás alguien en todos los ojos”

“Tus dedos me rozan (transfiguración)”

“Eres un nido falso”

“No quiero estas zarzas en mi garganta...”

“¿Quién limpia un cuchillo en el mar?”

* Reubicación de la crisálida:

Los insectos susurran durante el crepúsculo,

buscan la rádula...

El aplazamiento de las divisiones o este sitio

durante el exilio de la estela de Femenino (Villeda, 2010, p 19)

El ego se expone ante las grietas del labio inferior:

¿Quién eres?, se preguntan

“Ahí Lobreguez, allá Nosotros”

¿Aquí el nombre?

¿Dónde está la hendidura?

¿En qué pecho?

¿Dónde la memoria?

Femenino es Trasluz dominando/ (Villeda, 2010, p. 23).

Estos dos poemas, provenientes de un cuaderno titulado significativamente *Tesaurus*, en donde la escritura profundiza en la verdad y naturaleza de instancias de todo orden bajo una disposición formal que remeda la del diccionario de conceptos, intentan poner al desnudo las estructuras de

significación de lenguaje que dotan de sentido a los constructos genéricos, ensayan una crítica de los conceptos en el lugar donde el lenguaje confronta las significaciones cerradas. Recordemos que para muchos, entre ellos John Ashbery (2000), la poesía es también una cierta forma de crítica que tiene una manera especial de verificar, deshacer, desarticular y poner sobre una cierta luz a las cosas habitualmente asumidas a través de su contacto con la ordenación especial del lenguaje que ella implica. En este sentido, los dos textos de Villeda responden a esa que pudiéramos nombrar tradición operativa que cuestiona los mecanismos lingüísticos generadores de ficción discursiva.

El primer poema nos presenta una muestra de astillas de lenguaje, en la forma de “actos de habla” –en el sentido en que los entiende Austin (1962), es decir, como las unidades básicas de la comunicación lingüística– que se indican para el uso en un supuesto contexto de pareja. Luego, un asterisco parece situarse como la aclaración que enmarca el sentido de estas unidades de comunicación. La pregunta final apenas indicada: “El aplazamiento de las divisiones o este sitio/ durante el exilio de la estela de Femenino” remite a una idea de lugar unitivo donde la ligera variación que tuerce en extrañeza la aparente normalidad de esas primeras consignas del lenguaje común (por ejemplo, el desvío que invita a suponer que las flores de muerto deben oler a muerto: “Todas estas flores ya no huelen a muerto”) obtiene su posibilidad de exégesis. Butler (2007), al analizar el determinismo identitario a que aboca la dicotomía sujeto/objeto en la tradición filosófica occidental, nos dice sobre el lenguaje común:

El hecho de que el punto de partida epistemológico en ningún sentido sea inevitable se corrobora ingenua y constantemente mediante las operaciones mundanas del lenguaje común [...] que advierten en la dicotomía sujeto/objeto una imposición filosófica extraña y contingente, cuando no violenta (p. 280).

Es así que esta apariencia y a la vez desvío del lenguaje común que las frases del inicio contienen están propuestas, en un sentido, como posibilidad de aplazamiento de ese “Femenino” que con la fuerza aprehensiva de la mayúscula sugiere la idea estática e instituida de la identidad y la dicotomía sujeto/objeto que está enunciado en el texto de Arredondo (2017).

El segundo texto de la cita anterior, por su parte, viene a exponer, con la intempestiva fuerza del verso inicial, de manera mucho más evidente, lo que implosiona de la confrontación entre un yo problemático en oposición a las formas estáticas de lo femenino, donde ese “grietas del labio inferior”, en tanto imagen de alusión directa y desconflictuada, apela a los dobles y estereotipos de la esencialidad de género.

A continuación, se sucede una tirada de preguntas de corte ontológico que, emitida desde una colectividad diferente a la problematización de ese yo poético incapaz de responder, articula la distinción entre lo Femenino estático y lo Femenino dinámico a que el último verso parece apelar: “Femenino es Trasluz dominando”. Semejante declaración sugiere una lateralidad, una dificultad para ver, para llegar a una esencia concreta y luminosa. Aquí la mayúscula del “Femenino” se equipara a la del “Trasluz”, el sentido de ambos términos es el de una dificultad: estamos en el territorio de lo que trasluce, del reflejo que es percibido de soslayo. La mayúscula del Femenino del primer poema obtiene aquí su reverso: del Femenino estático hemos pasado a uno que cuestiona la posibilidad de un significado original, ha operado a través de la escritura, de ese paralelismo que logra asociar lo femenino al sema de trasluz, una subversión del significado hegemónico.

A partir de ciertas ideas del ensayo de Sigurd Burckhardt *The poet as Fool and Priest*, Michael Hamburger (1991) ha percibido la doble concepción del poeta –que se concreta de manera

más aguda en imaginistas como William Carlos Williams— como sacerdote y bufón en relación al modo de articular su trato con la palabra. La forma necesariamente complicada de la particular verdad de la poesía se realiza en el poeta moderno, por una parte, en el respeto a un significado unívoco, en la entrega sin miramientos a la palabra y, por la otra, en la explotación de la ambigüedad del lenguaje, en la labor de corromper la supuesta unidad del significado (p. 44). Los poemas de Villeda apuntan claramente a este doble movimiento en que primero se trata de fijar, de reconocer y mostrar en toda su extensión el sentido cerrado y asumidos de la palabras y luego desde el costado subversivo de la escritura, se pasa a cuestionar la inamovilidad de esos supuestos.

Por último, en el segundo poema, el corte brusco, que arranca la naturalidad de la sintaxis, y la continuidad que implica el participio “dominando” pueden aludir a la construcción de un empoderamiento que sólo es válido desde lo difuso y, a la vez, dinámico, en movimiento constante.

Más allá del desacuerdo o no que pueda haber en las diferentes exégesis que los textos de Villeda hacen posible. El ligero hermetismo y el flujo de intelección teórica en sus poemas cimentan y revisten de una textura compleja a esa opción por una poética de crítica a las estructuras del lenguaje que configuran la identidad estática del género. Villeda entiende que sólo en la articulación de una poética de signo antitético la investigación sobre el género en sus poemas puede salvarse de todo deslizamiento hacia la estereotipia o lo arquetípico inmóvil.

En primer lugar y de manera directa, las poéticas de Arredondo y Villeda se posicionan, como hemos visto, en torno a la discusión sobre el género como eslabón principal de esa búsqueda de la identidad en la escritura que está en la médula de la tradición poética moderna de la que son herederas. Pero qué tienen para decirnos poéticas que, en primer lugar, asientan el mismo tipo de búsquedas sobre otros tópicos y preocupaciones.

Pensemos, por ejemplo, en cómo el yo poético de la cubana Legna Rodríguez Iglesias (Camagüey, 1981) intenta definir sus rasgos a través de la búsqueda de un lugar específico al interior del espacio civil de lo literario. La crítica ha soslayado que el forcejeo de la escritura de Rodríguez Iglesias con esa búsqueda ilusoria de una identidad pasa por comprender las fluctuaciones de una escritura que trata de reconocerse como literaria, de un yo que busca pensarse a través del estatuto social del escritor. Los poemas de Legna Rodríguez cuestionan su propia naturaleza literaria, van a la raíz de la convención y la desestabilizan. Su aparente tono naif, su tropología desnuda y sencilla, hablan habitualmente de un no creerse escritora, de un asombro ante el hecho de que su escritura sea valorada y legitimada por los actantes del campo literario.⁶

Esta operación de empequeñecimiento del yo resulta, por supuesto, parte de una estrategia de toma de posición, dentro de ese mismo campo literario, mucho más elaborada. Su poética trata de criticar y remover los cimientos de los mecanismos de valoración y legitimación de lo que se entiende por escritura poética, para así poder labrarse el espacio desde donde pueda ser leída en relación a la imagen de escritor que su actuación en el espacio público proponen.

He estado presente en algunas de las lecturas de poemas de Legna y puedo dar cuenta de que la actitud performática de su avatar público se establece a partir de la impostura y la supuesta ignorancia sobre cómo transcurren habitualmente este tipo de eventos. Son lecturas donde la autora, en principio, olvida aparentemente que el elemento que ordena los acontecimientos de tal

⁶ Entendemos aquí campo literario a la manera de Bordieu (1990) como: “no un medio en el sentido vago de contexto o de social *background* (en contraste con el sentido fuerte, newtoniano, que la noción de campo reactiva), ni siquiera lo que comúnmente se entiende por medio literario o artístico, es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas. Ese espacio relativamente autónomo es, en efecto, la mediación específica, casi siempre olvidada por la historia social y la sociología del arte, a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externas” (p. 23).

naturaleza responde a la socialización de la obra y trata de centrarse en la conversación distendida con los asistentes o la anécdota, pero de ese tipo de actitud sin finalidad, se pasa, sin etapas intermedias, a una sobreactuación donde el papel que se encarna es el del escritor tradicional, que con voz impostada y engolada en este caso, lee sus poemas a una audiencia de acólitos.

El efecto de extrañeza que causa este tipo de lecturas en los asistentes habituados a participar en presentaciones literarias, que no han estado antes en una lectura de la autora, es significativo. Si trazáramos una analogía entre la lectura que hace Butler (2007) de la parodia del género en la travestida y la naturaleza de la actuación pública y la escritura de Rodríguez Iglesias, pudiéramos afirmar que:

Este desplazamiento [del sentido asumido de la cultura literaria y el papel del escritor al interior del campo literario] permanente conforma una fluidez de identidades que propone abrirse a la resignificación y la recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades [...] esencialistas o naturalizadas. Si bien los significados [...] adoptados en estos estilos paródicos obviamente pertenecen a la cultura hegemónica [...], de todas formas se desnaturalizan y movilizan a través de su recontextualización paródica (p. 269).

A mi entender, lo que hace pertinente una analogía como la anterior, viene de la comprensión aguda que ahí en esta escritora de que los mecanismos que intentan marginar su poética al interior del campo literario lo hacen, en primer lugar, a partir de la catalogación forzada de su obra en el apartado de la escritura femenina. Este mensurar los alcances de una poética a su pertenencia

dentro de un índice parcial (escritura hecha por mujeres) facilita también que cualquier tipo de valoración interesada esté capacitada para limitar sus alcances a ese lugar determinado y con reglas propias, para contrastar su importancia y valores sólo entre sus supuestos iguales. A este movimiento de discriminación crítica, Legna Rodríguez responde con los mecanismos posfeministas que, a partir de la parodia que cuestiona la existencia de significado original en el género, desestabilizan los valores de legitimación tradicionales del campo literario. Veamos cómo en la escritura de Legna Rodríguez Iglesias (2014) a partir de la articulación metaliteraria se cuestiona la construcción de una identidad femenina inamovible. En este fragmento, perteneciente a un poema titulado significativamente “Verdadera escritor”, “el yo del que se escribe se convierte apenas en una multiplicidad de alternativas y posibilidades” (Hamburger 1991, p. 56). A la manera de la opinión que tiene Hamburger sobre algunos poemas de Baudelaire, se podría decir de la poesía de Legna Rodríguez que la pose tiene que ver con la materia misma de su dilema. En la multiplicidad a que los versos finales aluden se contrarresta cualquier indicio de identidad estática tanto en el plano civil como en el relacionado con el género:

Si lograr poema ahora

yo ser verdadera escritor

porque sentir mal adentro

romper mi alma en muchos

cómo se dice

pedazos

cómo persona destruye persona

es la pregunta que hacer a mí

y yo no saber cómo

pero saber

que soy

cómo se dice

destruida (p. 26)

Aunque distante de los tonos naif de la poesía de Legna, la de la mexicana Paula Abramo (Ciudad de México, 1980) comparte una escritura donde se ensayan modos similares de la multiplicidad. Su primer poemario, *Fiat Lux*, intenta dibujar un panorama donde diferentes *personae* asociadas a un asunto o espacio común se presentan al discurso, en un procedimiento que recuerda al de la *Antología de Spoon River* de Edgard Lee Masters. Los poemas de Abramo se insertan en esa tradición que experimenta, ya desde el simbolismo, “una situación en que la identidad personal se rompe convirtiéndose en un no-yo o en un vehículo para otras personas o cosas” (Hamburger, 1991, p. 68).

Pero en las así llamadas “presentaciones” de *Fiat Lux* el personaje objeto del poema no se mantiene, como sí sucede en *Spoon River*, apegado al estatuto de sujeto lírico, el yo poético no trasvasa del todo su interioridad a las *personae* que le sirven de asidero a la escritura. En ocasiones, es el yo poético de Abramo quien asume el desvelamiento de la *persona* a través del discurso, en otros textos, los más logrados del conjunto, los voces de la *persona* particular que está siendo

presentada se entrelazan con los diversos registros y poético de Abramo para crear un *collage* de voces y tonos bastante peculiar, y donde todo esclarecimiento de una identidad desde la escritura se torna improcedente.

Aunque la poética de Abramo no se vuelca directamente a la especulación en torno a la identidad a partir de la dilucidación de la cuestión genérica, nos muestra que toda poesía de primer orden, a la vez que pone en evidencia los mecanismos performativos a través de los cuales el lenguaje estructura la invención de toda esencia, deshace toda imposición de esa identidad estática.

Poemas como los de Abramo vienen a ilustrar el fragmento de Lacan (2009) que dice en tono aforístico: “no soy, allí donde soy el juguete de mi pensamiento, pienso en lo que soy allí donde no pienso pensar” (p. 491), donde ese no-ser pudiera referirse a que ahí donde el pensamiento es incandescente toda construcción delineada sobre el yo se deshace azuzada por los flujos del inconsciente (eso sí, como diría Ashbery (1991) a propósito de los poemas de David Schubert, sólo la referencia al inconsciente no puede reflejar con precisión la experiencia de estos poemas en la que tanto la consciencia como el inconsciente juegan un papel, p. 155). Ahí, en ese lugar, donde “soy juguete de mi pensamiento”, los antitéticos flujos del yo se vuelcan a la escritura. Quizá estos fragmentos de “Carta al censor 1939”, con que me gustaría cerrar estas reflexiones, estén entre los que en mejor grado ejemplifican el sentido de esta incandescencia donde toda construcción estática se vacía de pertinencia:

Viene Fulvio y me dice,

por la espalda y de cerca

me sisea:

¿Ves el término azul?

Pues no lo uses.

Prohibición sobre la frontera,

sobre ese limen básico del vocablo

cuando abstracto:

umbral que, si se cruza,

es siempre en detrimento

de atisbos más acertados, porque

el pobre color azul, dice,

quedó mondo y lirondo asociado siempre

con el cielo, la pureza y otros espejismos,

de derecha, casi siempre,

cuando

sería más preciso decir

óxido de cobalto, ftalocianina, silicato de aluminio conjurados para,

por ejemplo,

[...]

Eso dice mi abuelo

en Santa Cruz de la Sierra,
con su carrete azul y sin acentos,
y bajo una crónica que anuncia las siguientes
llenas de indígenas de inmensos arcos
y tocados
y jaguares,
firma Marcelo di Abiamo
du Nancy. (Abramo, 2012, p. 36)

2.4 Nación y posnación. La mirada sobre la historia y la tradición. Las obras de Legna Rodríguez Iglesias, Oscar Cruz y Paula Abramo

En un ensayo titulado “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”, el crítico cubano Gilberto Padilla Cárdenas (2014) nos habla de un exceso de significación de la Isla en los textos de su tradición literaria: “Cuba está entonces sobresignificada; todo, hasta lo más superfluo, está amenazado por ese exceso de significación, por esa sintomatología aberrante que pende sobre el texto cubano como una hemorragia” (p. 114). A partir de esa evidencia, este texto intenta entonces la legitimación de algunas escrituras finiseculares a partir de ese rebasamiento de lo nacional, de la necesidad en tanto poética para los narradores y poetas contemporáneos cubanos de alejarse del exceso de significación que lo nacional supone:

En los últimos años se gesta también dentro de esa arquetipología del imaginario cubano, una tercera opción, “inadvertente” o “neutra” como la llaman los lingüistas, que corresponde al *thème* de la isla de Cuba como no-lugar. Una comparación tomada de la lingüística puede dar cuenta de este artificio: sabemos que los lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (masculino/femenino, singular/plural), la existencia de un tercer término: el neutro. Guardando las distancias, escritores como Legna Rodríguez Iglesias (*Chicle*), Jorge Enrique Lage (*Carbono 14. Una novela de culto*), Osdany Morales (*Papyrus*), Agnieszka Hernández (*San Lunes. Panóptico en dos estaciones*), o Jamila Medina Ríos (*Ratas en la alta noche*), por sólo mencionar algunos ejemplos, reproducen esa escritura, deliberadamente libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado

por el lenguaje tropológico del factor Cuba. En estos libros, la “descubanización”, es decir, la renuncia a desarrollar formas patéticas, formas de la cubanidad viciada, constituye más bien un medio que un fin, y su objeto es marcar el relato con un único mito formal: la universalidad. Problema filosófico crucial: “lo cubano”, en esta literatura, está en paro técnico (Padilla Cárdenas, 2014, p. 117).

En otro texto, al que nos hemos referido anteriormente para anotar la tensión entre una tradición letrada y otra audiovisual, Rafael Rojas (2018) con mayor comedimiento a este respecto hace notar un punto de inflexión en la manera en que los poetas del siglo XXI cubano se relacionan con la nación:

Los poetas cubanos del siglo XXI escriben desde cualquier ciudad de la isla: con ellos la provincia ha regresado —nunca se ha ido— como lugar para la imaginación del mundo. Para ellos es más decisiva la pertenencia a una temporalidad que a un territorio y esa peculiaridad acentúa el deslinde de sus poéticas dentro de la comunidad literaria nacional y global (s. p.)

Lo que para Padilla Cárdenas representa la asunción espacial de la isla como “no-lugar”, para Rojas, por el contrario, tiene que ver con la adherencia a una forma de temporalidad inusitada en la tradición literaria nacional, una temporalidad que deslinda a estas poéticas de sus antecesoras, pero que no certifica, como cree Padilla Cárdenas, la cancelación de esa impronta Cuba en los textos. Sobre este supuesto crítico, el alejamiento de una idea de nación que ha sido la marca de

agua de toda una genealogía de escrituras, se levanta el discurso de legitimación académica de las más atendidas poéticas contemporáneas en Cuba. Desde mi punto de vista, muchas veces este criterio se articula a partir de un análisis bastante parcial de los textos y, aunque no deja de tener cierta razón, se instrumentaliza para aupar, en ocasiones, a escrituras que carecen de las calidades que su posición en el canon debería suponer.

Si en el discurso crítico y las escrituras contemporáneas cubanas se pretende un olvidar la nación, un rebasar el lugar Cuba como saliente de significado, los textos críticos sobre poesía mexicana contemporánea creen, por el contrario, percibir una preocupación civil en las escrituras, una reconfiguración de la idea de la patria que sirva como contrapeso a la entelequia México que el poder ha querido imponer en las últimas décadas. En el epígrafe anterior, nos hemos referido a la manera en que la literatura se opone al discurso de síntesis, al relato viciado que el poder busca imponer. Esta preocupación civil que hemos equiparado particularmente en la obra de Luis Flores Romero al giro antitropológico parece apuntar, en otro sentido, a un rescate y reconfiguración de una idea de la nación como resistencia.

En un estudio a la antología de poemas sobre México, compilada por Jorge Esquinca (2010), *País de sombra y fuego*, la académica Mariana Ortiz Maciel (2017) nos dice sobre la relación que establecen los poetas contemporáneos mexicanos con esos dos poemas de la tradición que en lo que a la consideración de la idea de nación se refieren sientan paradigma, “Suave Patria” de López Velarde y “Alta traición” de José Emilio Pacheco:

Los autores de *País de sombra y fuego* acuden a los versos de “Alta traición” por razones muy distintas a las que los conducen a repensar “La suave Patria”. Mientras que en el

poema de López Velarde se encuentran con un México que ya no existe y quizá nunca existió, el de Pacheco funciona como una especie de padrino, que abre la brecha de una poesía en la que el acto “patriótico” consiste en realizar una crítica honesta y punzante sobre las problemáticas del país (p. 322).

Si en el caso mexicano entonces la reconfiguración de la tradición se despliega como crítica a una idea de patria, la nación se articula como discurso de resistencia a las síntesis de la nación, si hablar de México es desligarse de una idea solemne y esencialista del compromiso con la patria que el poder asigna, en el caso cubano pasa parte de lo mismo: olvidar la nación tiene que ver con desmarcarse de ese compromiso con la entelequia Patria-Revolución que el poder ha creado.

En este sentido, si para Ortiz Maciel (2017) los poemas antologados por Esquinca se insertan en ese eje de la tradición para el cual los textos citados de López Velarde y Pacheco deben leerse como origen y precedencia, en el caso cubano el discurso de las escrituras contemporáneas en relación a la patria pasan por relecturas de dos poemas que también dialogan directamente, “El otro” de Roberto Fernández Retamar y “Generación” de Ramón Fernández-Larrea.

El poema de Retamar, fechado significativamente el 1^{ro} de enero de 1959, día de la victoria revolucionaria, ejemplifica como nunca antes el complejo de culpa del hombre de letras que no ha participado en la lucha revolucionaria, captura ese sentimiento que devendrá luego pérdida de la independencia intelectual, sujeción ante el hombre de acción, y que justificará la figura de ese intelectual oficial y acrítico ante las decisiones de los dirigentes de la revolución que el mismo Retamar (2001) encarna:

Nosotros, los sobrevivientes,

¿A quiénes debemos la sobrevivencia?

¿Quién se murió por mí en la ergástula,

Quién recibió la bala mía,

La para mí, en su corazón?

¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,

Sus huesos quedando en los míos,

Los ojos que le arrancaron, viendo

Por la mirada de mi cara,

Y la mano que no es su mano,

Que no es ya tampoco la mía,

Escribiendo palabras rotas (p. 183)

A este poema de Retamar, archicitado y motivo obligado de análisis para quien se arriesga en los terrenos de la poesía cubana posrevolucionaria, Fernández Larrea (2009), un integrante de la generación de los ochenta, responde con una vuelta al piñeriano malditismo de la circunstancia, al trópico implacable que hace imposible pensar en compromisos de cualquier tipo. Su poema “Generación” comienza con estos versos que contradicen a Retamar: “Nosotros los sobrevivientes

a nadie debemos la sobrevida/ todo rencor estuvo en su lugar/ estar en Cuba a las dos de la tarde/
es un acto de fe” (s. p.)

Si para Fernández-Larrea (2009), aunque su generación no participe de estado de culpa alguno, es pertinente aclarar que “todo rencor estuvo en su sitio”, que los hombres de la Generación del Centenario “sudaron porque sí/ porque la patria gritaba/ porque todas las cosas estaban puestas al descuido” (s. p.) Es decir, a ellos les correspondió hacer lo que su tiempo histórico exigía y ninguna culpa deben sentir los que vienen después por no haber estado ahí porque “este es mi tiempo lleno de alambres y Beirut/ de esa bomba callando/ era verdad lo que Juanito dijo/ la felicidad es una pistola caliente/ un esplendor impensado una rosa/ todos tenemos alguna estrella en la puerta”. Por tanto, la generación de Larrea, según su poema homónimo, no quiere negar a sus predecesores, pero sí reclamar el protagonismo y la importancia que la generación histórica de la revolución le niega por el no haber estado ahí.

Para los poetas contemporáneos en Cuba nacidos entre el fin del siglo XX y el principio del siglo XXI, veinte años después, cuando aún la así llamada generación histórica se perpetúa y languidece en la élite del poder –aunque Fidel Castro haya muerto y su hermano Raúl supuestamente se ha retirado de los cargos de dirección, el poder sigue controlado por la cúpula de generales octogenarios que estuvieron en la Sierra Maestra–, por el contrario, toda idea de compromiso, de pertinencia y razón histórica, ha muerto. Legna Rodríguez Iglesias (2012) cierra el arco de significación que tenía su origen en “El otro” de Retamar y pasaba por “Generación” de Fernández-Larrea con el desencanto que espeta a los abuelos en “Tregua Fecunda”:

Sobre el ataúd de mi grandfather

hay flores nacionales

ese hombre luchó en una guerra

hace más de sesenta años

una guerra por la libertad

liberarse de lo que lo ata

es la lucha común.

Sabía leer y escribir

con cierta facilidad

pero no mejor que yo

fue una lástima

que quien practica la autopsia

le dejara el marcapasos

en el fondo de su pecho

ahora bajo las flores

hay un marcapasos vigilándome

¿Qué esperaba mi grandfather de mí?

¿Qué sembrara una flor nacional

en el fondo de mi corazón mangrino?

Que en paz descanses, grandfather

ya escribí cosas, grandfather

y esa es la mejor revolución

que haré. (p. 26)

Destaca en el poema de Rodríguez Iglesias el intempestivo vocativo en inglés, que es, para la generación de ese abuelo destinatario del poema, el idioma extranjerizante, de la penetración imperialista, del diversionismo ideológico. Este poema supone el fin de los grandes relatos de la épica nacional, el sujeto lírico declara que la única revolución por hacer es una para el individuo y por el individuo. El tono naif de muchos de los registros del yo poético de Legna Rodríguez, y de este poema en específico, inaugura el discurso de la antiépica nacional: las palabras nacional y revolución son intercambiables en este discurso antisolemne que deconstruye el universo simbólico que el discurso del poder ha impregnado en Cuba por generaciones.

Si algo queda claro en el poema anterior es que, a diferencia de lo que piensa Padilla Cárdenas (2014), ese desprenderse de lo nacional no es el gesto antonomástico de la escritura contemporánea cubana, hay una nueva actitud frente a la tradición y la Historia pero no pasa, en lo que a la obra de autores como Rodríguez Iglesias, Oscar Cruz o José Ramón Sánchez por ese paro técnico de lo cubano que el crítico percibe.

El poemario de Cruz, *La maestranza* (2013), resulta un cuaderno atravesado por la crítica civil al discurso de síntesis de la nación, como se puede comprobar, por ejemplo, en el poema “20 de octubre”, en el que con motivo de la fecha de celebración oficial del día de la cultura cubana,

el sujeto lírico cuestiona uno de los núcleos retóricos de la construcción de la identidad nacional, o más bien los usos que hace el poder de esta idea de la nación: “la cultura cubana es un ajiaco [caldo donde se mezclan ingredientes diversos]/ dijo en un texto el dr. Fernando Ortiz/ una frase que los loros han convertido/ en apotegma” (p. 53), para luego desmontar mediante la crítica civil la importancia real del discurso en la vida diaria de los ciudadanos: “la cultura cubana puede convertirse en un ajiaco. basta que los loros y los sabios/ nos suban el salario y se callen” (p. 53). El poemario de Cruz pone en cuestión y trata de desmembrar, además, la relación maniquea entre tradición literaria y formación de la nacionalidad.

En el poema “Pájaros de Manduley”, el sujeto lírico contempla una estatua en posición artificiosamente declamatoria y cagada por pájaros del poeta romántico José María Heredia y se pregunta por los mecanismos a través de los cuales la historia y la tradición reducen y sistematizan, convierten a un poeta complejo y cosmopolita en el símbolo manido de un nacionalismo rayano. La estatua es la prueba palpable del inmovilismo con que la obra de un poeta debe pagar su entrada en la teleología de lo nacional. El sujeto lírico del poema de Cruz (2013) imagina a los pájaros que cagan la estatua como agentes desacralizadores que cuestionan el lugar desconflictuado, la entelequia que ha hecho parte al poeta de la tradición literaria y la construcción de la identidad nacional:

sin embargo,

comprendo su labor. no logran admitir

la posición que le han dado al gran poeta

un poeta que no estuvo casi nada acá en Santiago.

un poeta que parece estar hablando protegido

por un ángel.

todo por la gracia y el ingenio de un escultor

italiano llamado Ugo Luisi

me pregunto si ese es el pago que reciben “los poetas”

cuando ya no tienen nada que decir (pp. 60-61).

Si por un lado, mucho del discurso crítico sobre la poesía contemporánea en Cuba privilegia, como veíamos, el tropo del “olvido” de lo nacional, o al menos el de una relación diferente con las invariantes de la identidad patria, en el caso de la crítica para la tradición mexicana, la poesía se piensa, aunque desde la reelaboración, dentro de los límites de un discurso donde la idea de que se escribe al interior de una identidad nacional identificable no se cuestiona. En la línea de la brecha abierta por “Alta traición”, Ortiz Maciel (2017) apunta, cuando se refiere a los jóvenes poetas antologados por Esquinca (2010), que:

Por su parte, los poetas de *País de sombra y fuego* no tienen nada que celebrarle al siglo XXI. En el “espejo diario” de su entorno se encuentran con una realidad asolada por la violencia, la pobreza, la injusticia, la impunidad, la corrupción, la catástrofe ecológica, el machismo, el asesinato y el desempleo. Delatar estos problemas, asumirlos desde el humor más negro o desde los versos más dolidos, rezar sarcástica o devotamente por una

transformación, hacer de la palabra del “otro” la propia, y convertir al México “imaginario” de López Velarde en el México “tangible” de nuestros días, es la respuesta que sus poemas dan a la pregunta sobre el sentido actual de la Patria (pp. 331-332).

Se habla en el fragmento anterior de una responsabilidad civil ante la crisis política de la nación, pero, junto a esto, es posible verificar en las escrituras contemporáneas mexicanas ese impulso posnacional que tiende a representar más la relación con una tradición internacional que con la sociedad nacional. Castany Prado (2007) describe el “hecho de que en la literatura actual el componente posnacional ha ganado presencia y ha entrado en tensión con el componente nacional, que no ha desaparecido sino que se está redefiniendo” (p. 167).

Si en la crítica civil a las estrecheces de la nación, como hemos visto antes, la obra de Luis Flores Romero resulta meridiana, en otro sentido, el de la tensión entre una tradición nacional en reconfiguración por un impulso posnacional que, en parte, determina el primer término de la relación, la obra de Paula Abramo resulta ejemplar. Su cuaderno *Fiat Lux* (2012) está articulado desde la recuperación dinámica y puesta en escritura de la genealogía familiar y sus orígenes dispersos. La escritura de Abramo dramatiza como nadie en la poesía contemporánea latinoamericana esa impronta de inmigración, orígenes fracturados y globalización con que la crítica identifica a la literatura posnacional. Su libro, como se comentaba anteriormente, dota de voz, convierte en *personae* a sus ancestros y recoloca los fragmentos de su árbol genealógico. Aquí, la tradición de lo mexicano se desplaza, el origen estático de una identidad se viene a difuminar por un conjunto de voces que modulan desde giros cambiantes. Al inicio de la mayoría de los poemas, la voz del yo poético de Abramo conjura a la *personae* de su antepasado que pasa a asumir el discurso que azarosamente se intercambian:

prende un cerillo pronuncia

la multiplicidad de su nombre en ésta

y otras lenguas cerillo fósforo

match misto enunciando el chasquido

fiammifero (p. 6).

Y es quizá esta puesta en juego en la escritura de diferentes voces, de orígenes desenfocados y confusos, la que viene a cifrar el gesto de reconfiguración y desenfoco de lo nacional estático que la escritura de Abramo muestra. En el siguiente fragmento se puede apreciar la transición de voces que prueba, a fin de cuentas, la incapacidad de la escritura para referirse a un origen cierto y, además, la dispersión que cancela la síntesis en que se asienta la identidad única:

Piensa

qué clase de rarezas, qué bichos,

qué monstruos zancudhorrendos

serían las epizootias

que tanto combatía tu abuelo

bajo ese nombre híbrido:

Marcelo di Abiamo du Nancy,
ni francés, ni brasileño ni italiano,
disfrazado de extranjero, disfrazado
de extranjero, disfrazado de agrónomo
en Bolivia (p. 16).

2.5 Conclusiones generales de la investigación

Debido a la doble naturaleza de esta investigación, que integra un componente pedagógico y otro disciplinar, sus conclusiones irán irremisiblemente encaminadas a evaluar los resultados de la integración de estos dos aspectos al interior del corpus y la exégesis. Es decir, estas conclusiones intentarán, en primer lugar, verificar que la apuesta teórica-pedagógica de la forma antológica como medio de sistematización del momento de la historia literaria focalizado –la poesía contemporánea en Latinoamérica, con énfasis en las tradiciones cubana y mexicana– resulta factible y contribuye, por demás, a la calidad del análisis y su transmisión.

Además, y asumiendo que es esta también aunque no exclusivamente un investigación literaria, las presentes consideraciones tratarán de sintetizar los resultados del estudio introductorio al corpus antológico, es decir, se concentrarán de manera secundaria en el apartado disciplinar de la investigación y en cómo este puede determinar la enseñanza del momento de la tradición literaria estudiado.

En primer lugar, en tanto resultado de investigación que articula su doble naturaleza, puedo concluir que la antología crítica en tanto estructura intelectual puede considerarse, a la vez que una forma idónea de describir, explicar y sistematizar un fenómeno literario determinado, una vía privilegiada desde la que abordar su transmisión con fines pedagógicos. La forma antología enuncia un punto medio donde tienen cabida tanto elementos de crítica y teoría como de historia literaria.

Por un lado, la selección compilada de las tradiciones mexicana y cubana se configura en tanto panorama de la historia literaria de un momento específico, contribuye desde un punto de vista sincrónico a la fijación del canon de la poesía contemporánea en Latinoamérica, propone una

sistematización histórica. Por otro lado, el estudio introductorio entendido en su relación orgánica con el corpus seleccionado, en tanto devela y explicita de manera crítica los métodos de selección, los criterios valorativos a partir de los cuales este canon se modula, pone en evidencia un método crítico, una visión sobre el estatuto de lo literario y lo poético que es también fundamental si consideramos que esta investigación no sólo pretende explicar y describir un momento de la historia literaria, sino también transmitir elementos para la comprensión de una idea específica sobre el fenómeno literario.

Es decir, la presente investigación ha demostrado que la forma antología no es sólo idónea como vía de sistematización, sino también como modo de enseñanza sobre el cómo de la literatura: presenta una síntesis histórica a la vez que articula una propuesta crítica. En este sentido, Agudelo Ochoa (2005) comenta “Las antologías y selecciones permiten acceder a colecciones de textos que representan la producción literaria de épocas específicas, y en este sentido son versiones de la historia de la literatura de esas épocas, pero a la vez permiten analizar los criterios que rigieron la selección y por ende deducir las posturas críticas que éstos esconden –o manifiestan directamente” (p. 137).

Apoyado en la veraz constatación que la frase anterior contiene, he arribado a la conclusión de tipo general, asentada en la estructura y forma que he este trabajo ha adquirido, que me parece ha resultado más provechosa: la de que la antología puede implicar además un medio a partir del cual transmitir nociones alusivas a la teoría literaria y sobre todo a la pregunta original que esta se plantea: qué es la literatura. Cuando Agudelo Ochoa (2006), en su análisis de las antologías desde un punto de vista diacrónico, comprueba que estas encierran un método crítico que puede ser examinado, nos está diciendo en cierta medida que las antologías, como decíamos, también estructuran una propuesta teórica, comunican una verdad sobre el hecho literario.

La presente antología crítica resulta entonces un documento de principal interés para la enseñanza de la literatura desde lo que tiene que ver con la puesta en conflicto de una idea de lo poético a partir del análisis histórico de la poesía contemporánea latinoamericana y con la transmisión pedagógica que puede vincular lo histórico a cuestiones epistémicas y teóricas. De esta manera, podemos concluir que esta investigación enuncia una trayectoria de enseñanza de lo literario, tanto desde la sistematización histórica como desde la reflexión crítico-teórica, que debe ser entendida y utilizada en toda su dimensión en la enseñanza.

En lo que está relacionado con el aspecto disciplinar, he comprobado cómo se cumplen certeramente dos de las premisas más importantes de esta investigación: la exégesis crítica demuestra, por una parte, los puntos de contacto entre las dos tradiciones más detenidamente analizadas, es decir, la permanencia en el tiempo de lo que la historia y la crítica literarias han denominado *tradición poética latinoamericana* y, por otra parte, el hecho de que las poéticas analizadas, a través de la temporalidad del fin e inicio del nuevo milenio, ejecutan un cambio de paradigma y se distinguen particularmente con respecto a la tradición.

En conclusión, nuestra investigación se inscribe con sus particularidades en la genealogía de antologías que han dotado al estudio crítico literario sobre el continente de una particular idea de lo latinoamericano. En este sentido, los tres principales bloques de contenido desde los que el estudio introductorio al corpus del segundo capítulo se despliega vienen a caracterizar la generalidad de las poéticas analizadas y, por extensión, el momento de la tradición estudiado: la puesta en cuestión del problema del género, la apuesta política por la austeridad antiretórica y antilírica, y la identidad inestable de la idea de lo nacional.

Los poetas latinoamericanos contemporáneos lidian con la compleja realidad política del continente, aseteada tanto por la impersonalidad del empuje neoliberal como por los

maniqueísmos nacionalistas de los gobiernos de izquierda, a partir de dos ejes: el de la crudeza política antiretórica, por una parte, que intenta deshacer o al menos poner en cuestión el discurso del poder y, por la otra, desde la desconfianza en la identidad inamovible de lo nacional y lo latinoamericano que el paradigma moderno propone.

Por otro lado, el rasgo conceptual que Guerrero (2010b) identificaba en la generación inmediata anterior en lo referido a “la importancia que han ido adquiriendo las cuestiones de género” (p. 24) se intensifica y complejiza en las poéticas del fin y principio de milenio. Las obras de poetas como Paula Abramo, Legna Rodríguez Iglesias o Sergio Loo, desde la puesta en juego en la escritura del género, construyen poéticas de primer orden que se catalogan entre las más notable de la joven poesía continental. El foco de la investigación de género en estas poéticas ha pasado de la militancia o la reivindicación que caracterizaba a la generación inmediata anterior hacia la integración de la cuestión género de manera coherente en las disquisiciones habituales del yo poético sobre las cuestiones tradicionales de la identidad y el ser de la escritura.

2.6 Bibliografía

Abramo, Paula (2012): *Fiat Lux*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F.

Agamben, Giorgio (2016): “Idea del comunismo”, *Idea de la prosa*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Agudelo Ochoa, Ana María (2005): “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”, *Lingüística y Literatura*, n.º 49, Universidad de Antioquia.

Alfonso Barroso, Carlos Augusto *et. al* (1989): *Retrato de grupo*, Letras Cubanas, La Habana.

Arboleda, Julio César (2014): “La pedagogía de la alteridad en la perspectiva de la comprensión edificadora”, *Revista de educación y pensamiento*, n.º 21, Madrid, pp. 7-23.

Arredondo, Verónica (2017): “Tres Poemas”, <http://www.elguardatextos.com/2017/10/s-o-s-tres-poemas-de-veronica-g.html>, [19/11/2018]

Arcos Jorge Luis (1999): *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Ashbery, John (2000): *Otras tradiciones*, Vaso Roto, Madrid.

Austin, J. L. (1962): *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.

Áviles, Osmán y Alfredo Coirolo (eds.) (2011): *El manto de mi virtud. Poesía uruguaya del siglo XXI*, ICL, Ministerio de Relaciones Exteriores, Montevideo, Uruguay.

Bello, Javier (1995): “Poetas chilenos de los noventa. Estudio y Antología”, Tesis de licenciatura, Universidad de Chile.

Bloom, Harold (1991): *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, Caracas.

Bojórquez, Mario, Alí Calderón, Jorge Mendoza Romero y Álvaro Solís (comps.): *El oro ensortijado. Poesía viva de México*, Ediciones Eón/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/Círculo de Poesía/The University of Texas at El Paso/Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2009.

Bonnet, Piedad (2010): *Antología de poesía latinoamericana contemporánea*, Norma, Bogotá.

Bordieu, Pierre (1990): “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, n° 25-28, pp. 20-42.

Butler, Judith (1999): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.

Carrasco, Iván (2002): “Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”, *Estudios Filológicos*, n.º 37, Santiago de Chile, pp. 199-210.

Carrera, Arturo (2001): *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Castany Prado, Bernat (2007): *Literatura posnacional*, Universidad de Murcia.

Castro Leal, Antonio (1953): *La poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Cerón, Rocío; Julián Herbert y León Plasencia Ñol (2005): *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, Filo de Caballo editores/CONACULTA-FONCA, Ciudad de México.

Chandia, Bernardo y Sergio Rodríguez (2000): “Intimidad urbana, huellas de los últimos poetas del siglo veinte”, *Cyber Humanitatis*, n.º 14, otoño, Universidad de Chile, s/p.

Codina, Norberto (1995): *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, Ediciones Unión, La Habana.

Cruz, Oscar (2007): *Los malos inquilinos*, Ediciones Unión, La Habana.

_____ (2013): *La Maestranza*, Ediciones Unión, La Habana.

_____ (2015): *The cuban team. Los once poetas cubanos*, Hypermedia, Madrid.

Debicki, Andrew P. (1977): *Antología de la poesía mexicana moderna*, Tamesis Book Limited, London.

Delors, Jacques (1994): “Los cuatro pilares de la educación”, *La Educación encierra un tesoro*, UNESCO, Ciudad de México, pp. 91-103.

Devés, Eduardo (2004): *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, t. III, Biblos, Buenos Aires.

Díaz, Edwin (1987): *16 poetas chilenos*, Santiago de Chile [edición de autor, prolog: Enrique Lihn]

Díaz, Duanel (2005): *Límites del origenismo*, Editorial Colibrí, Madrid.

Domínguez, Israel y René Coyra (eds.) (2013): *La calle de Rimbaud. Nuevos poetas cubanos*, Ediciones Aldabón, Matanzas.

Dorta Sánchez, Walfrido (2002): “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los ‘80 y los ‘90 del siglo XX”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, vol. 31, pp. 17-38.

Eagleton, Terry (2012): *Introducción a la teoría literaria*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

Esquinca, Jorge (antol.) (2010), *País de sombra y fuego*, Maná-Selva Negra/ Universidad de Guadalajara.

Fabre, Luis Felipe (2012) (sel. y prol.): *La edad de oro. Poesía Mexicana actual*, Universidad Autónoma de México.

Franco, Gabriela, Eduardo Mileo y Javier Cófreces (comp.) (2008): *Última poesía argentina*, Ediciones en Danza, Buenos Aires.

Fernández, Teodosio (1999): “Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, Madrid, pp. 185-196.

_____ (2013): “La poesía mexicana de las últimas décadas”, *Zurgai*, n.º 4, Bilbao, pp. 12-23.

Fernández Granados, Jorge (1999): “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales”, *Revista de la Universidad de México*, n.ºs 576-577, pp. 4-7.

Fernández-Larrea, Ramón (2009): *Generación*, <http://laprimera-apalabraque.blogspot.com/2009/10/blog-post_1984.html>.

Fernández Retamar, Roberto (2001): *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, Ediciones Unión, La Habana.

Flores Romero, Luis [Lufloro Panadero] (2016): *Sonetos ñerobarrocos*, Gorrión Editorial, Ciudad de México.

_____ (2010): “Entomofilia (poesía)”, *Punto de partida*, n.º 162, pp. 13-24.

Fondebrider, Jorge *et al* (2006): *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006*, Libros del Rojas, Buenos Aires.

Fonz de Tanya, Marco (2008): “Veinte poetas/veinte Méxicos (todo menos un prólogo)”, <https://www.lexia.com.ar/20_poetas_mexicanos.htm>, [15/09/2017].

Frye, Northrop (1991): *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas.

Guedea, Rogelio (2003) (sel. y prol.): *Árbol de variada luz. Antología de poesía mexicana actual 1992-2002*, Universidad de Colima.

Guerrero, Gustavo (1987): *La estrategia neobarroca*, Ediciones del Mall, Barcelona.

_____ (1998): *Teorías de la lírica*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.

_____ (2010a) (comp. y pról.): *Cuerpo plural: antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Pre-Textos, Buenos Aires/Madrid/Valencia.

_____ (2010b): “De un siglo a otro”, en *Cuerpo plural: antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Pre-Textos, Buenos Aires/Madrid/Valencia, pp. 11-33.

_____ (2016): “Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los años noventa”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, p. 382-398.

Gutiérrez, Julián (2016): “Poesía chilena de fin de siglo xx. Configuración de la emergencia pos-87”, *Nueva Revista del Pacífico*, n.º 64, Valparaíso, pp. 6-26.

González Castañer, Ismael (1998): *Mercados verdaderos*, La Habana, Ediciones Unión.

Grande, Gerardo y Manuel de J. Jiménez (eds.) (2015): *Astronave. Panorámica de poesía mexicana (1985-1993)*, punto de partida, Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León.

Hamburger, Michael (1991): *La verdad de la poesía, tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Heidegger, Martin (1992): “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía*, F.C.E, Buenos Aires.

Jiménez, José Olivio (2010): *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*, Alianza, Madrid.

Lacan, Jacques (2009): “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud”, *Escritos I*, Siglo XXI, México D. F.

Lage, Jorge Enrique (2014): “Sigue leyendo: Un poema de José Ramón Sánchez”, <https://oncubanews.com/cuba/sociedad-cuba/poblacion/sigue-leyendo-un-poema-de-jose-ramon-sanchez/>

Lasarte, Javier (1992): “Los reinos de la pérdida: poesía venezolana (1967-1990)”, *Sobre literatura venezolana*, Ediciones Casa del Bello, Caracas.

Leiva, Raúl (1959): *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México.

Lezama Lima, José (1965): *Antología de la poesía cubana*, 3 t., Editora del Consejo Nacional De Cultura, La Habana.

Llarena, Alicia (1993): *Poesía cubana de los 80. Antología*, Ediciones La Palma, Madrid.

Ludmer, Josefina (1994) (ed.): *Las culturas de fin de siglo*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.

Lumbreras, Ernesto y Hernán Bravo Valero (2002) (sel. y prol.): *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, Conaculta, Ciudad de México.

Magallanes Latas, Fernando (1995): “Las antologías didácticas en Alemania: una cuestión polémica”, *Philologia Hispalensis*, vol. 10, Universidad de Sevilla, pp. 223-243.

Maples Arce, Manuel (1940): *Antología de la poesía mexicana moderna*, Poligráfica Tiberina, Roma.

Meléndez, Mario (2009): “22 poetas mexicanos”, *Casa del Tiempo*, n.º 24, UAM, pp. 50-60.

Mendiola, Víctor Manuel *et al* (2006): *Tigre de la sed: antología de la poesía mexicana contemporánea (1950-2005)*, Hiperión, Madrid.

Mendoza Fillola, Antonio (2004): *La educación literaria: bases para la formación de la competencia lecto-literaria*, Ediciones Aljibe, Málaga.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1890): *Antología de poetas liricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Vinda de Hernando y c. a.. Madrid.

Milan, Eduardo (2008): *Prístina y última piedra: antología de poesía hispanoamericana presente*, Aldus, México D. F.

Mónica, Lizabel (2012): *Distintos modos de evitar a un poeta. Poesía cubana del siglo XXI*, El quirófano ediciones, Guayaquil.

Monsiváis, Carlos (1966): *La poesía mexicana del siglo XX (antología)*, Empresas editoriales, México D. F.

Mora, Javier L. y Ángel Pérez (2017a): *Long Play List Poetry: Cuba Generación Años Cero*, Editorial Casa Vacía, Richmond.

_____ (2017b): “La desmemoria: lenguaje y posnostalgia en un *selfie* hecho de prisa ante el *foyer* del salón de los Años Cero (prólogo para una antología definitiva)”, en *Long Play List Poetry: Cuba Generación Años Cero*, Editorial Casa Vacía, Richmond, pp. 9-39.

Morán, Francisco (ed.): *Island of My Hunger. Cuban Poetry of Today* (2007), City Lights Books, San Francisco.

Morin, Edgar (1999): *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Santillana-UNESCO, París.

Ortiz Maciel, Mariana (2017): “País de sombra y fuego: una reflexión sobre la patria en la poesía mexicana del siglo XXI”, *Mitologías Hoy*, vol. 15, junio, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 317-332.

Paz, Octavio (1966): *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México D. F.

Padilla Cárdenas, Gilberto (2014): “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”, *Temas*, n.º 80, pp. 114-120.

Ponte, Antonio José (2005): *Asiento en las ruinas*, Editorial Renacimiento, Sevilla.

Porrúa, Ana (2003): “Lo nuevo en la poesía argentina de los 90’s”, *Foro Hispánico*, n.º 24, Buenos Aires, pp. 85-96.

_____ (2011): “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa”, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata.

RAE (1893): *Antología de poetas Hispano-Americanos*, Imprenta Sucesores de Rivadenevia, Madrid.

Ramírez, Israel (2005): “El lector escindido y la falta de temor. Crítica y Poesía reciente en México”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 29, Universidad Complutense de Madrid.

_____ (2015): “Treinta años de poesía en México: 1980-2010. Dos acercamientos, múltiples preguntas”, en Rogelio Guedea (ed.), *Historia crítica de la poesía mexicana, siglos XIX y XX.*, CNCA-FCE, pp. 209-231.

Reyes, Alfonso (1948), “Teoría de la antología”, *La experiencia literaria*, Losada, Buenos Aires, pp. 135-140.

Rivero, Laura Sofía (2017): “El cantar de los ñeros. La poesía ñerobarroca de Lufloro Panadero”, <<https://cuadrivio.net/22964-2/>>.

Rodríguez Gutiérrez, Milena (2011): *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX. (De Gertrudis Gómez de Avellaneda a Reina María Rodríguez. Con una breve muestra de poetas posteriores)*, Madrid, Verbum

_____ (2011): “Por qué una antología de poetas cubanas”, en *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX. (De Gertrudis Gómez de Avellaneda a Reina María Rodríguez. Con una breve muestra de poetas posteriores)*, Madrid, Verbum, pp. 17-59.

Rodríguez Iglesias, Legna (2012): *Tregua Fecunda*, Ediciones Unión, La Habana.

_____ (2014): *La gran arquitecta*, Colección Sur, La Habana.

Rodríguez Núñez, Víctor (1985): *Usted es la culpable*, La Habana, Editora Abril.

Rodríguez Padrón, Jorge (1984): *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*, Espasa-Calpe, Madrid.

Rojas, Rafael (2016): “Un ethos de la lectura”, <<https://hypermediamagazine.com/2016/11/17/rafael-rojas-un-ethos-de-la-lectura/>>, consultado el 24 de mayo de 2017.

_____ (2018): “La generación flotante: apuntes sobre la nueva literatura cubana”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 1, enero, pp. 140-148.

Ruiz, Yelitza (2015): “Hacia un concepto de generación en la poesía mexicana en el siglo XXI”, <<http://contratiempo.net/2015/07/hacia-un-concepto-de-generacion-en-la-poesia-mexicana-en-el-siglo-xxi/>>, [15/11/2017].

Ruiz Casanova, José Francisco (2007): *Anthologos. Poética de la antología poética*, Cátedra, Madrid.

Saer, Juan José (1997): “El concepto de ficción”, *El concepto de ficción*, Seix Barral, Barcelona, pp. 9-16.

_____ (1997b): “Entrevista realizada por Gerard de Cortanze”, *El concepto de ficción*, Seix Barral, Barcelona, pp. 110-121.

Salinas, Francisco Simón y Biviana Hernández (2017): “*Cuánta destrucción en los nidos americanos /cuántas patrias arruinadas y marchitas: poéticas de infancia en el Chile del siglo XXI*”, *Mitologías Hoy*, vol. 15, junio, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 297-315.

Sánchez Leyva, José Ramón (2012): *El derrumbe*, Editorial Letras Cubanas.

Sánchez Mejías, Rolando (1995): *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*, Embajada de Francia en Cuba/Instituto Cubano del Libro, La Habana.

_____ (1995): “Prólogo”, en *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*, Embajada de Francia en Cuba/Instituto Cubano del Libro, La Habana, pp. 9-15.

Sarría, Leonardo (ed.) (2012): *(Des)articulaciones. Premio de Poesía La Gaceta de Cuba (2000-2010)*, Ediciones Unión, La Habana

Solinas, Enrique (2005): “Una Aproximación a la Poesía Latinoamericana Actual”, *Gramma*, n.º 54, Universidad de El Salvador, pp. 10-14.

Steiner, George (2003a): “La formación cultural de nuestros caballeros”, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, pp. 73-86.

_____ (2003b): “Humanidad y capacidad literaria”, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, pp. 19-28.

Vera Méndez, Juan Domingo (2005): “Sobre la forma antológica y el canon literario”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 30, Universidad Complutense de Madrid, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>>, [13/10/2017].

Villeda, Karen (2010): *Tesaurus*, Fondo Editorial Tierra Adentro, Ciudad de México.

Vinciguerra, Lidia y Cristina Piña (1996): *Poesía argentina de fin de siglo*, 3 t., Editorial Vinciguerra, Buenos Aires.

Vitier, Cintio (1948): *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, Ediciones Orígenes, La Habana.

VV. AA.: *Poetas parricidas (generación entre siglos)* (2014), Cuadrivio, México D. F.

Zaidenweg, Ezequiel (2014): *Penúltimos. 33 poetas de Argentina (1965-1985)*, Universidad Nacional Autónoma de México.

**CAPÍTULO 3. CORPUS ANTOLÓGICO DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA DE LAS TRADICIONES
MEXICANA Y CUBANA**

3.1 Tradición cubana

GELSYS M^A. GARCÍA LORENZO (Camagüey, 1988). Licenciada en Letras en la Universidad de La Habana, Máster en Español como Lengua Extranjera y Doctora en Literatura en la Complutense (España). Publicó en la editorial camagüeyana Ácana: *Vesania* (2005) y *Anábasis* (2007); en 2016 aparecieron en Europa: *No te afeitarás en vano* (Editorial Hypermedia, Madrid) y *La Revolución y sus perros* (Bokeh, Leiden). Reside en Madrid.

No idolatrarás a bestia ni a imagen alguna

No podrás traer las tazas que usó Anäis Nin

cuando estuvo en Cuba.

Ni siquiera esas tazas viejas,

sucias,

manchadas de lápiz labial,

guardadas en el almacén de un museo,

a merced de las cucarachas y el polvo.

Ni siquiera las tazas.

El dictador

El dictador como un invento decimonónico.

Un invento bello,

magnífico,

atractivo,

pero inútil.

Un invento más allá de las leyes del mercado,

para admirar en un museo de maravillas,

en una exposición de curiosidades,

para verlo unos segundos

y dejarlo atrás

y olvidarlo para siempre.

El dictador como un reloj de viento o un piano de vapor.

SERGIO GARCÍA ZAMORA (Esperanza, 1986). Licenciado en Letras. Editor. Ha publicado los poemarios: *Autorretrato sin abejas* (Ediciones Sed de Belleza, 2003), *Tiempo de siega* (Premio Poesía de Primavera; Ediciones Ávila, 2010), *El afilador de tijeras* (Ediciones Sed de Belleza, 2010), *Poda* (Premio Calendario; Abril, 2011), *El Valle de Acor* (Premio Fundación de la Ciudad de Santa Clara; Editorial Capiro, 2012), *Día mambí* (Premio Digdora Alonso; Ediciones Vigía, 2012), *La violencia de las horas* (Premio José Jacinto Milanés; Ediciones Matanzas, 2013); *Las espléndidas ciudades* (Premio Eliseo Diego; Ediciones Ávila, 2013); *Libro del amor feliz* (Premio Emilio Ballagas; Editorial Ácana, 2013), *Caballería insurrecta* (Premio Manuel Navarro Luna; Ediciones Orto, 2013); *Pabellón de caza* (Ediciones Sed de Belleza, 2013; Premio Puerta de Papel, 2014); *Pensando en los peces de colores* (Publicaciones Entre Líneas, Editorial Voces de hoy, 2013), *Animal político* (Premio Regino Boti; Editorial El mar y la montaña, 2014). En 2014 obtuvo los premios Raúl Ferrer, Wolsan-CubaPoesía y el que otorga la revista *La Gaceta de Cuba*.

Peligro de derrumbe

Arrimar palabras. Una palabra y otra. La cuartería del lenguaje. Un barrio pobre en medio del lenguaje. Si una palabra arde la otra arderá también. Si una cae, ya sabes. Decir *madre mía, patria mía*, y que el posesivo sirva de puntal.

Contribución a la economía política

Poner la mano que escribe bajo una prensa de tabaquería y hacer girar el tornillo para disciplinar la mano; la mano sin nervadura que ya fue escogida entre mil manos, que ya fue torcida por mil manos, que ya fue cortada con una chaveta. Poner la mano, el dedo sin anillo matrimonial que tendrá su anillo de papel cromado; la mano en una caja de cedro para que los dedos no pierdan el aroma. Poner la mano; la plácida incineración de esa mano en la terraza de un hotel, mientras se conversa en calma y en alemán.

Colgar los ojos, enrojecidos por *el mucho leer y el poco dormir*; los ojos que han visto desnudarse adolescentes a la sombra de un cafetal. Colgar los ojos sanguinolentos a la intemperie y a la altura, entre los granos de café maduros; los ojos maduros de mirar. Colgar los ojos; los ojos que serán recogidos en cestas por becarios, echados en sacos por becarios, contados en cientos por un militar.

Disimular el cuerpo en un plantón de caña y esperar el tajo; esperar al muchacho con su mocha o su machete; esperar la aliteración, la onomatopeya del muchacho con su mocha y su machete al dar un chasquido. Disimular el cuerpo en un plantón, donde eres caña entre mil cañas por quemar. Disimular el cuerpo y esperar el tajo; tomar de ti únicamente lo provechoso: el cuerpo sin cogollo, el cuerpo dulcísimo, el millonario cuerpo del azúcar, hasta que acabe la crisis o te vuelvan a engañar.

De Pensando en los peces de colores

KAREL BOFILL BAHAMONDE (Hradec Králové, Checoslovaquia, 1986). Poeta y narrador. Diseñador gráfico. Ha obtenido los premios David de Poesía, Calendario, Fundación de la Ciudad de Matanzas, Alcorta, Digidora Alonso y la Beca de creación La Noche. Ha publicado los poemarios: *Escala en Naxos* (Ediciones Matanzas, 2009), *Matrioshkas* (Ediciones Unión, 2010), *Fragmentos en la humedad* (Editorial Cauce, 2010), *Himnario del destierro* (Ediciones Aldabón, 2012), *Lo que era todo* (Ediciones Matanzas, 2014), *Ventana tropical* (Casa Editora Abril, 2015) y *Todo lo que en silencio es lenguaje*, antología de traducciones del poeta brasileño Lêdo Ivo (Ediciones Vigía, 2015). Reside en los Estados Unidos de América.

(de las mitades)

hundo la mitad del cuerpo

(solo la mitad)

en la playa El Judío

nunca logré ir más allá

de la línea que divide

el plano bidimensional del ocaso

en la playa El Judío

nunca alcancé

el triste horizonte de la tarde

hundo la mitad del cuerpo

(la mitad que es el cuerpo único)

y río

tratando de esquivar el golpe que se acerca

ofrezco la mitad del rostro

el golpe es entonces la mitad del golpe

De Hinnario del destierro

EN EL VACÍO

la cuchara

que golpeo y dejo

caer

vibra

su sonido recuerda

una libertad

también vibra

al pulsarse

la cuerda

musical de la guitarra

o el piano

si a la cuchara

su caída intercepto

con la mano si sobre

las cuerdas de la melodía

planto un dedo

inquisidor

un régimen de silencio

me cuestiona un rigor

casi póstumo

me repleta

De Ventana tropical

LEGNA RODRÍGUEZ IGLESIAS (Camagüey, 1984). Obtuvo el Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar 2011. Su último libro publicado es *La mandarina mecánica* (literatura infantil, Reina del Mar Editores, 2015). Mereció el Premio Wolsan-CubaPoesía 2013 con *La Gran Arquitecta* (poesía, Colección Sureditores, 2014). Ha publicado los poemarios: *Chicle* (Proyecto Literal, 2013); *Chupar la piedra* (Casa Editora Abril, 2013); *Tregua Fecunda* (Ediciones Unión, 2012) y *El momento perfecto*, así como la novela *Mayonesa bien brillante* (ambos en Ediciones Matanzas, 2012). Otros libros suyos son: *Dos uno cero* (antología de poesía y cuento; Thesaurus Editora, 2012); *¿Qué te sucede, belleza?* (cuento; Ediciones Sed de Belleza, 2011), *Ne me quitte pas* (cuento, Casa Editora Abril, 2011), *Los Mágicos* (literatura infantil, Editorial Cauce, 2008)... Salieron en 2015: *No sabe/no contesta* (cuento; Editorial Caja China), *Las analfabetas e Hilo + Hilo* (novela y poesía; Bokeh). Reside en los Estados Unidos de América.

Los médanos no

No puedo perseguir la chiva de Oscar Cruz

porque esa chiva no es mía

ni es mío el desierto

ni Oscar Cruz me pertenece.

Las ambiciones fluctúan

de todas las circunstancias

en las que he deseado participar

ninguna ha sido tan deseada

como esa persecución.

Colocando sobre mí el dedo de la autocrítica

me pregunto si merezco perseguir la chiva

¿incluso si la chiva no fuera de Oscar Cruz

soy merecedora de seguirla?

¿incluso convirtiéndome en la chiva

soy merecedora de que Oscar Cruz me persiga?

De todos los abrazos que mi grandfather me dio

solo uno me lo dio por la noche

y cuando me lo dio

hombre demente

habíame confundido con la patria.

Colocando sobre mí otra vez

el dedo de la autocrítica

me pregunto si haber sido confundida con la patria

fue una circunstancia que merecí.

La costumbre

Siempre le pido a mi mano

una paja matutina

con el dedo que le sigue al dedo gordo

para salir a la calle en forma

y enfrentarme al mundo

y vencer

el dedo del medio también me agrada

pero no tiene tanta movilidad

los dedos largos sirven para otra cosa

el anular y el meñique

inútiles por completo

más cuidado con el gordo

ese es un dedo que vale

por cinco

a mi mano no le falta

un solo dedo.

De Hilo + Hilo

JAVIER L. MORA (Bayamo, 1983). Filólogo. Poeta y traductor. Ha publicado *Examen de los institutos civiles* (Premio David; Ediciones Unión, 2012). Obtuvo la Beca de creación Dador de Ensayo (2014). Parte de su tesis de grado sobre el grupo Diáspora(s) fue incluida en *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002). Literatura cubana* (Linkgua, 2013). Recién se editaron sus traducciones de *El portero suplente y otros poemas*, del italiano Matteo Fantuzzi.

Redondel

¿Verdad, Señor, que mientras otros hablan de patos y gallinas (y de cuchillos, como granjeros de la literatura) el pájaro se muerde la cola sin mutilarse?

El hueco

1

Hombre de circunstancias

habitado a la oferta de desistir

en el tramo que va

de la muerte a la vida

y de la muerte

a la muerte

(aunque esta lleve evidente simulación)

día a día regresa a casa

después

de larga jornada

en oficio que llaman

retribuido.

Llega

sacude la mirada

se sienta en sitio más apartado

de la realidad

estira las piernas

y reconoce.

«Estar en el fondo para pensar el fondo.

El peso de lo mismo y la nada.

El peso de la acumulación originaria,

no de capital, sino de polvo y materia podrida

en la cabeza

por exceso baldío.»

Hombre de circunstancias
adaptado a la idea de renunciar
en el tramo que va
de la muerte a la vida
y de la muerte
a la muerte
(aunque esta lleve evidente simulación)
día a día regresa a casa
después
de larga jornada
en oficio que llaman
retribuido.

Llega
sacude la mirada
se sienta en sitio más apartado
de la realidad
estira las piernas
y reconoce.

«Estar en el fondo para pensar el fondo.

No hay superficie, o por lo menos,
esta es inconclusa.

El peso de lo mismo y la nada.

El peso de la acumulación.»

3

Hombre de circunstancias

aferrado

a la escasa duración que posee

en el tramo que va

de la muerte

a la muerte

(aunque esta no lo parezca)

día a día regresa a casa

después

de larga jornada

en oficio que llaman

retribuido.

Llega

se sienta en sitio más apartado

de la realidad

y reconoce.

«Estar en el fondo para pensar el fondo.

Si existir significa ser percibido, qué debo comprender

de las miradas que me dicen córtate la cabeza

y nivela tu posición...»

De Examen de los institutos civiles

JUAN MANUEL TABÍO (La Habana, 1983). Licenciado en Letras en la Universidad de La Habana (UH) con una tesis sobre la retórica en Tristán de Jesús Medina. Profesor de Letras Clásicas en la UH. Fue editor de la revista *Upsalón*. Obtuvo mención con su cuaderno «Versión de pastoral» en 2012, en el premio que otorga la revista *La Gaceta de Cuba*.

Sófocles en Colono

El árbol del olivo era una engañosa metonimia de la patria.

El árbol una vez quemado y renacido en el mismo pedazo de tierra, mártir reincidente en su fácil lucro, su verticalidad empañada como viniendo a desmentir la continuidad de los racimos de lo real.

La guerra finalmente ha terminado –o no.

La devastación, en cualquier caso, ha de ser motivo ubicuo: herencia insepulta, la planta atroz y todo lo que no cupo en el himno.

Luego el arroyo, la purificación reglamentaria (carácter o demonio, de esta economía del misterio parece proceder cualquier esterilidad).

El imperio austrohúngaro

Primero colocaron las guirnaldas en los árboles.

Entre los pinos se abría un claro, idóneo para servir como pista de baile.

Luego colgaron los faroles, y en todo momento hubo guardia, no fuera a ser que lloviera y se arruinaran.

Pero la tormenta no se desató hasta el mismo día de la fiesta.

Después de que todos se refugiaron en el interior de la casa, sobrevino (a galope) una noticia en la que los menos apocalípticos descubrieron que se vaciaban de realidad la vida militar, los penachos de crin, el brillo en la copa de los sombreros y la belleza ya estriada y ligeramente libertina de una dama de la capital.

A los músicos, borrachos, hubo que llevárselos del salón.

Algunos seguían repitiendo, mientras eran trasladados como objetos inanimados, los mismos movimientos que habían ejecutado los valeses o las marchas (fúnebre, la última), aunque hacía mucho que les habían retirado los instrumentos de las manos.

Aun así, la abigarrada exterioridad se filtraba por las rendijas.

Rebajaba considerablemente la coherencia del coro de voces, pero no la eficiencia portentosa de las tecnologías de la experiencia con que invocaba la visión de las plumas reales e imperiales mecidas por el viento, una luminosa mañana desde la que parecían haber transcurrido tantos años.

LIZABEL MÓNICA (La Habana, 1981). Artista multidisciplinaria. Fundadora del proyecto internacional Desliz en 2007 (www.desliz.net.tc). Su trabajo editorial incluye dos antologías que estudian la obra del escritor cubano Octavio Armand y la muestra *Distintos modos de evitar a un poeta: poesía cubana del siglo XXI* (El Quirófano Ediciones, 2012). En proceso editorial la novela «Tim sin Tina» y el poemario «Nudos». Actualmente cursa un doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Princeton.

Hirsuto o flujo en mujer

podríamos

felices

tú,

amigo infeliz,

y yo

que puedo amarte

quizás

toda la vida

podríamos

felices

muchacha vitalicia

tú y yo

que dentro de mi

opacidad

alegre

te amaría tal vez

toda

pero como

guayaba y observo

que

probablemente nadie,

ninguno de los dos,

soportaría mi comer guayaba

muerdo guayaba

en mi mano derecha

y descorro semilla

a izquierda

lengua

o con labio inferior

semillitas saliva y restos

minúsculos restos

semidiluidos

de guayaba

veo mi mano llena de esta clase de semillas

y creo que no podría

plena felicidad

felicidad con nadie

si no puedo comer

mi guayaba

sin provocar repugnancia

(sin mi tranquilidad y las dos manos ocupadas)

—téngase en cuenta que

cuando hablo de una guayaba,

me refiero

a una guayaba—

Freebie:

Once upon a Cuba: *Nadurria*

enumerar

palabrería deficiente

destinaciones, ocupaciones, fluctuaciones

ditrería ana(l) ción

conversación de paquete cuadrado o disuelto a confluencias

en coqueta

—esto es mueble para dormitorio—

labios de seguimiento:

«la-na-ción»

insustituible ciudad de nada-nadería-nadurria

mi ciudad

inerte / silenciada

yo ciudad

ungüento

De «Nudos» (libro inédito)

LIUVAN HERRERA CARPIO (Fomento, 1981). Poeta, investigador literario, editor. Licenciado en Letras por la Universidad Central de Las Villas (2005) y Máster en Cultura Latinoamericana (2014). Desde 2012 reside en Riobamba (Ecuador). Profesor de la Universidad Nacional de Chimborazo. En poesía ha publicado: *Entre dos cristos* (Ediciones Luminaria, 2005), *Animales difuntos* (Ediciones Sed de Belleza, 2006), *Discurso del hambre mientras se marchitan dos ciudades* (Ediciones Vigía, 2009), *Muertos breves* (Premio Eliseo Diego; Ediciones Ávila, 2011) y *Flashes* (Ediciones La Luz, 2011). Y en ensayo: *La sencilla palabra. Franciscanismo poético en la obra de Dulce María Loynaz* (Premio Pinos Nuevos 2011; Editorial Letras Cubanas, 2012). En ese género ha obtenido, entre otros, el Premio Segur (2009), el Premio al mejor Ensayo de la revista cultural *Matanzas* (2011), el Premio Eliseo Diego (2012) y el que otorga la Editorial El mar y la montaña (2012).

Hierros de carnaval

Fraguados en herrerías clandestinas

viajan sobre *trailers* ominosos

por la cicatriz nacional,

artefactos para la diversión,

que en carnavales de barrio

se erigen en solo una hora.

Piezas de antiguos centrales

adobadas por años en el alcohol

de almíbar,

ahora toman sitio

en sillas voladoras y en

botes suspendidos en el arco

de su viaje.

Quien no asistió al esplendor

de los parques eléctricos,

podrá encontrar aquí

una desleal imitación.

Di adiós a tu hijo mientras

resiste su vértigo

en las pequeñas jaulas

de «El Exterminador».

Subamos a «El Dragón»

cuando su mal trazado ojo

ve derramar la cerveza sin nombre,

detenida en odres de extraño níquel

y disputada por caballeros de sed medieval.

Sobre las esteras de montaña rusa

oyendo crujir los frenos de la noria,

te dije: Qué triste el país.

—Diviértete, fue la respuesta

mientras me alcanzabas un

algodón de azúcar,

traída del gran Brasil

en oscuras bodegas

de lujosos trasatlánticos.

Palabra de almirante

Tres barcas de papel son

situadas en el ojo del desagüe.

El fotógrafo deberá

encuadrar su agonía con prisa,

pues el remolino de mugre

hace de ellas

una agresiva metáfora de la existencia.

Hacia dentro viajarán,

sostenidas por ofelias del tizne,

sabiendo que sobre ellas en la ciudad injusta

la vida traspasa a sus hijos

con una aguja de tedio.

La arena intocada no las espera.

Tendrán que mentir

al encallar en la orilla de los des(h)echos

como las tres carabelas del almirante;

aunque en la imagen

se les vea partir, resueltas.

De Flashes

YANSY SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (Santiago de Cuba, 1981). Poeta. Licenciado en Letras en la Universidad de La Habana (2008). Profesor de literatura en la Universidad de las Artes (ISA). Premio de Poesía Pinos Nuevos 2006, Beca de creación Prometeo de *La Gaceta de Cuba* 2014. Ha publicado los poemarios: *Té para los bárbaros* (Ediciones Santiago, 2006) y *Maldita sea* (Editorial Letras Cubanas, 2006).

La estrella cimarrona

Estás en cuaresma en cuarentena, en el resto de tus días, estás en ese dolor de mis testículos que pone fin a mi respiración y que he jurado apretándolos vengarme. Piénsalo y dispútame otra tregua. Proponte salir airoso, cambiar la sentencia que me impone el juramento. Proponte amainar ese dolor y luego dime qué se siente al respirar del lado muerto. Te pronuncio *címbalo* y *salterio* en tanto piensas, te pronuncio esas palabras mientras tu rostro amarillea y yo te espero de este lado, en la planicie sinflictiva, donde no quedan sobresaltos ni hay cocuyos, y he quedado a poco en esta porción indivisible. Me he fragmentado tanto y tanto han podrido hasta aquí mis argumentos, que solo espero verte en la planicie, estrella cimarrona, cómo vas perdiendo tus puntas, palideciendo casi, cómo llegas al fin de tu parábola, silencioso y consternado; espero porque también desvarié frente al Divino. También solía pensar en el honor frente a la cáscara, solía no comer del pan transgresor: es la costumbre, estimado, es la costumbre lo que se impone, mientras la razón transgrede.

De «Diálogo de un hombre cansado con su alma»

La Matutina

La mañana es algo fría. Los rayos de sol pasan tímidamente hacia el cuarto a través de los empalmes de las persianas. Puedo ver el largo balcón interior del edificio que hilvana varios apartamentos. Una puerta abierta anuncia que ya la vida ha comenzado en aquel hogar. Permanezco enrollado en algo de sábana. A causa del frío estoy un poco contraído, confundo la contracción de mis músculos. A veces es agradable sentirse así, rígido, vital. La cama amplísima me recuerda que puedo voltearme sin reparos, pero estoy fijo en la idea de algo que me ayude a comenzar.

Por fin, con el habitual cubo de la lavandería, recargando hacia un lado toda su figura, sale el cuerpo envuelto en las ropas menores del ritual de los sábados. Tengo fe en esa mujer. Ella va colocando las sábanas en un cordel improvisado al precipicio que va estirando hacia la esquina del balcón conforme coloca las piezas. Debe suponer que la observo, me molesta el ritmo con que se desplaza desde ese inicio hacia la punta de la soga donde coloca la pieza. El cubo, cubierto desde el principio, marca el espacio que va restando hasta el final del balcón. Sé que su imagen desaparecerá en pocos minutos tras el tapiado de sábanas. Cada sábana me suprime un poco de placer. Cuando ella desaparezca totalmente, quedaré insatisfecho. Bueno sería que en esa pantalla breve de las persianas el placer lo colme a uno por completo.

[inéditos dispersos]

ANISLEY NEGRÍN RUIZ (Santa Clara, 1981). Narradora y poeta. Licenciada en Derecho. Profesora. Tiene publicados los libros: *Sueños morados/Sueños rojos* (Ediciones Sed de Belleza 2008; Puerta de papel 2009), *Feeling* (Premio Félix Pita Rodríguez 2007; Editorial Unicornio 2008), *Temporada de patos* (Premio Alcorta 2007; Editorial Cauce 2008), *Diez cajas de fósforos* (Premio David 2008; Ediciones Unión 2009), *Mundo Báthory* (poesía; Premio Hermanos Loynaz 2011, Ediciones Loynaz 2012) y *Todos vamos a ser canonizados* (Premio Sed de Belleza 2013; Editorial Sed de Belleza 2014). Ha obtenido premios como el Ser en el tiempo (2009), la Beca de creación Prometeo que otorga en poesía la revista *La Gaceta de Cuba* (2013), así como el Premio Fundación de la Ciudad de Santa Clara (2015) con «The Reader». Textos suyos obtuvieron sendas menciones en el Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar (2008 y 2011).

amar y alimentarse

tú, del tamaño amarillo de un polluelo, dormitando en la palma de mi mano/ una necesidad imperiosa de hacerte algo: besarte, acariciarte, arroparte...

tú, pedacito de carne blanca en mi justo centro, despidiendo el calor que despiden los cuerpos a medida que caen en el sueño/ incontinencia/ el intentar un beso que se convierte en olisquear el pelo enroscado en tu cuello/ no eres más que un polluelo, ¿recuerdas?

increíble que un día crezcas hasta hacerte del tamaño de un ave de corral/ que un día haya de comerte/ porque ese día llegará, ¿no lo sabías?/ ya escucho el borboteo del agua en el fogón.

y habré de hacerlo, eso es seguro/ y no derramaré por ti una sola lágrima/ y mi piel se hará de gallina de tan solo pensar que tu carne es esa que me llevo a la boca/ y nada más.

el momento del éxtasis será cuando, colgada de las patas, te corte el cuello donde se enrosca hoy caprichoso tu pelo.

De *Mundo Báthory*

La horma de tu zapato

He de poner en tu pie

un zapato más pequeño

así, con el paso del tiempo

no crecerá ni un centímetro

pie bonsái

como en la antigua Asia se obligaba a las *geishas*

así, con el paso del tiempo

el pie no les crecía ni un centímetro.

A los hombres les encanta que le hagan un *footjob*

y dicen

mientras más grande el pie

mejor el agarre

la técnica es sencilla:

con los pies coges el pene y le das

para arriba y para abajo

para arriba y para abajo

para arriba y para abajo

así, con el paso del tiempo

el pene no les crece ni un centímetro

pene bonsái

aunque algunos hombres crean

que un *footjob* hace crecer

sin embargo

a las mujeres un *foot job* no les funciona

nada tienen para coger y darle

para arriba y para abajo

para arriba y para abajo

para arriba y para abajo

por eso

he de poner en tu pie

un zapato más pequeño

para con él recrear la pezuña de una geisha

pie bonsái

con el que darne

para adentro y para afuera

para adentro y para afuera

para adentro y para afuera.

De Palabra de seguridad

OSCAR CRUZ (Santiago de Cuba, 1979). Editor. Graduado en Historia (2003). Ha obtenido premios como el David 2006, el Pinos Nuevos 2009, *La Gaceta de Cuba* 2010 y el Wolsan-CubaPoesía 2012. En poesía tiene publicados: *Los malos inquilinos* (Ediciones Unión, 2008), *Las posesiones* (Editorial Letras Cubanas, 2010), *La Maestranza* (Ediciones Unión, 2013). Tradujo, de Georges Bataille, *El pequeño* (Ediciones Santiago, 2011). Coeditor de la revista literaria *la noria*.

Los Médanos de Coro

perseguí una chiva a través del desierto

sin poder alcanzarla. no como lo hiciera Lautréamont

detrás de un avestruz a través de la jangada.

mis vicios eran otros. otra la visión que me inquietaba.

los Médanos de Coro estaban frente mí como una masa

terral y duradera.

agucé mi oído para oír lo que otros oyen,

latidos subterráneos, el repicar profundo de tambores,

el ruido de la arena al deslizarse sin rumbo sobre

mis pies. parado vi correr las chivas a través

de mis sentidos, no daban carne ni leche pero estaban
esperando una señal que no llegó.

lo que había firme bajo mis pies, no era arena,
polvo de huesos, óxidos, fragmentos olvidados.
no experimenté el hecho de estar solo, pues alguien
corría al lado mío con la misma intensidad del que halla
cantones que en hilo lento, siempre con iguales palabras,
esconden perdidos yermos, en el numen de una vida,
que mientras mana de la boca sin esfuerzo imprime
libertad y quietud al pensamiento.

mi asiento en la arena era cálido, y me dejaba
regodearme ante las chivas, solitario.
mientras, en lo más siniestro del paisaje,
una chiva recelosa nos miraba.

De riposta

mirando una pelea

entre Antonio Margarito

y Many Pacquiao, recibo

lecciones de poesía.

cada piñazo es un poema

colocado con precisión

en la cara del latino.

cada poema lleva dentro hematomas,

torsiones, cortaduras.

el poema como fiesta de los golpes.

más de media hora castigándose

en el ruedo frente a una multitud

que orgullosa los contempla.

cada detalle no persigue otro fin

que la belleza.

asimismo,

todo en su conjunto es hermoso.

pero es bueno que estemos advertidos:

sonríe el ganador, sonríe. sus poemas cortan.

sonríe el perdedor, sonríe. su sonrisa corta.

ambos llevan en sí la resistencia

de años enteros sin amparo.

es por esto

que los combates de boxeo y mis poemas

son lo mismo.

es por esto

que las putas prefieren al que gana.

yo, que soy un perdedor,

me subo cada día al encerado

en busca de placeres.

afuera, como siempre, una multitud

ansiosa de torsiones y hematomas

me contempla.

lo mío es hacerlos sonreír.

ellos, en su mierda, son hermosos.

qué importa vencedor o vencido.

al final de la velada, algún hijo de puta dirá

que fueron peleas deslucidas.

De La Maestranza

3.2 Tradición mexicana

SERGIO LOO (Ciudad de México, 1982-2014) fue un poeta y narrador mexicano. En 2006 publicó su primer libro de poemas *Claveles automáticos* (Harakiri plaquettes), *Sus brazos labios en mi boca rodando* (FETA, 2007), En 2011, publica su novela *House: retratos desmontables* (Ediciones B, 2011), En 2012 publicó el poemario *Guía Roji* (IVEC, 2012).¹²⁸ Después de su muerte, la Universidad Autónoma de Nuevo León publica *Postales desde mi cabeza* (UANL, 2014). En noviembre de 2015 Ediciones Acapulco publica el libro póstumo *Operación al cuerpo enfermo*.

Aquí no tengo que probar nada porque nadie

distingue mi nombre

No hay historia tras mi nombre

Viajar hasta que el sonido de mi nombre sea otro

su significado

Extirpar la identidad para injertar alegría

Señalo

no el paisaje la distancia

muralla de tiempo que no podrás recorrer hasta

aquí

Y te quedas del otro lado

Aquí no tengo que probar nada para ser nadie

Vine aquí por él (Carlos) (di su nombre)

(repite su nombre) (Carlos) (porque su nombre

no fue gratis) para dormir a su lado

robarle la almohada a media noche y morder su

espalda

Hace una semana me robaron la cartera

Una semana antes él (Carlos) regresó a México

a vivir (niño) con sus padres (Carlitos)

Y de nuevo quiere que le siga

Y de nuevo estoy pensando en hacer las maletas

Recuerdo estábamos (¿Carlos y tú?) perdidos

entre el aeropuerto y el aeropuerto

con una mujer que hablaba un idioma cercano a

un inglés catalán o búlgaro guaraní

que nos seguía obstinada arrastrando sus maletas

rojas a cuadros y nos prometía un café o nos
pedía un café imposible descifrar

Los aeropuertos casi vacíos y nosotros tomando
un autobús que nos llevara de la terminal 1 a
la terminal 2 y luego de regreso
buscando dónde imprimir a las 5 de la mañana
un tiket a Sevilla

Inmensa azul cobalto la noche el frío
el duro viento y un mural de Miró

Habíamos perdido casi 2 horas recorriendo los
pasillos de 2 terminales aéreas

Teníamos sueño y mucho frío

Y vimos un mural de Joan Miró

Esa noche dormimos en el suelo abrazando las
maletas

La felicidad latente de los colores primarios

Joan Miró

EDUARDO DE GORTARI (Ciudad de México, 1988) Estudia Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autor de los poemarios *Singles //05/08//* (Red de los Poetas Salvajes, 2008) y *La radio en el pecho* (Tierra Adentro, 2010). Ha colaborado en revistas como *Tierra Adentro*, *Luvina*, *Lenguaraz*, *Punto de partida* y *Literal*.

1979

//Smashing Pumpkins//

Para Andrés Márquez y Arnulfo Sánchez

Regreso a mi antigua colonia y lo primero que hago
es ir a sentarme enfrente del minisúper
Compro una coca y prendo un cigarro
y en esa banqueta se juntan los años que estuve aquí
Todo pasó como los coches pasan en la avenida frente a mí
la gente pasó como coches frente a mí
personas me saludan en la calle y no recuerdo sus nombres
viejos amigos que son nuevos desconocidos
El amor de aquellos días pasó también como coches

cines a falta de dinero para ir a moteles

callejones a falta de dinero para ir al cine

Todo partió sobre ruedas

y mis amigos consiguieron sus licencias de conducir muy rápido

En esta avenida los autos van como el río

//nunca ves dos veces la misma placa//

y si antes mirábamos la vida motorizada

sentados enfrente del minisúper

ahora algunos de mis amigos pasan y me saludan

desde un último modelo

Todo pasó como coches frente a mí

menos esta sensación de ser una lata de coca

vacía y apachurrada tirada en el pavimento

como si fuera aquel gran hit de la radio que nadie recuerda

la rola que ya nadie pide

la que ya nadie escucha por anticuada

simplemente esa vieja canción

Nadie vendrá a decirme

Tocábamos punk

en guitarras acústicas

a la orilla de una alberca.

Un verano ebrio y furioso.

Nadie vendrá a decirme

cómo es el Paraíso.

De alguna forma, le hicimos honor a nuestro nombre:

Todos los martes tocábamos punk

ebrios siempre desafinados siempre

Rodeados de las novias y de amigos

revivíamos Woodstock en mi cuarto

Teníamos huevos y buenas rolas

y la idea exacta de quiénes éramos

al tocar las guitarras como rifles

Pero nunca tendríamos futuro

Estoy desempleado y mis amigos

trabajan en oficinas y bancos

He vivido más años que mis héroes

Fuimos el pop del pasado y dudo que

pueda sentir algo real de nuevo

si cada ensayo era una ceremonia

KAREN VILLEDA (Tlaxcala, 1985). Ha publicado cuatro poemarios: *Dodo* (Conaculta, 2013), *Constantinopla* (Posdata Ediciones, 2013), *Babia* (UNAM, 2011) y *Tesouro* (Conaculta, 2010). Es Escritora Residente Honoraria del Programa Internacional de Escritura de la Universidad de Iowa y ha sido Miembro Destacado de The Ragdale Foundation. Ha merecido, entre otros reconocimientos, el Premio Bellas Artes de Cuento Infantil “Juan de la Cabada” (2014) y el Premio Nacional de Poesía Joven “Elías Nandino” 2013. Ha sido becada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Open Society Foundations y el Departamento de Estado de Estados Unidos. En POETronicA (www.poetronica.net) explora la relación entre la poesía y multimedia así como otros recursos tecnológicos. Poemas suyos han sido traducidos al árabe, francés, inglés y portugués.

Para: Úsese PAREJA

“No romperás el hervor”

“Se está formando un latido para ti”

“Todas estas flores ya no huelen a muerto”

“ESTAMOS contra las armas”

“Mañana serás alguien en todos los ojos”

“Tus dedos me rozan (transfiguración)”

“Eres un nido falso”

“No quiero estas zarzas en mi garganta...”

“¿Quién limpia un cuchillo en el mar?”

** Reubicación de la crisálida:*

Los insectos susurran durante el crepúsculo,

buscan la rádula...

El aplazamiento de las divisiones o este sitio

durante el exilio de la estela de Femenino

El ego se expone ante las grietas del labio inferior:

¿Quién eres?, se preguntan

“Ahí Lobreguez, allá Nosotros”

¿Aquí el nombre?

¿Dónde está la hendidura?

¿En qué pecho?

¿Dónde la memoria?

Femenino es Trasluz dominando/

De Tesouro

Seis marineros le pisan los diestros talones. “Era el único descalzo en el Güeldres.” Seis marineros que desean cercenarle los tobillos. Una navaja desafilada. Mauricio baila con El Almirante, manos toscas que se imponen sobre sus anchas caderas. Esteatopigia de arena. Manos toscas, luto, El Almirante jamás resbala.

Harina de trigo sarraceno, sal por puños. Tanta sal sin cuarenta y nueve sacos. Astillas de a montones, una pinaza orillada. Manos toscas tapándole la boca a Mauricio. No llueve, podemos quedarnos encallados en él. Rezamos con más fe ahora que nunca. El Almirante orina, dientes caen de bruces.

De Dodo

SERGIO ERNESTO RÍOS (Toluca, 1981). Publicó *Quienquiera que seas* (FOEM, 2015), *Obras Cumbres* (Bongobooks, 2014), *La zarigüeya escribe* (Editorial Analfabeta, 2014), en coautoría con Diana Garza Islas y *Muerte del dandysmo a quemarropa* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012). Tradujo *Droguería de éter y de sombra* (Palacio de la Fatalidad, 2014) de Luís Aranha, *Paranoia* (Palacio de la Fatalidad, 2013) y *Voy a moler tu cerebro* (Red de los poetas salvajes, 2010) de Roberto Piva, y la antología de poetas brasileños nacidos en los ochentas, *Escuela Brasileña de Antropofagia* (Kodama Cartonera, 2011). Trabaja en la librería Mi Primer Día en el Salón de la Fama.

Hoy que vendado el cartucho el cero viaja constante al lodo,

nació el deshueso juicio.

El cráneo en la postura del mamífero común al trapecio y al hartazgo,

entre esas manos el limbo parece un abrelatas.

Bajo la hélice hay un curso de astronomía y ninguno dice cielo,

altísimo zafio.

Oído verticalmente un tábano es la comisura que el cielo no desviste,

dolor de oídos.

Un jabalí rancio meciendo una cresta de espinas,

mientras el bosque fatiga la edad de siete abetos

en algo como un cuervo,
sin extrañeza,
saltando del abeto al abeto,
hasta que la suma es siete.

Pájaro singulto.

Pájaro traquido.

Pájaro boquizo.

Pájaro dentirrostro.

De Obras cumbres

Las paredes del pabellón psiquiátrico eran de color blanco reciente. Me quitaron el vendaje alrededor del maxilar, entonces tenía trece o catorce años.

Escuchaba *hélices* y un jardín de vencejos al fondo de la almohada, aunque los ruidos me tuvieron sin cuidado durante esos tres años. En cambio las voces, sobre todo las voces de monsergas donde aparecían mis tías y mi abuela, la anglicana, hacían menos remotos los imperativos, cualquier imperativo: la oración del buen zagal al Santo Esteban, de mañana; las manos puras, las palabras mansas.

Fue triste cuando los choques eléctricos desmoronaron mis dientes, primero fue el tartamudeo, la leche tibia, el pan remojado. Luego vendría mi amistad con aquel doctor que acertaba tan sólo a

llamarme “mezquino” y “labio de conejo”. Era un pacato lector de Dickens. Recuerdo el comienzo ampuloso que él tanto aplaudía de *Historia de dos ciudades*: “era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, era la edad de la sabiduría, era la edad de la estupidez, era la época de la creencia, era la época de la incredulidad, era la estación Luminosa, era la estación de las Tinieblas, era la primavera de la esperanza, era el invierno de la desesperación...”.

Yo hablaba menos, porque casi todo sucedía en mi cabeza: el movimiento más nimio, la enfermera, un dulce de ciruelos, una pecera sobre el buró, el crecimiento desmedido de las uñas de mis pies.

De pronto despertaba babeante, con el sabor violento de las anestésicas y nada era cierto afuera. El teatro siempre quedó adentro. Y esa era la recomendación del doctorcito: “deje ese teatro adentro”.

Ahora con el alcohol es diferente. Las voces vienen y van. Y son menos específicas. No tienen una presencia humana. No lo digo porque yo mismo tenga *una* presencia humana.

Pero ha sido, un poco, como apagar las luces de una casa y dejar a la noche sus ficciones.

De *Quienquiera que seas*

DIANA GARZA ISLAS (Santiago, Nuevo León, 1985). Ha publicado: *Caja negra que se llame como a mí* (Bonobos, 2015), *Adiós y buenas tardes*, *Condesita Quitanieve* (El Palacio de la Fatalidad, 2015), *Catálogo razonado de alambremaderitas para hembra con monóculo y posible calavera* (Conarte, 2017), y es coautora, junto a Sergio Ernesto Ríos, del manifiesto-vademécum-centaurón: *La czarigüeya escribe* (Analfabeta, 2014). Ha participado en festivales de poesía transdisciplinaria y con piezas audiovisuales en diversos espacios.

Es hora de ser bípedo, es hora del señorito carabobo que vive en la mora

De oro inmune bebía un vaso las tardes para despertar
creándose instantánea la solución en la horma.

Cuatro días abonados a resplandecer ante al cirio

en la bodega hallada

en abril, vaciando todo, se ponía en un papelito la hora

y también el día.

La piedra suavcita celeste tibio que nadie recordaba

brotaba entonces del sitio itinerante.

Al avasallarse más hueco cada día, o más luminoso

algo parecido a caña crecía en la lengua del apellidado.

Cerca del sol un sol lo fracturaba, al dar nacer, en suelos,

al gruñido con que hube desgranar la fruta ayer, y puse pies.

Otro día hubo trenes en esa misma carta

afirmando que el paisaje concebía,

aún,

la huella nevada del cofre anteriormente.

Luego ocurrió la sustracción de etiquetas en todos los vagones

en diversas gradaciones del gris a un leve rosa.

(Con una letra rusa que decía *Salmón*

y que yo ví.)

Se perfilaba, entonces, un temblado riel. En el lugar de la escena
un fragmento muy breve de cuando filmamos El sicómoro
y todo aquel asunto versus venusinos.

Ahí, nos lanzamos las bolas de humo que ellos comían
cada uno por su parte.

Al final

un letrero y se entendía lo de Oz
lo de una manera muy nuestra de las plantas molidas.

Se perfilaba

entonces

en un cabello temblado de rojo la cara mojada.

Pero antes dije algo ahí.

(Casi imperceptible, de no ser por el acto

de haber tenido un cuerpo.)

Era una canción que hablaban de manos

y huías en mí poseer.

Así sucedió

la entrada de la moza en su vestuario al arrojarme

las piernas a la flor mirada.

Así en caliente se atrevieron aún a dibujar

la primera sangre que creyeron ver crecer en la bahía.

Y que debía ser veloz, nada sugestivo, casi imprecación

o una frase imperativa; algo descompuesto y a nadie, pero

íntimamente.

Ya sabiéndolo ante todo no era yo quien va diciéndole

te amo o buenas tardes, más que a mis desconocidos.

De *Buenas tardes*, Condesita Quitanieve

DANIEL SALDAÑA PARÍS (Ciudad de México, 1984). Poeta, ensayista y novelista. Autor de la novela *En medio de extrañas víctimas* (Sexto Piso, 2013). Ha sido becario de la Fundación para las Letras Mexicanas durante el período de 2007 a 2009. Actualmente trabaja como editor. Ha publicado los poemarios *Esa pura materia* (UACM, 2008), *La máquina autobiográfica* (Bonobos Editores, 2012).

La primera persona

(fragmentos)

Quisiera escribir sobre la escritura, como un bardo que se muerde

la cola.

Pero no llego: muerdo

la monotonía.

Lo que me recuerda:

nunca supe bien lo que es una peonía.

Me da pena decirlo

pero tampoco sé decir

cómo es un mirlo.

Volviendo a la prosa: anoche tuve la impresión de que he desperdiciado al menos cuatro meses en los últimos tres días. Escucho música de baile o me dejo llevar por internet hacia un naufragio sin tema. En vez de vida interior tengo unos buenos audífonos. A veces retengo frases que he leído por error y no sé cómo borrarlas: “¿Cuál es la caída de voltaje en un diodo de silicio?” ¿Es esta meseta lo que se conoce como edad adulta? El fruto, dice el lugar común, siempre cae en el instante puntual de su cumplimiento. Pedazo de tiempo: has llegado a ser mi creación más refinada; fuera de ti no hay nada.

La cita de Byron que me enviaste me deprimió mucho a las 7:55, una hora récord. Fue una de esas tristezas repentinas que me hacen planear el *playlist* de mi velorio. ¿A qué quieres jugar hoy: a los parámetros o a las categorías? Ambos tienen sus ventajas: el uno organiza provisionalmente nuestros afectos y el otro domestica las cosas del mundo. (Mi categoría favorita es “Objetos que empiezan por la letra M”.) Los parámetros, claro, y aunque no nos encante, son más lo nuestro: podemos hacerlos y deshacerlos y darles la vuelta en el mismo día: es un juego infinito que, en cierto sentido, diluye nuestro deseo.

Me inquieta de las letras que no tengan sombra. Al mismo tiempo, sé que no debo permanecer en esta idea. Dedicarle un poema sería francamente aburrido. Abundarían los símiles y los símbolos y sería insoportable. Pensemos mejor, por un momento, en el ulular de las sirenas de ambulancia, que infecta la ciudad de incertidumbre. O en la gente que muere, sin ir más lejos, que siempre es un tema que deleita a chicos y grandes, al igual que ciertas películas B-15 (para adolescentes y adultos) que parpadean deshaciéndose en las salas de cine.

La Primera Persona tiene la secreta convicción de que las hormas para zapato son en realidad complejos aparatos de tortura. Tiene, como Constanza, una arraigada fascinación por los autómatas, aunque no es, ni remotamente, un erudito. Su concepción de la prosa es más bien burda: red que sirve para atrapar a las mariposas del sentido. La Primera Persona se refugia en una región paradisíaca de sí mismo cuando sospecha que afuera todo se está yendo a la chingada. Sus circundantes no lo advierten, excepto quizás en el hecho de que tiene *blackouts* ortográficos.

PAULA ABRAMO (Ciudad de México, 1980). Poeta y traductora. Estudió Letras Clásicas en la UNAM. Ha publicado el poemario, *Fiat Lux* (Tierra Adentro, 2012 - Premio de Poesía Joaquín Xirau Icaza, otorgado por El Colegio de México en 2013).

Presentación del panadero anarquista Bortolo Scarmagnan

prende el cerillo

ya lo enciendo

Ríspido, el cerillo enciende el horno.

El siglo está acabando; para el alba

faltan unas cinco horas más o menos.

No importa la hora, sólo importa

el gélido rodar del cielo

por los ríos. Hoy es algún lugar del Véneto,

y el horno.

Y sólo importa hoy la bóveda del horno.

La harina se hace pan, el pan es carne.

El pan son estos muslos que despiertan

muy noche adentro, al roce de otras piernas,

para luego salir antes que el día

a iluminar el horno y la madera.

Y en cuanto brota el sol, el pan no basta.

No brillan las constelaciones cernidas sobre el suelo

si todo está astillado de gendarmes

y es necesario huir sobre un vapor.

Carta al censor, 1939

hay una cantidad inmensa

de mínimas fronteras

cuyos nombres y mecanismos ignoramos

por ejemplo la del tiempo

específico de retardar la llama

de un cerillo bañando la madera

en fosfato de amonio

o las de la llama misma:

el cono frío la zona reductora

y la oxidante

o afuera el umbral de quietud

entre la orden y su ejecución

y el momento de quietud

aparente

del que decide

mientras decide

si obedece

Viene Fulvio y me dice,

por la espalda y de cerca

me sisea:

¿Ves el término azul?

Pues no lo uses.

Prohibición sobre la frontera,

sobre ese limen básico del vocablo

cuando abstracto:

umbral que, si se cruza,
es siempre en detrimento
de atisbos más acertados, porque
el pobre color azul, dice,
quedó mondo y lirondo asociado siempre
con el cielo, la pureza y otros espejismos,
de derecha, casi siempre,
cuando
sería más preciso decir
óxido de cobalto, ftalocianina, silicato de aluminio conjurados para,
por ejemplo,
algo parecido al cerúleo enredado en el carrete
de la máquina Mercedes Selecta
que corre
y vuelve a correr
y corre
en la década de treinta,
en Bolivia,

y que corre en azul para
no correr en negro, que es más caro,
claro,
sobre un papel de ala de mosca,
más barato y ligero y casi
tan mustio
como para filtrarse entre las grietas
de la censura.

Fulvio viene, se sienta a mi lado y va dictando:

Estimado censor,
bruto misérrimo,
más bruto que el cuatrero que te arrea:
deja ya de abrir mis cartas esperando
que yo, tan *sponte propria*,
me lance al pozo, porque la spons,
querido mío, la llevo al paso.
Si son mi estilo y aventuras lo que buscas,

léetelo todo, y luego cierra bien,
muy bien, los sobres,
porque está claro que crees que así te ocultas.
Y en efecto te ocultas,
te cierras
junto con el sobre,
dentro del sobre,
para siempre.
Porque, de aquí a ochenta años,
de tu paso por la historia
de esta historia,
no quedarán sino un vestigio de agujeros
y la sombra de un gris oficinista
con delación a sueldo del *Estado Novo*.

Eso dice mi abuelo
en Santa Cruz de la Sierra,
con su carrete azul y sin acentos,

y bajo una crónica que anuncia las siguientes

llenas de indígenas de inmensos arcos

y tocados

y jaguares,

firma Marcelo di Abiamo

du Nancy.

CARLOS CONDE (Puebla, 1982). Es poeta, narrador, ensayista y promotor cultural. Su poesía aparece en diversas antologías. Ha obtenido el Premio Filosofía y Letras en la categoría de Poesía (2005) así como en la de Ensayo (2006). Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla en la categoría de Jóvenes Creadores en la emisión 2007. Coordinador del Coloquio Internacional de Narrativa Mexicana. Actualmente estudia el Doctorado en Literatura Hispánica en el Colegio de México.

Habría que limar los versos

y despojarlos de frases hechas

de metáforas inaprensibles

Pasar encima el filo del cuchillo

y rasurar el texto

palabra por palabra

Purgarlo de adverbios y adjetivos

Deshacerse luego

de núcleos nominales

podar estas líneas

hasta abstraer en los trazos de las letras

alguna forma vaga de caléndula

y tal vez entonces

Ninfa

tu belleza vendrá para habitar la página.

ÓSCAR DE PABLO (Ciudad de México, 1979). Poeta. Estudió ciencia política en la UNAM. Becario de la FLM en el área de poesía, en 2003 y en 2004. Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 2004 por *Los endemoniados*. Premio de Poetas Jóvenes de la UACM por *Sonata para manos sucias*. Premio Nacional de Poesía Francisco Cervantes Vidal en 2006 por *Debiste haber contado otras historias*. Su libro de poemas más reciente se titula *El baile de las condiciones* (2011).

Plaza Luis Cabrera

Desde su antigua noche, todas las palabras

duermen: vela sólo el sopor; cocodrilo sonámbulo bajo el flujo del cobre,

su pesadez transcurre, va nutriendo la tierra con su pulso de aceite:

frescor, noche pulverizada en chispas diminutas.

Pero las cosas todas que aquí somos,

las cosas y sus ecos, somos también

la plaza: este silencio nuevo hecho de agua,

los vestigios exhaustos de un cartel

que la lluvia ha leído ya demasiadas veces,

la niñez fragmentada en cuatro o cinco
especímenes húmedos, la tubería salobre y sus follajes internos,
el sexo como un rostro en las ventanas, la anciana que se pudre
con sus medias de nylon desvaídas
y la fuente,
donde un relámpago tirado
yace.

Obertura sobre temas hebreos de Sergei Prokofiev

Acercándose lentas, avanzando:

Arañas en sexteto, quiero oírlas.

Trazos de patas largas, deshilachadas, puras,

pura suntuosidad, pura paciencia: quiero.

Quiero patas larguísimas. La danza:

puro aceite de patas, de humo condensado: los hilos,

los hilos de la danza. La danza

es, está siendo un sexteto de arañas. Quiero oírlas aquí,

acercándose lentas,

avanzando.

Avanzando: una combinación poco convencional

de arañas lánguidas que van y bailan

con clarinete y piano,

y avanzando,

y cuarteto de cuerdas.

Una historia de historias que atravesó el desierto,

caravana de frases, rollo devuelto en rollos,

sangre y corderos para un dios sin nombre,

y atravesó el desierto.

Y atravesó el desierto una vez más,

una vez más, acercándose, y otra,

hasta llegar a un bar del East Side de Manhattan

oloroso a tabaco y gesticulaciones

que quiero oír, quiero oír,

justo en 1919, pura suntuosidad, pura,

pura suntuosidad.

Acercándose lenta: una escena olfativa cifrada en cinco líneas.

Huele a supervivencia de pogromos, huele,

huele a conspiraciones

bundistas, bolcheviques,

chistes de los que nadie ha de reírse,

una opertura a qué. No hay ópera, no hay pieza,

eso no quiero oírlo, no hay pieza que le siga salvo la propia historia:

la lluvia de regreso,

quiero oler, avanzando: el final de exilio y el inicio,

muy Prokofiev adentro,

de otro exilio más largo,

sin arañas.

Acercándose lentas,

arañas entrañables, avanzando,

entrañables y cómicas deliberadamente,

flojas de desencanto y patas largas.

Una vez más, untuosas, quiero olerlas bailar,

quiero reírme así, labios adentro, quiero

su desencanto todo para mí, sus bromas silenciosas,

de pura untuosidad, su desencanto todo,

suntuosidad de aceite, para mí,

y avanzando.

LUIS FLORES ROMERO (Ciudad de México, 1987). Estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Ha publicado en algunas revistas impresas y electrónicas como La palabra y el hombre, Casa del tiempo y Punto de partida. Es autor del poemario Gris urbano, publicado en 2013 por la UACM. Becario de la Fundación para las Letras Mexicanas durante los períodos 2010-2011 y 2011-2012. Actualmente comparte poesía satírica y burlesca en la *fan page* Lufloro Panadero.

Comparte un edicto para los buscadores de concursos literarios

Convocatoria de poesía. Premio.

Podrá participar el más iluso,

el masoquista, el más mamón, incluso

el borracho, el quejoso y el abstemio

(en fin, todos los chairros de este gremio).

Enviar un libro inédito y confuso

a: Premio Regional “Divino Muso”,

Casa de la Puñeta y del Bohemio.

Un texto digital más tres impresos.

Quien triunfe, deberá ceder su obra

(si usted perdió, no chille ni nos hable).

Flor natural y un monto de cien pesos.

Si el poeta no asiste, no lo cobra.

El fallo del jurado es impelable.

Evocación para una libélula

Iré al parque a buscar una libélula,

en el camino cantaré: libélula,

libélula, libélula y la lengua

se me pondrá melosa, dócil, casi líquida;

la buscaré por todos lados; y si no

la encuentro, volveré a cantar: libélula,

metal ultravioleta, dónde estás; si no

me escucha, seguiré: libélula, libélula,

dragón de serpentina, ven; y si no viene:

libélula pincel aliterado lento chorro indivisible,

luz de doble filo ven temblor serpiente a cuatro alas,

flotante fluorescencia ven; si todavía no aparece:

libélula carajo dónde estás azul esdrújulo fulgor,

estalactita dónde dónde rápida y cosmética te busco,

dónde estás espiga que me desespero ven exploto

de no verte; si la lengua

se me seca, volveré

con un silencio

doloroso.

Autopista 11:00 pm

El viento (carro) es una noche transparente,
el cielo es una noche (curva) de humo derramado,
una noche apretada (curva, carro) son los árboles:
noche arborescente (carro, carro), noche de raíces;
en la neblina (carro) hay una noche (curva) respirable,
en cada llanta (curva) hay una noche (carro) que da vueltas,
cada monte (curva, curva) es una noche ensimismada,
el túnel (carro) es una noche (curva) previa (carro),
y (curva) el conductor hace a la noche (carro, curva) deslizarse.

Pulsaciones

Escribí un verso y luego otro:

no quedó más que el puro canto,

la pura sensación del río sin el río;

cuando escribí caballo se marchó el caballo,

dejó en las hojas su galope,

versos dactílicos dejó;

pensé en un pájaro y después de haberlo escrito

sólo quedó el puro gorjeo,

la pura sensación del pájaro en las sílabas;

una libélula escribí

y ya no la distingo, solamente encuentro

la sensación de la libélula en la ele,

la pura sensación de una palabra esdrújula;

de la campana quedó sólo la oclusiva,

es decir el puro eco,

la pura sensación de un golpe repetido;

rompí la hoja, la arrugué,

la quise condenar al basurero, pero

la hoja no dejó su ritmo ni un instante:

era un papel que palpitaba.