

Aproximación a las auto poéticas de cuatro poetas latinoamericanos:  
Diana Bellessi, Antonio Cisneros, Eduardo Espina, José Emilio Pacheco.

Juan Martínez Millán  
La Palma del Condado, Huelva (Spain)

M.A. in Spanish, University of Virginia, 2010  
*Licenciatura* in Hispanic Philology, Universidad de Sevilla, 2006

A Dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia in Candidacy for  
the Degree of Doctor of Philosophy

Department of Spanish, Italian and Portuguese

University of Virginia  
May 2015

## Abstract

This dissertation examines the use of autopoetic texts in the construction of the authorial figure and the reader through a study of four contemporary Latin American poets: Diana Bellessi (Argentina), José Emilio Pacheco (Mexico), Antonio Cisneros (Peru), and Eduardo Espina (Uruguay/USA). I selected these four poets because each represents a different approach to poetry within the same period.

In her poems, Bellessi traces the root of female poetic discourse in order to establish a history of literature from the perspective of women. She sees her poetry as a nexus between the feminist literary tradition that she establishes and the future of literature created by women. Her poetry embraces outcasts and outsiders because she views women as outsiders in the history of literature and ideas. In Pacheco's poems, he seeks a poetic formula through which he reveals the social turmoil of the 1960s. He uses his poems as a forum to discuss events such as the 1968 Tlatelolco massacre, the Vietnam War, and the rise of globalization. In Cisneros's poems, he evaluates the impact of European culture on Latin American cultural production. His cultural criticism is further distinguished from Bellessi and Pacheco's form of social criticism by his use of strong religious imagery. Espina's poems are marked by his concern with aesthetics and form. His poetry celebrates "art for art's sake" and does not engage wider social issues. However, he does see himself as a part of the Hispanic immigrant movement in the United States, and his bicultural, bilingual life is reflected in his use of language in his poetry. He writes his poems in Spanish, but traces of English syntax and grammar permeate his work.

I analyze the authors' own prose writing and oral comments about their work as well as their metapoems. There is a tension between the critic and the author in the study of literature. Contemporary literary criticism has been guided by the theories of Roland Barthes and Jacques

Derrida that grant literary critics exclusive power to define the poetics of an author. Yet, through the study of autopoetic works, we see how authors take control of their work, of the market, and of their readers. Moreover, these texts show how authors consciously create an authorial figure and image. These self-conscious texts cannot no longer be ignored by literary critics during the process of defining the poetics of an author. Autopoetic works offer critics direct access to the creative process. The author uses these works to explain how they view their own work in relation to their contemporaries and how their work fits into the larger literary tradition. By bringing the study of autopoetics to the field of literary criticism, an additional, invaluable perspective is added to our understanding of an author's poetics.

### Agradecimientos

La tarea de escribir sobre el proceso creativo de cuatro grandes poetas no podía haberse llevado a cabo sin la perspicacia, la sabiduría y los consejos de otro gran poeta, Fernando Operé. Gracias por su minuciosa y paciente guía en este proyecto.

A los miembros de mi comité, los Profesores Ricardo Padrón, Gustavo Pellón y Héctor Amaya. Les agradezco su erudito conocimiento de la poesía, los estudios culturales y la teoría de la literatura, lo cual hace más rica esta exploración poética.

Dedico esta tesis a mi esposa, Karliana Sakas.

## Índice

Capítulo I.	Introducción. Planteamiento Teórico	6
Capítulo II.	La invención de Diana Bellessi a través de sus auto poéticas	19
Capítulo III.	Teoría y práctica. Diana Bellessi: de las poéticas de autor a las prácticas poemáticas	45
Capítulo IV.	Entre auto y meta poéticas. La poesía de emergencia social como paradigma de una nueva poética de José Emilio Pacheco en <i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> .	71
Capítulo V.	Visiones poéticas de Antonio Cisneros a través de sus auto poéticas	110
Capítulo VI.	La técnica, la vida. Un acercamiento al proceso creativo de Eduardo Espina	136
Capítulo VII.	Conclusión	161
	Bibliografía	166

## Capítulo I: Introducción. Planteamiento teórico.

### I. Planteamiento teórico de la cuestión.

Para trazar los antecedentes de los estudios de poética debemos remontarnos al siglo VIII a. c. y en concreto a la figura de Homero. Eric Robertson Dodd, en *Los griegos y lo irracional*, documenta el carácter religioso que tenía la composición poética en tiempos de Homero. Dodd, tal vez por el carácter oral de las primeras composiciones, resalta el hecho de que Homero se pone en contacto con las Musas para pedir ayuda en su quehacer poético. Dodd resalta el hecho de que Homero pide ayuda a las musas en relación al contenido y no en relación a la forma de sus composiciones (85). Cuatro siglos más tarde aparece *La Poética* de Aristóteles. La idea más importante de *La poética* de Aristóteles y lo que ha contribuido en mayor medida a los estudios de poética y de teoría de la literatura es, como bien señaló el filósofo Salvador Mas, que Aristóteles en su estudio de la tragedia es consciente de que “ya no está en juego el trato con la divinidad, sino el problema técnico de cómo organizar y estructurar un contenido ya sabido, para que así alcance la poesía el efecto y el placer que es propio de cada una de sus especies” (19). Es decir Aristóteles a modo de crítico teatral da importancia a la técnica, una vez que comienza el factor religioso a desvanecerse como motor de la composición y de la representación. Aristóteles hace hincapié en la idea de que la forma sería el medidor de calidad de una tragedia, es decir, de acuerdo en como se presente la tragedia al público llegará a su máximo potencial o no. Uno de los objetivos de Aristóteles fue encaminar el gusto de los espectadores y ofrecer en cierta medida a los poetas una serie de herramientas a través de las cuales alcanzar ciertos efectos que gustarían al público con el objetivo de advertirles de posibles errores en sus composiciones (Mas 19). En esto último radica la mayor diferencia entre Aristóteles y su maestro Platón. Para el segundo la

poesía no es una *téchne*, no guarda relación directa con el concepto de técnica (Mas 20). Platón afirma en el *Ión* que el trabajo del poeta “no es en virtud de una *téchne* por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos” (533). En la *República* rechaza Platón que el poeta tenga tratos con la divinidad. Aristóteles en cambio señala el valor de la técnica en la composición y la paulatina disminución de la influencia religiosa en el proceso de composición y en la función de la representación. Es de esta diferencia de donde surgen los conceptos más importantes de cada filósofo que han contribuido a dar forma a los estudios de poética y de teoría de la literatura. Son los conceptos Aristotélicos de poesía como mimesis, poesía como conocimiento y el entendimiento, por parte de Platón, de la poesía como “una entidad preexistente y exterior al sujeto” (Ferrari 255).

Antes de entrar a analizar brevemente la importancia de los conceptos fundamentales de Aristóteles y Platón sería pertinente introducir una pequeña nota acerca de la raíz de los conceptos poesía, poeta y poética. Emilio Lledó en su libro *El concepto de “poiesis” en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón*, define que un poema o *poiema* es una cosa hecha, esa acción de hacer es *poien*, de donde deriva el sustantivo *poietiké* o arte poética o simplemente poética y que por tanto un poeta o *poietes* es un hacedor (1961).

Dos de los conceptos más importantes de la *Poética* de Aristóteles que han ayudado a dar forma a poéticas posteriores son la concepción de la poesía como mimesis y la dimensión cognitiva de la poesía o la poesía como conocimiento. Según Aristóteles “la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida; y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad” (Aristóteles 79). Es decir, “la filosofía práctica se ocupa de la acción y de que la poesía es un arte mimético que imita ‘acciones’” (Mas 26). La influencia de este concepto aparece en el siglo I a.c. en la *La Epístola a los pisones* o *Ars*

*poética* de Horacio (Mas 32). Horacio elabora el concepto de *ut pictura poesis* basado en el concepto de mimesis de Aristóteles. La diferencia más importante en relación a Aristóteles podría ser que el mismo Horacio era poeta por lo que el conjunto de reglas que ofrece están escritas usando su saber práctico que hace hincapié en el uso del lenguaje y del verso apropiado (Mas 32).

En relación a la capacidad cognitiva de la poesía hay que entender que Aristóteles en la *Poética* da importancia al hecho de que las emociones causadas por la poesía son racionales “en la medida en que nos abre a determinados ámbitos frente a los cuales, en otras circunstancias, estaríamos ciegos... puede entonces pensarse que la literatura puede suscitar respuestas inteligentes compatibles con la razón” (Mas 27-28). En oposición a Platón donde “en la República, a partir de una estricta oposición entre razón y emoción, se decretara la expulsión de los poetas de la polis, ya que estimulan y halagan el elemento irracional del alma” (Mas 27). Por tanto, a diferencia de Aristóteles entiende la poesía como emisión de la divinidad en vez de un juego intelectual de la mente y la razón. Esta dicotomía poética ha llegado hasta nuestros días dando forma al pensamiento poético de los poetas en lengua castellana más importantes del siglo XX y comienzos del nuevo siglo. Analizaré en esta tesis las preocupaciones estéticas y sociales que aparecen en los poetas y cómo encajan dentro de la tradición. Indagar dónde acuden los poetas en la tradición para seguir las vías de desarrollo de sus ideas. Vías que tengan que ver con la técnica, o con la exposición de las preocupaciones sociales, o con ambas. Para ello será importante escrutar de donde toman de la tradición los conceptos de poesía del conocimiento, poesía como mimesis, poesía como ejercicio técnico y poesía como información o narración del presente histórico, social y político que vive el/la poeta. Es decir, trazaremos las huellas de las ideas aristotélicas o platónicas en sus auto poéticas.

El pensamiento poético de los poetas del siglo XX y XXI en lengua castellana también se ha visto influenciado por los conceptos de poética de teóricos como Algirdas Julius Greimas, Tzvetan Todorov entre otros. Estos teóricos del último tercio del siglo XX se acercaron a la poética con la intención de estudiar la poesía como discurso literario. Tuvieron como objetivo formular una teoría general de la comunicación literaria. Uno de sus motivos es partir de la idea de que hay que establecer un código poético, que la lengua literaria es diferente a la lengua utilizada en otras disciplinas como la estética o la lingüística, y como a partir de ese código podremos establecer la teoría general de la comunicación literaria (Greimas y Courtes 309, Todorov 39).

De forma similar la crítica literaria desde el segundo tercio del siglo XX se ha visto influenciada por las teorías deconstructivistas y de la de muerte del autor que pusieron en pie Jacques Derrida y Roland Barthes respectivamente. Barthes da primacía al texto como una entidad que pertenece al conjunto de la cultura. El autor desaparece y cada lector construye con su lectura un nuevo texto con un nuevo significado basado en las referencias culturales que cada lector posea. Leemos en “La muerte del autor” que:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (67).

Derrida ofreció una conferencia en la Universidad Johns Hopkins en 1966. La conferencia llevaba por título “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, y en ella diserta Derrida que:

a partir del momento en que lo que se pretende mostrar así es, como acabo de sugerir, que no había significado trascendental o privilegiado, y que el campo o el juego de significación no tenía ya, a partir de ahí, límite alguno, habría que -pero es justo eso lo que no se puede hacer- rechazar incluso el concepto y la palabra signo. Pues la significación «signo» se ha comprendido y determinado siempre, en su sentido, como signo-de, significante que remite a un significado, significante diferente de su significado. Si se borra la diferencia radical entre significante y significado, es la palabra misma «significante» la que habría que abandonar como concepto metafísico. (34)

El juego semiótico que proponen Barthes y Derrida sería de gran utilidad al acercarnos a un texto anónimo de otra época como *Lazarillo de Tormes* o *Libro de Buen Amor*. A través de sus métodos podríamos recomponer culturalmente el tiempo en que surgieron, cada lector encontrará con su lupa una nueva conexión que nos acerque a esa época y la recompongamos.

En el siglo veinte han proliferado escritores que a la vez que han desarrollado sus trabajos creativos han divulgado ensayos o entrevistas que corren paralelo a su labor creativa. ¿Cómo debe el crítico literario acercarse a esos escritores?. ¿Cómo acercarnos a autores que firman sus trabajos con sus nombres a la vez que publican junto a sus trabajos extensos ensayos donde exponen de manera clara quienes son, cómo entienden su propio trabajo en relación al tiempo en el que fueron concebidos, cómo ha de interpretarse su cosmovisión en sus obras y las influencias que marcan su impulso creativo en relación a la forma y al significado? ¿Ignoramos esos textos

teóricos o entrevistas? ¿Dejamos de lado la opinión del creador para recomponer su poética?.

¿Cómo recomponemos su poética?

Los teóricos arriba mencionados se centraron exclusivamente en el análisis de los textos literarios para formular sus definiciones poéticas y para recomponer la poética de un autor. Dejaron fuera otro tipo de textos que han aparecido en las dos últimas décadas bajo diferentes denominaciones: “Poéticos de autor” (Rubio 187), “Auto poéticas” (Casas 210) o “Poéticas de creador literario” (Zonana 32). Utilizaremos de manera más generalizada la denominación de Casas. El objeto de esta tesis doctoral es analizar las auto poéticas de diferentes poetas que marcan la geografía del continente americano: Diana Bellessi del cono sur, Antonio Cisneros de los Andes, José Emilio Pacheco de México y Eduardo Espina, un uruguayo que nos llega de Texas. El crítico y teórico de la literatura español José María Pozuelo Yvancos y su *Poéticas de poetas: Teoría, crítica y poesía* constituye el primer antecedente en el mundo hispánico de la clase de estudio que me propongo llevar a cabo en mi tesis doctoral. Mi objetivo es acercarme al mundo de las ideas y de la estética a través de las auto poéticas en el ámbito de la literatura escrita en castellano en el continente americano y analizar la influencia de los textos auto poéticos en la configuración poética del siglo XX y XXI en Latinoamérica.

A fines el siglo XX teóricos como Pilar Rubio Montaner, Arturo Casas y Víctor Gustavo Zonana lanzaron la idea de que los estudios teóricos sobre poética habían pasado por alto el estudio de los textos auto poéticos como material imprescindible y necesario para recomponer la poética completa de un autor. Rubio Montaner es la primera en el ámbito hispánico que traza en la última década del siglo pasado una serie de directrices para la fundación del estudio de las auto poéticas. El hecho de que estos teóricos hayan empezado a preocuparse en la última década por el estudio teórico de los textos auto poéticos es para intentar cerrar “lagunas en el

conocimiento literario” e insertarlos en una teoría general de la comunicación literaria (Rubio 188). El fin último de estudiar estos textos es el interés por una “metateoría que, a partir del estudio de textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una estética de la producción literaria” (Rubio 191).

Arturo Casas señala que hay un vacío en el estudio de estos textos debido al carácter fragmentario de los mismos, elemento que ya señalaba Rubio Montaner. Ya que se componen de “cartas, entrevistas, conversaciones, notas sobre su labor de creación, diarios íntimos” (Rubio 190). Casas admite que también hay un vacío debido a “la imprecisión metalingüística...lo que nos enfrenta a un dominio borroso” (210). Define auto poéticas como:

una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discutivas muy abiertas (Casas 210).

Casas propone una serie de pautas para llevar a cabo su estudio de las auto poéticas. Lo primero que propone es la distinción entre lo que llama “poéticas explícitas” y “poéticas implícitas”.

Dentro del primer grupo incluye “prólogos o epílogos a obras propias y o ajenas, en general la producción teórico-crítica del autor, sectores de sus escritos y memoriales o autobiografías, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas” (Casas 214). Dentro del segundo grupo incluye la obra poética donde hay un juicio o reflexión sobre el mismo sistema literario. Este último punto recuerda a lo que Andrew Debicki denomina como meta poética “we will do well, I think, to reserve the term ‘metapoetic’ for texts which explicitly destroy the line of demarcation between text as construct and text as commentary upon that construct” (301). Esto nos conduce al teórico Fernando Cabo Aseguinolaza. Cabo establece

que para el estudio de la enunciación lírica hay que prestar la debida atención a la interacción entre el discurso meta poético y el discurso auto poético donde los poetas expresan sus teorías críticas (20). Por tanto, no me propongo antagonizar ni rechazar los acercamientos al texto de teóricos de la talla de Derrida, Todorov o Barthes, sino más bien voy a intentar sumar fuerzas metodológicas para trazar, en la medida que sea posible, las líneas que definan la poética de un autor. De ahí la necesidad por un lado, del análisis de las ideas vertidas en sus auto poéticas, y por otro lado ver como interactúan esas ideas con sus meta poemas y poemas. Es decir, concluir si el análisis de sus auto poéticas nos conduce a nuevas interpretaciones de sus ideas estéticas y de su cosmovisión y cómo se manifiestan ambas en su poesía. No busco estudiar la figura del autor o poeta como núcleo único de entendimiento de su obra como intentó el teórico italiano Hirsch en su *Teoría dell'interpretazione e critica letteraria*, 1973. La meta es potenciar el estudio de la poética del emisor e integrarla y comparar los resultados con otros tipos de acercamientos.

A través del estudio de las auto poéticas volvemos la mirada hacia el autor. Esta mirada nos ayuda a recomponer la poética del poeta desde el mismo epicentro creador, el espectro cultural del autor. Sin duda, el estudio de las auto poéticas agranda, como veremos en cada uno de los poetas, la brecha entre crítico-teórico y escritor, pero por otro lado, ofrece una mirada única a la mente del poeta en el momento en que reflexiona sobre su obra, en el momento en que fue concebida, las relaciones de su obra con el arte y su tiempo. Defiende Zonana que:

Cuando un escritor reflexiona sobre el estatuto de ciertos fenómenos literarios instituye un pacto diverso al que habitualmente propone como creador...Se sitúa en un marco institucional distinto y esto puede implicar la modificación de las instrucciones de lectura, de los roles asumidos y de los efectos esperados...lo

hace con la carga afectiva y cognitiva que su experiencia creadora la brinda. (24-25).

Veremos como los poetas entienden el trabajo de críticos y teóricos literarios como usurpadores de su creación. Esa es la razón por la que se lanzan a la escritura de textos teórico reflexivos. Por lo que deducimos que su función principal será controlar su legado cultural y el significado de la obra de arte, resolver respuestas al porqué del hecho creativo y los elementos técnicos usados en la creación, esclarecer fuentes de inspiración, como se ven los poetas en relación a la tradición lírica, qué aportan de nuevo con su poesía en relación a esa tradición.

En última instancia lo que el escritor busca es establecer una guía de cómo el lector debe guiarse en sus poemas, de cómo entrar en su mundo. Las auto poéticas funcionan como un espacio donde el autor trata de controlar su trabajo y donde se erige la figura del yo autor como ente creador y controlador de esa obra. Veremos que esta postura surge por la necesidad de los poetas de contrarrestar una serie de expectativas que creen que la crítica literaria impone al lector. Esa es una de las premisas que da relevancia al estudio de las auto poéticas, ya que a través de estos textos podremos llevar a cabo:

a) una Teoría de la literatura conectada ( y no disociada o enfrentada) con la propia creación; b) las convergencias y divergencias entre las poéticas de autor y las doctrinas de los teóricos puros en torno al hecho literario, y c) la posibilidad de estudiar en el discurso teórico del propio emisor sobre la construcción de su obra, factores no observados o apenas atendidos por la Teoría de la literatura, lo que supone un modo de ampliar el campo del conocimiento estético-literario....Desechar las poéticas de autor es un error metodológico que

únicamente puede conducir a producir lagunas en el conocimiento de una verdadera y completa comunicación literaria. ( Montaner 191)

Ese yo autor nace de la necesidad de expresar y explicar de dónde nace el impulso creativo tanto en el plano del significado como en el significante y cómo se relaciona con su tiempo y el arte en un plano más general. Por tanto, estos textos no deberían dejarse de lado a la hora de establecer una interpretación global de la obra de un poeta. No deben marginarse “ni la interpretación del autor y su intención, ni los impulsos inconscientes en la constitución del significado poético del texto...ni el texto mismo, ni el receptor” (Rubio 187). Por tanto el estudio del emisor del texto literario a través de los textos donde expresa cómo entiende su arte y el arte que digiere como consumidor sería esencial para elaborar una “metateoría que, a partir del estudio de textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una estética de la producción literaria.” (Rubio 191).

A modo de nota histórica habría que señalar que el pulso por controlar el significado de la obra literaria, crítico vs autor es algo que aparece ya en el prerromanticismo donde se asociaba al poeta “al concepto del arte como imitación de la naturaleza y a la idea del genio de Kant” (Zonana 31). Se produjo también en el romanticismo donde la descripción de los procesos psíquicos en la creación de un yo poético era una de las piedras angulares (Abrams, Beguin, Guerrero). En el romanticismo es posible reconocer elementos meta ficcionales o meta literarios donde el escritor se dedica a crear una imagen del yo a través de la simbología del viaje interior y del sueño, usados por la crítica literaria para analizar la incidencia de esos símbolos en el sentido y en la razón del acto creador, y que además pueda tener influencia en la forma utilizada para llevarlos a cabo (Perloff 99-105).

## II. Cuestiones a tratar.

### II. I. La construcción de la figura poética a través de las auto poéticas.

Víctor Gustavo Zonana, al estudiar las auto poéticas de escritores argentinos lanza en 2007 el concepto “poéticas de creador literario” ya que entiende las auto poéticas como un espacio donde se construye “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público [...] una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema” (32). Zonana analiza el espacio auto poético como campo de construcción de un yo poético en un proyecto literario y dentro de un grupo intelectual (48). ¿Cómo construye el poeta la imagen de yo autor que le llega al lector a través del espacio de las auto poéticas?. Esa es la premisa de la que partimos para llegar a un mejor entendimiento de cómo vierte el/la poeta en el espacio de las auto poéticas sus ideas estéticas, sus influencias y opiniones teóricas acerca de otros poetas y sobre sus propios trabajos. Es decir, el poeta marca las directrices sobre cómo el lector ha de entender su trabajo y trata de controlar su producción artística a través de las auto poéticas.

### II.II. El poeta en su entorno y sus influencias.

La intención en este punto será analizar como la figura del yo intelectual de las auto poéticas funciona dentro del campo literario, la relación del yo intelectual y poeta con la tradición. Es decir, dilucidar las influencias, las ansiedades con el fin de demarcar las ideas que conducen al poeta a la creación, lo quiere comunicar con el público-lector.

### II.III. Definición de la poesía.

A través de las auto poéticas analizaré cómo entiende cada poeta la poesía. Se responderá a las siguientes cuestiones: ¿qué significa ser poeta?, ¿qué es un poema?, origen de su proceso

creador, función que asignan al lector. En relación a este punto analizaré los puntos de encuentro y desencuentro entre creador y teórico o crítico. Compararé cómo la crítica literaria entiende la obra del poeta y como el poeta entiende su propia obra. Es decir, examinaré las auto poéticas como un mecanismo de control que el poeta ejerce sobre el lector y como sus juicios estéticos nos llevan a una definición de su poesía que a veces se contrapone a cómo la crítica literaria ha entendido la obra de un poeta tradicionalmente.

Me propongo también en este apartado analizar la posible interacción de las ideas de las auto poéticas con otros campos como la política y la economía.

La elección de estos cuatro poetas se debe a dos factores principales. El primero es que representan diferentes tipos de aproximaciones poéticas aun siendo de edades similares. El segundo factor es que estos poetas han desarrollado una gran producción de auto poéticas y de meta poemas que hace posible analizar estas diferencias. El orden en que aparecen los poetas en la tesis guarda relación con el tipo de poesía que hacen.

Diana Bellessi traza en sus poemas la raíz de un discurso poético femenino para establecer una historia literaria desde la perspectiva femenina. Ve su poesía como un nexo entre la tradición literaria femenina que ella establece en sus poemas y el futuro de la literatura creada por mujeres. En su poesía hay un espacio para los marginados sociales porque ve a la mujer como uno más en la historia de la literatura y de las ideas. José Emilio Pacheco busca en sus meta poemas una fórmula a través la cual revela la agitación social de los años sesenta. Usa sus poemas como un foro para discutir sobre hechos relevantes como la matanza en la plaza del Tlatelolco de la ciudad de México en 1968, la guerra de Vietnam o la creciente globalización. Antonio Cisneros evalúa el impacto que la cultura Europea tuvo en la producción cultural

latinoamericana. Su crítica cultural se distingue de la de Bellessi y Pacheco por el uso de una marcada simbología religiosa. Los poemas de Eduardo Espina están marcados por una honda preocupación por la forma y la estética. Su poesía celebra el arte por el arte, aunque Espina se ve parte del movimiento hispano en los Estados Unidos. Su identidad bicultural y bilingüe se refleja en el uso de la lengua, ya que aunque escribe sus poemas en español hay una consciente influencia de la gramática y sintaxis de la lengua de su país de adopción.

## Capítulo II: La invención de Diana Bellessi a través de sus auto poéticas.

### I. Introducción biográfica a Diana Bellessi.

La poeta argentina Diana Bellessi nació en 1946. Ha publicado dieciséis libros de poesía. Ha sido galardonada por su trayectoria poética con prestigiosos premios como Guggenheim Fellowship en 2003, Antorchas Foundation Honorary Fellowship en 1996, National Endowment for the Arts en 2007 o el National Book Award en 2011. Su vida y trabajo han sido el objeto de un documental preparado por Cristián Costantini, Diego Panich y Claudia Prado. Vio la luz en 2014 y lleva por título *El jardín secreto*.

La escritura de Bellessi surge de un feroz sentido de la crítica social inspirado por las experiencias de su niñez y por la de sus viajes alrededor del mundo. Nació en el seno de una familia de inmigrantes italianos campesinos en el pueblo de Zavalla, provincia de Santa Fe. Bellessi ha descrito el lugar de donde viene como “corset” de convenciones sociales (Silvestre). Dejó el pueblo tan pronto como pudo, primero como estudiante interna en un instituto de una población más grande que su Zavalla natal y luego como estudiante universitaria para asistir a la Universidad Nacional del Litoral.

Bellessi ha sido una viajera intrépida. Después de graduarse de la universidad se embarcó en un viaje de seis años a través de Sudamérica, entre los años 1969 y 1975 (Ojeda). Su libro *Crucero Ecuatorial* (1980) es producto de ese viaje. En el libro desarrolla aspectos de los que considera una identidad cultural que observa en el continente en relación consigo misma. Vivió durante los años setenta en el barrio neoyorkino del Bronx, como inmigrante ilegal. Allí trabajó en una fábrica metalúrgica durante el día, mientras pasaba las noches leyendo y estudiando la poesía norteamericana feminista a la vez que aprendía inglés (Ojeda). En una entrevista de 1985

con Claudia Ojeda, Bellessi explica que su libro *Contéstame, baila mi danza* “trata de reflejar una realidad que me fue cercana, por medio de esas mujeres que escriben de manera admirable y que incorporan a su poesía los últimos años de historia norteamericana: las luchas del movimiento pacifista, de las minorías étnicas y del movimiento de liberación femenina”. Durante los años ochenta enseñó poesía en las prisiones argentinas a través del Centro Cultural San Martín ( Vaccarini y Docampo).

Bellessi se resiste a clasificar su trabajo como poesía lésbica. Al responder a Leonor silvestre acerca de si considera o no su trabajo parte del canon ese tipo de poesía: “¿Habría acaso una categoría de autores llamados “Heterosexuales clásicos” que producirían literatura, y todos los demás, literatura de género?”. Bellessi huye de la limitación que impone las etiquetas tanto a su trabajo, como al lector que se adentra en su mundo poético. Esa es la razón principal por la que desarrolla su faceta ensayística. En sus textos teórico-reflexivos ahonda en el debate entre cómo críticos y teóricos entienden su obra, en oposición a cómo ella misma espera ser entendida. De esto se desprende el deseo de controlar su producción cultural y el mensaje que quiere enviar el lector.

Por último decir que Bellessi es amiga de la escritora de ciencia ficción estadounidense Ursula K. Le Guin y ha colaborado en una edición bilingüe de una colección de poesía que lleva por título *Gemelas del sueño/ The Twins, The Dream*. Bellessi vive en argentina donde escribe y enseña poesía en seminarios como el Seminario de Literatura Argentina: Crítica y Creación, de la Fundación Mempo Giardinelli.

## II. La invención de Bellessi a través de sus auto poéticas.

Diana Bellessi se pregunta en el libro ensayístico *La pequeña voz del mundo* sobre la naturaleza del elemento lírico, “¿Qué decimos cuando decimos lírico o, más bien, cuáles son los ecos que la palabra porta como una estela?” (“La pequeña voz” 12). Al responder a su propia pregunta, ofrece primero una definición técnica de lo que es para ella lo lírico y el significado que le atribuye a ese elemento en el conjunto de su obra poética, “lírica es una voz desnuda en la impudicia de volverse sobre sí y hallar, en lo profundo del yo, aquello que lo rebasa, aquello que también le hace lugar de habla cuando se hablan las pequeñas cosas, las pequeñas voces en concierto” (La pequeña voz 12). Otro aspecto importante que se extrae de ese diálogo es que la poeta incluye al lector como interlocutor permanente en su diálogo intelectual-reflexivo sobre la naturaleza de su hecho poético. Ese interlocutor se deduce por el uso de la primera persona del plural. Bellessi construye un lazo permanente con el lector, al cual intenta guiar en su obra acercándole las bases para el entendimiento de la naturaleza racional de la misma. Una vez esclarecido quien es su interlocutor principal, la poeta alude con tono negativo a otro, el crítico literario, de quién dice que es:

Una voz siempre impúdica frente a la escena literaria, a sus modas, a sus diminutos pero poderosos espacios mediáticos donde se construye la crítica de la época. Impúdica por desatenta, por seguir su propio canon cuando siente que ya ha pagado el peaje el entrenamiento y el saber, y le resta un saber de desobedecerse, de no ir por los caminos de su propia plusvalía. (“La pequeña voz” 12)

Bellessi tiene el deseo de educar al lector sobre cómo entender el aspecto permanente de su proyecto creador y arremete contra el crítico literario por hacer un uso desviado de su obra

poética. Es decir, carga contra las modas literarias que hacen que la crítica hable sobre su poesía dentro del contexto de una corriente determinada, eliminando así el aspecto duradero de la poesía en el tiempo “esta voz es siempre arcaica. Reedita el asombro primero, el asombro final frente al mundo atravesado por el tiempo” (“La pequeña voz” 13). Bellessi ve al crítico literario como un director de marketing que no se preocupa por entender la misma poesía, sino de vestirla de moda literaria, de las ropas que se llevan de moda al momento de escribir esa crítica literaria, arrancándole a la creación el aspecto permanente, eterno en la tradición poética que tanto le preocupa a Bellessi y que analizaremos más adelante.

Esta anécdota ilustra lo que Pilar Rubio Montaner llama “disociación...entre teóricos y creadores” (188). Rubio Montaner entiende que las reflexiones teóricas de los poetas no deberían ser un contrapeso de los resultados del estudio de los críticos y teóricos de la obra del poeta, más bien un complemento a la hora de establecer una poética de carácter amplio de un poeta o narrador determinado ya que “encontramos preocupaciones idénticas a las que han venido planteando las poéticas de los teóricos puros” (189). Rubio Montaner entiende que el objetivo para el poeta, el crítico y el teórico literarios es el mismo, “el hecho literario” (191). Por otro lado, Víctor Gustavo Zonana en *Poética de autor en la literatura argentina* desglosa una serie de directrices para el estudio de las auto poéticas. Entiende como Rubio Montaner que ambos, crítico y creador, intentan acercarse al hecho literario, definirlo y ponerlo en relación con el tiempo en que fue concebido y con la tradición. Sin embargo, Zonana concluye que creador y crítico se aproximan al hecho literario de maneras diferentes. Explica que el crítico literario se acerca al hecho literario desde afuera, “como un observador ciertamente sensible pero externo” (Zonana 26). Por otro lado sentencia que el poeta crítico literario:

reflexiona sobre el estatuto de ciertos fenómenos literarios, instituye un pacto diverso al que habitualmente propone como creador... Se sitúa en un marco institucional distinto y esto puede implicar la modificación de las instrucciones de lectura, de los roles asumidos y de los efectos esperados... lo hace con la carga afectiva y cognitiva que su experiencia creadora la brinda... la orientación y el derrotero de la reflexión y permiten detectar, a veces, cuáles son los referentes involucrados en el debate que justifica su manifestación... la poética del creador se halla cruzada por una serie de tensiones que marcan la orientación de la argumentación, su estilo, las fuentes que se seleccionan como apoyo y los géneros que se emplean para su manifestación. (24-26)

Por lo que a la hora de estudiar la formación del yo intelectual del creador, es esencial analizar los textos teórico-reflexivos o auto poéticas donde el poeta vierte sus ideas acerca de su arte, cómo lo concibe, cómo quiere presentarlo al público, quien es su público, al igual que estudiar las ideas que vierte el poeta sobre el arte que consume, para trazar las posibles vías que han formado e influenciado al artista desde su perspectiva. Es decir, siguiendo las premisas teóricas de Zonana, para recomponer el yo autor e intelectual de un escritor no vamos a partir de lo externo, de la observación del crítico o teórico de su obra, sino del espacio interior del mismo creador.

El objetivo de este primer capítulo será doble. El primero será analizar cómo a través de sus textos teóricos crea y presenta Bellessi su figura de autor-intelectual al público lector. Voy a partir de una de las premisas que desglosa Zonana en la introducción de *Poéticas de autor en la literatura argentina* donde explica las poéticas de creador literario como un espacio donde se construye “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público... una figura que

diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema” (32). El segundo objetivo de este capítulo será acercarnos al concepto de poesía que Bellessi desglosa, a la vez que se define como poeta, en sus textos auto poéticos. Los textos auto poéticos que voy a utilizar para el análisis son sus dos mayores colecciones de ensayos, *La pequeña voz del mundo* de 2010 y *Lo propio y lo ajeno* de 1996.

Antes de entrar en materia habría que explicar brevemente porqué es importante estudiar sus auto poéticas. Bellessi es una prolífica poetisa y ensayista. Esta dualidad es esencial para buscar lazos que establezcan una relación entre ambas obras, lo que aportan sus ensayos teóricos a sus textos creativos, la función de las poéticas de autor a la hora de poner en pie las bases de una posible poética completa. Por tanto, estos textos no deben dejarse de lado a la hora de establecer una interpretación global de la obra de un poeta ya que el estudio del emisor del texto literario a través de los textos donde expresa como entiende su arte y el arte que digiere como consumidor son esenciales para elaborar una “metateoría que, a partir del estudio de textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una estética de la producción literaria.” (Rubio 191).

### II.i. La figura del yo autor a través de las auto poéticas

En el primer apartado me propongo demostrar cómo Bellessi en sus escritos teóricos se adentra a la búsqueda y definición de su yo enunciativo. Este yo se presenta carente de modelos por su doble cualidad de yo femenino y lésbico y de yo que busca su raíz en el mundo étnico y socialmente diverso de Latinoamérica. Será en los textos teóricos-reflexivos *Lo propio y lo ajeno* y *La pequeña voz del mundo* donde Bellessi experimente esa búsqueda que comparte con el lector como testigo, donde da forma a su yo autorial-intelectual. Es decir, donde desarrolla el

marco de la imagen que ofrece al público como poeta y las preocupaciones literarias y sociales que van a formar ese yo, y que pondrá en práctica en su escritura.

#### II.i.(i). Búsqueda de enunciación de un yo femenino-lésbico.

El ensayo “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” que aparece en *Entre lo propio y lo ajeno*, 1996, Bellessi desarrolla uno de los conceptos esenciales para entender la función de las auto poéticas y su relación con su obra creativa. Entiende que hay dos espacios, el espacio íntimo del texto y el espacio público (“La construcción de la autora” 35). Este último pertenece al terreno de las auto poéticas y es desde donde intenta la poeta crea una imagen que de validez y justificación a la poética personal. Las poéticas de autor aparecen en “epistolarios, entrevistas, manifiestos, prólogos que permiten reconocer una figura que se diseña en función de estrategias específicas” (Zonana 32), al igual que en textos de carácter teórico-reflexivos como los que nos ocupan en el caso del estudio de Bellessi. En las poéticas de autor encontraremos un cruce entre poética y género autobiográfico que hace que estas reflexiones trasciendan lo puramente literario y nos adentremos en cuestiones relacionadas con el carácter existencial y humano del poeta (Fernández Urtasum 36). Se observa, a la vez, como en las auto poéticas aparecen representados ambos espacios y como interaccionan y se detestan a la vez en un impulso por controlar su obra en oposición al crítico y teórico de la literatura. Bellessi entiende que el hecho de verter en un texto poético ideas puede provocar que éstas se olviden o se pierdan sin más dentro de los poemas ya que pertenecerían a la esfera de lo privado. Bellessi entiende también que se correría el riesgo de que la crítica literaria malinterpretase estas ideas, y desvinculase del texto su función y significado inicial, explicando que “[e]l paradigma de la autora puede pulirse como un diamante y cerrarse, replegarse en sí hasta el final de sus días –o

hasta que la crítica, probablemente post mortem, la relea y articule de otra forma– (“La construcción de la autora” 35). Para que esa función del texto no caiga en saco roto acude a la esfera pública, las auto poéticas, desde donde explica la poeta el significado y función de sus textos creativos pues “la productora de textos para seguir viva debe abandonar la coraza de oro y plata o dejar que se fisure el aura resplandeciente que la sostiene en el diminuto escenario” (“La construcción de la autora” 35). Advierte por otro lado, que una vez que se crea el yo enunciativo y se explica ese yo y la relación con el texto pueden abrirse nuevos paradigmas de interpretación, ya que la poesía se “desarma y rearma, derivando ¿Hacia dónde? hacia la duda o el escepticismo, o hacia blanduras impensables, impudicias de la condición humana” (“La construcción de la autora” 35-36). Este aspecto será la base para el capítulo tercero de esta tesis pues analizaremos, comparando y contrastando, las ideas que la autora vierte en sus textos auto poéticos con las que aparecen en sus meta poemas y poemas.

El pulso por controlar el significado de la obra literaria, crítico vs autor es algo que aparece ya en el prerromanticismo donde se asocia al poeta con un “concepto del arte como imitación de la naturaleza y a la idea del genio de Kant” (Zonana 31). Se produjo también en el romanticismo donde la descripción de los procesos psíquicos en la creación de un yo poético era una de las piedras angulares (Abrams, Beguin, Guerrero). En el romanticismo es posible reconocer elementos meta ficcionales o meta literarios donde el escritor se dedica a crear una imagen del yo a través de la simbología del viaje interior y del sueño, usados por la crítica literaria para analizar la incidencia de esos símbolos en el sentido y en la razón del acto creador, y que además pueda tener influencia en la forma utilizada para llevarlos a cabo (Perloff 99-105).

¿Cómo construye Bellessi su yo intelectual femenino y lésbico en el espacio público de las auto poéticas? En el libro *Lo propio y lo ajeno* Bellessi plantea las bases para una revisión de

la escritura desde el punto de vista del género femenino, lo cual desarrolla en los siguientes textos “El poema eres tú” de 1988, “La poeta como hija de Dios” de 1988, “La aprendiz” de 1990 y “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” de 1996, anteriormente. En *Lo propio y lo ajeno* ilustra la creación del yo enunciativo, la posición de ese yo en relación con el mundo masculino y la función y el lugar que debe tener la enunciación femenina en la sociedad. En conjunción con el lector, sienta las bases para construir el yo desde un punto de vista intelectual y erigirse como modelo para las generaciones de mujeres que escribieron a partir de los años ochenta del siglo pasado “observándose como objeto y como productor de la misma” (“A principio de los ochenta” 5). Bellessi emplea en estos textos una serie de símbolos a través de los que expresa su búsqueda: productor, espejo. Igualmente utiliza la mitología greco-latina para ilustrar los modelos y las fuentes que toma, e incorpora en la formación de su yo intelectual.

El ensayo “El poema eres tú” comienza haciendo referencia a la escritura como mundo patriarcal donde un texto escrito por un hombre no tiene otro destinatario sino otro hombre. La lectora-poeta intenta hacer suyo el texto, leerlo y entenderlo como un espacio o una página en blanco “donde es pasivamente realizada” puesto que al final “el *texto*, producido por él, es para él” (“El poema eres” 9). Bellessi describe esta circunstancia aludiendo al hecho de que la historia de la poesía “entrampa” a la mujer, ya que la encierra en un espacio, el del poema, donde se intensifica el sentimiento de sofoco al no poder construir su propio producto, “ella es el texto o la página en blanco donde él, una y otra vez, realiza el texto” (“El poema eres tú” 9). Señala la cualidad de la mujer como ente pasivo en la historia de la literatura en relación al hombre y como esa dependencia ha impedido que se desarrolle una visión femenina de la historia literaria femenina. Según ella el texto como producto masculino “desplaza a la lectora y a la poeta del lugar del productor” (“El poema eres tú” 9). Introduce el concepto de “Productor” en “El poema

eres Tú” (9) o “Creador” en el ensayo “La poeta como hija de Dios” (11). ¿Porqué es importante ese concepto? De igual modo que hay un “Productor” o “Creador” relacionado con la creación de textos, busca una “productora”, femenina, que sirva para trazar una historia desde el punto de vista femenino, un modelo que continúe en ella como nexo entre la tradición y el futuro. Vamos a analizar como aparece cronológicamente la búsqueda de esta fuente del discurso femenino o “Productora” en muchos de sus textos. En “El poema eres tu”, 1988, y “La poeta como hija de Dios”, 1988, aparecen los conceptos “Productor” o “Creador”. Se intuye en esos ensayos la búsqueda del modelo femenino que ya aparece en “La construcción de la autora: una poeta lesbiana”, donde habla de “productora” y no utiliza el nombre “creador” con lo que parece haber encontrado esa raíz desde la cual construir su yo enunciativo femenino dentro de la tradición.

Bellessi acude a la mitología clásica en búsqueda de antecedentes. En el texto “La poeta como hija de Dios” hace referencia a Palas Atenea, Artemisa y a Afrodita (11-13). Estudia sus figuras desde un punto de vista histórico para demostrar que hay una tradición de textos producidos desde el ángulo femenino que es de donde bebe creativamente la poeta. Intenta analizar como el discurso, o historia de esas Diosas interaccionan en relación a la figura del gran patriarca Zeus, como del discurso de estas deidades se desprende la idea de “hacer visible lo invisible, representable lo impresentable” en la historia literaria y de las ideas (“La poeta como hija de Dios” 11). La funcionalidad de ese estudio es concluir quién de las tres tiene el discurso más fuerte e independiente en relación al discurso paternalista de Zeus.

¿Cómo establece la poeta una línea de pensamiento femenino? ¿Cuál de las tres tiene un discurso más independiente que rompa el arquetipo masculino que desde la antigüedad griega hasta nuestros días ha desarrollado la idea del mundo como una narrativa masculina?. Primero analiza el papel de Atenea. Esta nació de Zeus “el padre de los dioses, y de los hombres”

(Hesíodo 37) y aparece caracterizada en la mitología como la diosa de “la sabiduría, de las artes...de la justicia” (Cotterell 171). Según Jean Shinoda Bolen, otra de las representaciones de Palas Atenea es “la hija del padre” (109). Así Atenea se presenta como alguien que está cómoda alrededor de hombres que acumulan poder y autoridad, como Zeus, que sigue el orden establecido y carece de simpatía hacia los oprimidos. Lo cual no representa para Bellessi el papel que una escritora debe tener, pues:

(quien escribe el poema debe necesariamente) abreviar de la producción colectiva del lenguaje en su totalidad, y no meramente del discurso establecido que en ese momento da forma al mundo...las aguas más claras no son siempre las únicas potables. La imposición de un discurso da lugar a algunas formas de exclusión: aquellas que, por no tener en sí mismas las marcas que identifican al “Creador...no tienen cabida en el universo de representación de ese discurso. (“La poeta como hija de Dios” 11)

Continúa Bellessi argumentando que Palas Atenea “se sienta a escribir a través de un fenómeno de apropiación masiva del discurso “modelo”. Pero tarde o temprano, como ocurre en todo fenómeno de colonización, descubrirá que esa peculiar manipulación del discurso en realidad no la representa...acaba escribiendo a otro...como cómplice voluntaria del poder vigente” (“La poeta como hija de Dios” 12). Para Bellessi el texto constituye un espacio donde la lectora se introduce y se relaciona “con el propio cuerpo [alude al cuerpo físico femenino y al cuerpo como texto] y los avatares de su vida” (“La poeta como hija de Dios” 9). Pero el hecho de que no es dueña-escritora de ese texto hace que se incremente la sensación de “cuerpo específicamente colonizado en un medio social que lo determina” (“La poeta como hija de Dios” 9). Por tanto, la escritura ensayística de Bellessi se caracteriza por un deseo de romper las “verdades

racionalizadas” (“La poeta como hija de Dios” 11) dentro de la escritura y el intento de realizar el ejercicio de la escritura contrario al “descenso a una misma con un discurso prestado: el del productor” (“El poema eres tú” 10). La lectura que hace Bellessi de Afrodita es el de alguien con “una escritura impulsiva y espontaneísta... cuyo costo puede ser la pérdida de la posibilidad de utilizar otros elementos... y en un caso extremo... del texto mismo” (“La poeta como hija de Dios” 12). Para Bellessi Artemisa representaría “la dueña de su destino y de su texto” (“La poeta como hija de Dios” 13). En el caso de Artemisa, Bellessi interpreta a esta Diosa como alguien que está en un lugar “de exclusión” (“La poeta como hija de Dios” 13). De ahí que siga una de las premisas que apunta como síntoma de discurso que se aleja del arquetipo patriarcal. A diferencia de Atenea, Artemisa sí “representa lo impresentable” para Bellessi (“La Poeta como hija de Dios” 11). Lo “impresentable” estaría constituido por el discurso que se aleja de un discurso convencional y donde aparece otro discurso donde “el grado de esas exclusiones oscila a través de todo los matices que van desde el outsider (fuera de la ley) hasta el oprimido” (“La poeta como hija de Dios” 13). Artemisa se vale para Bellessi por tanto de su discurso de su sitio de exclusión, del hecho de que representa lo impresentable y de los

recursos existentes dentro y fuera del discurso dominante...dejará de ser parte del paradigma arquetípico, helénico o de cualquier otra filiación...al zafar del paradigma que la aprisiona, Artemisa devendrá la joven que se entrega, no a la función de esposa amordazada dentro del reino del padre...sino a sí misma: dueña de su destino y de su texto. (“La poeta como hija de Dios” 13)

En “El poema eres tú” Bellessi utiliza el mito de Narciso y Eco para ilustrar y justificar el porqué la necesidad de que las mujeres escriban, hagan escuchar al mundo su experiencia y se erijan como modelos para otras lectoras-poetas “de lo contrario, como en el mito patriarcal de

Narciso, sólo le quedaría el rol de Eco” (9). Es decir, si no escriben sobre la experiencia de la mujer en el mundo no habrá modelos de mujeres poetas sobre los que añadir y expandir esa experiencia. No se podrá ofrecer al lector el modo de experimentar el mundo desde el lado femenino ya que como en el mito, si no hay modelos de escritoras que sienten escuela o que simplemente escriban, todo texto será una reverberación, un eco desde un punto de vista masculino. Recuérdese que en el mito de Narciso y Eco, ella hablaba, y enunciaba de un modo bello. Al intentar atraer a Zeus se le privó de su cualidad de hablar y sólo podía repetir la última palabra de lo que oía, por lo que Eco se apartó de la sociedad. Eco en su retiro de la naturaleza se enamoró de Narciso pero no pudo contárselo porque no tenía voz. Narciso la ridiculizó por la incapacidad enunciativa y Eco se retiró a una cueva hasta morir (Martín 77). Al hacer este paralelismo Bellessi defiende que la mujer debe lanzarse a la tarea creativa, enunciar y buscar modelos para crear su propia voz para expresarse. El paradigma que propone Bellessi como ejemplo sería, como apuntamos anteriormente, Artemisa.

Ha abierto la ventana de la alteridad y observa al mundo, a la condición humana.

En el pasmo de narciso, siendo ya lo que es, no se hunde en las aguas para fundirse con su propia imagen, sino que su imagen asegurada en la mirada se abre en la secuencia de los otros y ve, o cree ver, algo de los otros que no es sólo amenaza o masiva identificación. (“La construcción de la autora” 36)

Otro símbolo que aparece en los textos es el espejo. A través del análisis del símbolo del espejo podemos establecer el triángulo de relaciones determinado por la poeta, las lectoras y la tradición o modelo. En el ensayo “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” Bellessi además de dar pistas de quien su yo intelectual es describe su deseo de hacernos partícipe de su experiencia poética: “una poeta lesbiana que imanta como lectoras en su propio imaginario a

una comunidad de mujeres y en particular de mujeres lesbianas” (“La construcción de una poeta” 35). El nexo entre escritora y lectora se produce en, la búsqueda de una identidad a través del poema. El reflejo de su ser femenino y lésbico que proyecta en sus poemas tiene la intención de proyectar esa identidad y ponerse en comunión con sus lectoras: “he ahí a la autora y a sus libros, o algún libro en particular que la instala en un pequeño sitio paradigmático que por algún tiempo sirve de modelos y espejo” (“La construcción de la autora” 35). En “El poema eres tú” resalta el hecho de que la lectora-escritora busca su identidad, a través de mirarse en el espejo que es el poema. Sin embargo, cuando el poema está construido por un creador masculino solo encuentra frente a él “silencio...para reconocer una identidad otra, no aquella que estáticamente la sociedad reproduce, sino los infinitos originales de la persona” (9). Por su parte, la lectora-escritora cuando se refleja en el texto para buscarse, encuentra una serie de estereotipos que producen el efecto contrario y “el espejo devuelve imágenes maliciosas: lo que se espera que sea [la mujer], lo que han sido nuestras madres y abuelas a costa de la pérdida de su propio yo” en vez de encontrar “las experiencias de la edad, del amor, de la maternidad, la dicha o la tortura del mundo doméstico” (“El poema eres tú” 9). Por eso Bellessi establece en “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” una serie de modelos de escritura desde los que abordar el tema de la escritura lésbica y ofrece pistas de los modelos que ha utilizado de la tradición literaria y social, Gabriela Mistral y Eva Duarte, los espejos donde se refleja, y desde donde proyecta esa imagen para que sus lectoras puedan verse reflejadas a través de sus poemas. Insiste en que la mujer debe obtener su poder creativo, su materia poética, de modo introspectivo, haciendo “una revisión de su propia vida frente al espejo de las vidas de todas las mujeres de la historia” con la función de romper “los moldes universalistas de una racionalizada ‘verdad’” (“El poema eres tú” 10). Bellessi utiliza el potencial doble femenino, de madre y de hija, “madre, que alimenta,

cuida, retiene -e hija- en pugna por lograr su propia individualización” (“El poema eres tú” 10). Es decir, por un lado hace labor de lectura, práctica poética para crear sus propios textos, para luego encarnar una hija que revela a su madre, y buscar la voz propia que sirva de apertura para otras voces. El objetivo de este mecanismo sería formar no sólo una enunciación de un yo femenino, sino una tradición poética doblemente al margen, por la cualidad femenina y lésbica. Es decir, tomar lo mejor de los modelos para crear un producto propio que sirva de igualmente de modelo para otras mujeres.

En relación a los modelos de escritura, el primero que propone es el de la “amazona acorazada por la certeza ontológica de su ser y de su deseo [...] su coraza y su recorte temático, [...] le han permitido permanecer viva, aprender, apropiarse y hasta originar algunas formas de representación” (“La construcción de la autora” 35). El segundo modelo que propone es el de “la productora de textos [...] que debe abandonar su coraza de oro y plata o dejar que se fisure el aura resplandeciente que la sostiene en el diminuto escenario” (“La construcción de la autora” 35). Con el segundo modelo “el paradigma se desarma y rearma, derivando ¿hacia dónde? Hacia la duda o el escepticismo, o hacia blanduras impensables, impudicias de la condición humana” (“La construcción de la autora” 35). Teniendo en cuenta estos dos modelos de escritura, la poeta se pregunta “cómo se rearticula la relación entre la autora y su comunidad virtual real de lectoras” (“La construcción de la autora” 36). Es decir, ¿cómo reaccionan sus lectoras a uno u otro modelo? Al formular y responder a esta pregunta marca una distinción entre la Bellessi autora y la Bellessi persona, y apunta a cómo reacciona el lector a ambos modelos y como la Bellessi autora reacciona a la Bellessi persona. Si la autora escribe su poesía utilizando el modelo segundo entrarían en su escritura “otros múltiples intereses en la mirada de la autora, presentes en la historia de la literatura universal o de cualquier ser humano de diferente filiación”(“La

construcción de la autora” 37). Este modelo supondría para la autora por un lado un “descanso...[mientras] para otras lectoras ...desilusión” (“La construcción de la autora” 37).

¿Por qué un descanso para la autora y una desilusión para muchas lectoras? Los ensayos “El poema eres tú” y “La poeta como hija de Dios” están fechados en 1988. En estos textos Bellessi elabora el modelo primero de poesía femenina-lésbica, donde Artemisa es la raíz de su modelo o “productora”, símbolo de ruptura del arquetipo patriarcal. El texto “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” está fechado en 1996. A la par que la autora ha madurado en la vida, ha madurado su concepto y función de la poesía en relación al yo femenino lésbico y como éste aparece en sus ensayos teóricos y en sus textos. En 1996 “La amazona acorazada, o desnuda como Artemisa...envejece” (“La construcción de la autora” 36). Con la madurez desarrolla Bellessi el segundo modelo de escritura apuntado un poco más arriba. Supone un descanso para la Bellessi autora ya que seguir con el primer modelo de escritura hubiese supuesto “replegarse en sí hasta el final de sus días –o hasta que la crítica, probablemente post mortem, la relea y articule de otra forma” (“La construcción de la autora” 35). Supone también un renacer lírico que provoca la adición de otros temas a su obra poética junto al femenino-lésbico. Introduce una preocupación por su legado de poeta, se cuestiona cual será su espacio dentro de la historia de la literatura. Por tanto, decide agrandar el rango de su temática y de su caudal lírico “los procedimientos, dueña más y más de la maestría de su oficio, varían al infinito en el detalle y el matiz” (“La construcción de la autora” 36). De alguna forma supone una desilusión para las lectoras, según Bellessi, porque con el cambio de modelo entienden que “ha caído la fuerza. Específicamente... la del deseo” (“La construcción de la autora” 37). Sin embargo Bellessi, aclara que “donde el deseo todo lo disculpa y santifica, ha entrado, quizás, la melancolía de la edad madura...el amor y el tiempo” (“La construcción de la autora” 37-38). Otra característica

de esta poética es que Diana Bellessi aboga por una poesía anti pedagógica en la cuestión del sujeto femenino. Es decir, en sus textos reflexivos ha examinado como crea su yo enunciativo intelectual lésbico a través del que defiende una poesía que comparta con el lector su experiencia de la construcción de una identidad sin caer en el dogmatismo, “me refiero a la existencia de una poética absolutamente no pedagógica” (“El poema eres tú” 10). Compartir la experiencia desde un nuevo ángulo femenino-lésbico que recoge a la vez la voz todos los que considera desprotegidos sociales como veremos más adelante.

Bellessi se pregunta “¿Qué siente entonces la persona de carne y hueso, la productora en parte de los textos y también del arquetipo móvil de la autora?” (“La construcción de la autora” 38). Por un lado, muestra como hay una semejanza entre la Bellessi de carne y hueso y sus lectoras con el modelo primero de escritura. Por otro lado, articula cómo a todo humano se le superpone un alterego creativo, que busca un lugar en la tradición poética, que reflexiona acerca de cómo se ve en relación a esa tradición y concluye que aunque

siente tristeza...la tristeza puede ser sabia, es el coste de crecer. El coste de crecer pareciera incluir a veces la no constitución del mito resplandeciente...ya que atrás subyace la divina imagen del artista que llega al cenit y se quema en el momento exacto de su juventud”, para llegar a la conclusión de que “los modelos a veces se desarman...Hay otros...útiles y bellos en cada momento de nuestras vidas. (“La construcción de la autora” 38)

En relación al lector, Bellessi entiende que su yo autora-intelectual está construido por sus lectoras. Ellas son las que siguen uno u otro modelo de escritura buscando un nuevo modo de identificación por lo que a través de su escritura se produce una creación de un espacio donde se establece mutuo diálogo que da vida a una autora y crea un grupo de lectoras. En el siguiente

capítulo analizaremos en detalle como interactúan estas ideas con su obra creativa a través de meta poemas. Como ejemplo y a groso modo podríamos citar el poemario *Eroica*, de 1988. Es a través de este poemario donde Bellessi codifica poéticamente su búsqueda de la enunciación femenina, “Eroica... alcanza el valor de un manifiesto por la eficaz resolución lírica de sus planteos. No sólo se aventuró en una zona poco frecuentada de la poesía erótica latinoamericana, sino que, con ello generó ese campo enunciativo nuevo para reconstruir su subjetividad (Monteleone *Tener lo que se tiene* 12).

En relación a los modelos de escritura, el espejo es también usado por Bellessi como símbolo en relación a la carencia de modelos de escritoras femeninas y lésbicas. ¿Qué espejos señala Bellessi en sus ensayos? En “la construcción de la autora”, introduce los modelos de Gabriela Mistral y Eva Duarte. Al comienzo del citado artículo hace referencia a la cantidad de espejos donde se mira en busca de identidad, a los mitos donde acude en busca de una raíz arquetípica de un discurso femenino para insertarlo en la historia. Es por eso que una de las características del yo intelectual-autora es el yo polifónico que indaga en la historia esos arquetipos fundadores del discurso femenino y los inserta en el suyo elevándose como otro arquetipo para las generaciones futuras de lectoras y escritoras, afirmando que “[s]i como se ha dicho, en la poesía la voz del autor es siempre monológica, este yo se despliega polifónicamente a través de una construcción múltiple... Sin duda yo es también otras, y otros” (“La construcción de la autora” 35-38). Como arquetipo del siglo XX cita a Eva Duarte. Dice que es

amazona desafiante... por acercar a las mujeres al concepto de ciudadanía activa... introduce formas públicas y discursivas -¡qué grandiosa construcción de autora!- que aisladas de otros aspectos de la gran paradoja central que la

conforma, se oirían como parlamentos feministas de la década setenta en el norte, y hacia el año 1947 en la arena local. (“La construcción de la autora” 38-39)

De Gabriela Mistral toma el modelo segundo que definimos anteriormente. Escribe

desacato del orden del deseo, que puede llevar su mirada a otros asuntos o aspectos del mundo de su vida personal, procediendo de manera diferente a libros anteriores donde la iconografía mayor pudo haberse centrado en visibilizar un deseo homosexual suprimido de las representaciones culturales aceptadas. (“La construcción de la autora” 39)

II.i.(ii) Búsqueda de enunciación de un yo en el entorno multicultural de Latinoamérica.

Bellessi en el ensayo que sirve de apertura y presentación de *Lo propio y lo ajeno*, “A principios de los ochenta”, aborda la complejidad social del entorno donde nace y donde desarrolla su faceta de escritora. Puntualiza cómo desde la década de los ochenta se ha ido planteando una mirada retrospectiva a su vida para definir su yo lírico.

Aunque muchos sean nietos y biznietos de inmigrantes, lo cierto es que son pardos en la constitución de la mirada, y han tenido que soportarse siendo forasteros que buscan pertenencia... Quizás un constante principio de incertidumbre, a veces asociado a la propia extracción de clase, otras al género de pertenencia, nos hace vulnerables a la autocrítica y frena los embates románticos de mesianismo y apropiación. Siempre es difícil sostener la conciencia de la heterogeneidad, más aún cuando se funda sobre sucesivos genocidios. La matriz hispano indígena fue seguida por la segunda mestización... 1890 y 1920; a ellos se

suman las migraciones internas...a cuya estribación final pertenezco...que nos anclan definitivamente en Latinoamérica. (“A principios de los ochenta” 5-6)

Es obvia la constante búsqueda de una memoria colectiva latinoamericana de raíces étnicamente múltiples. La poeta construye su yo de autora a través de la recreación del espacio cultural donde aparecen múltiples tipos de la cultura popular que rodearon su infancia. El yo enunciativo que aparece en la poesía de Bellessi se funde y ramifica con una serie de voces que asoman y que ejemplifican la dimensión social de su poesía. Isabel Aráoz la define como “una especie de tribu plural que se teje mediante diversos lazos comunitarios, de solidaridad, comunión profana y amor” (1). A groso modo y como ejemplo podríamos citar como en *Danzante de doble máscara*, 1985, los pasados confluyen y forman una subjetividad “el pasado indígena, la conquista y el mundo de sus antepasados inmigrantes” (Monteleone *Tener lo que se tiene* 7). En *Crucero ecuatorial*, de 1981, el yo se adentra a la búsqueda de una memoria colectiva étnica de Latinoamérica. En las auto poéticas se observa una correlación entre poética y auto biografía (Fernández Urtasum 36). Esta correlación en las auto poéticas nos ayuda a entender, como afirma Zonana, las motivaciones personales que llevan a la poeta a desarrollar una poética determinada, al igual que la experiencia vivida ayuda a dar forma a la obra creativa (26). Esas diversas voces se van sumando a la obra de Bellessi a través de la historia de la emigración, a través de la historia de fusión de culturas del lugar donde se crió y a través de sus viajes en los que recoge las voces de los desamparados sociales. La mirada exterior que practica tiene un correlato con el filósofo Emmanuel Levinas y su obra *El tiempo y el otro* publicado en 1947. Siguiendo sus enseñanzas, Bellessi practica una mirada exterior con la que propone romper el aislamiento de la filosofía existencialista (Levinas 94). A través de sus ensayos teórico-reflexivos propone una apertura hacia lo otro. Para ello se lanza a la búsqueda de modelos que den forma a

su enunciación lírica donde busca encontrar la proyección y la perspectiva de lo otro. Cabría mencionar en este momento y como apunta Zonana, que en el producto final de las poéticas de autor van a influir factores tales como “la formación profesional y su enciclopedia literaria” (25). Es decir, el saber enciclopédico y la formación de un poeta serán esenciales a la hora de buscar referentes intelectuales que validen el propio proyecto intelectual de un poeta y que a la vez hará que ese proyecto tenga credibilidad y validez dentro de sus propios lectores y dentro de la comunidad teórica y crítica de la literatura

[e]l yo es visto desde lo otro. Cada brizna de hierba, el insecto, el humano, vuélvense sagrados, frágiles y eternos porque desde allí, en mágica transformación, el yo nos mira, el yo es otro en cerrado círculo de amor. Recortados del ser retornamos a su unidad, como diría Levinas... Siempre, aun por su ausencia, se alude a los otros... Siempre alguien gime aquí, y la música lo denota, aun la más tersa melodía donde el retablo comparece en su quietud. (“La pequeña voz y otros ensayos” 18)

Tendríamos que puntualizar que Bellessi crea una imagen de autora, un mito, que como vimos en el ensayo “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” se desdobra de la Bellessi persona. Por lo que al analizar sus textos auto biográficos y sus meta poemas no habrá un intento de hacer un estudio biográfico de Bellessi, sino que como Laura Scarano define “la escritura del yo poético... es siempre un sujeto retórico y ficcional” (84). Por tanto todas estas voces de sus poemas y su experiencia personal como autora de esos poemas nos llevaría a mencionar al concepto del “Narrador” según Walter Benjamin. Éste hace un repaso de los tipos de narradores y sus arquetipos y desvela uno que se ajustaría al modo en que se presenta Bellessi-autora en sus ensayos teóricos a través del cual interactúa con otras voces y hace llegar al lector, “la noticia de

la lejanías del viajero que retorna a casa” y desde la cual se desprende “el consejo de sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida” (Benjamin 113-114).

Como nexo de unión entre la búsqueda del yo femenino y el yo social podríamos añadir que Diana Bellessi en el poema “El poema eres tú” hace un llamamiento a las mujeres en el intento de desarrollar una poética contraria a la machista-oficial donde “el habla y la escritura de las mujeres” sea el motor, de la creación de una épica a contracorriente donde quepa esa voz. La función de esa poética será fundar “una nueva escritura y probablemente un mundo nuevo” (“El poema eres tú” 10) para más tarde darla a conocer y que sirva de contrapeso a la poesía escrita desde el punto de vista masculino. Es decir, ponerla a la altura de la épica que forma la corriente oficial masculina, añadir la “voz de los vencidos, o de quienes nunca alcanzaron siquiera enunciado alguno en la categorización de vencedores” (“El poema eres tú” 10). ¿Quiénes son esos vencidos para Bellessi? Los define en “La poeta como hija de Dios” como los que son “outsider (fuera de la ley) hasta el oprimido” (11). En “El poema era tú” los define como los que están al “margen, lugar propio del habla de las mujeres y de la escritura poética” (10).

Quedó anteriormente expuesto la importancia del lenguaje, del “habla” (“El poema eres tú” 10), a la hora de articular el discurso social. Para mejor conectar al lector con lo social es preciso una búsqueda del lenguaje. Como ejemplo, se analizará en el capítulo siguiente esa búsqueda en consonancia con los paisajes de América en *Crucero ecuatorial*, 1981. El valor estético de la palabra perfecta tiene una función social para Bellessi. Según Monteleone:

el habla es el núcleo que alimenta una búsqueda cultural. Esta elección tiene un enorme alcance: al centrarse en el habla, la poesía de Bellessi indaga los vínculos de lo individual con lo social. Transforman la radical subjetividad de lo lírico en

un escenario cambiante donde las voces colectivas lanzan ecos y reverberaciones sonoras. (Monteleone *Colibrí* 9)

Al igual que José Emilio Pacheco, como se verá en más profundidad al estudiar al poeta mexicano, hay una búsqueda que intenta poner en comunión el yo con un grupo, el lector, que comparte las mismas preocupaciones sociales y al que asigna una función determinada como lector. Esa indagación del lenguaje hace que “[l]a vasta obra de Diana Bellessi... conforme un sistema poético... Así, cada libro perfecciona y a la vez modifica ese sistema, indagando aspectos que el libro anterior había previsto pero no agotado (Monteleone *Tener lo que se tiene* 5).

Otra cita esencial que ejemplifica esa unión y que es a la vez una de sus bases teóricas puede resumirse en esta reflexión:

Bajo cada épica escrita, pulsa y susurra su contratexto: la voz de los vencidos, o de quienes nunca alcanzaron siquiera enunciado alguno en la categorización de los vencedores. En él, el habla y la escritura de las mujeres. Reconocerla o darle existencia, integrarla luego a la voz altisonante que resalta en la superficie social, fundará una nueva escritura y probablemente un mundo nuevo... Exige audacia y disciplina dentro de los bordes que erosiona un frenesí capaz de romper los moldes universalistas de una racionalizada “verdad”. (“A principio de los ochenta” 10)

Como modo de concluir con esa búsqueda del yo enunciativo femenino y social, y antes de adentrarnos en el concepto de poética que se desprende de sus ensayos teóricos, podríamos decir que hemos estudiado a lo largo de este capítulo la dialéctica entre un discurso oficial y un discurso que busca crear al lado del discurso oficial. Se ha analizado cómo ese discurso brota de

su experiencia de sentirse al margen y cómo eso dota a su poesía del carácter social que la poeta reivindica en “La poeta como hija de Dios”:

La poeta contemporánea se instala en el sitio del outsider y rompe el silencio desde el único lugar posible: la frontera de quien está fuera de la ley del discurso, pero su voz connota el silencio de las oprimidas que a lo largo de la historia no encontraron expresión dentro del discurso imperante. (11-12)

III. La poética de Bellessi a través de sus auto poéticas. Nexos y disyuntivas con los teóricos puros.

Volvemos al punto con el que abrimos el capítulo, la justificación de un estudio de las auto poéticas como documentos esenciales para recomponer la poética de un autor. Si tenemos en cuenta la teoría de la auto poética de Zonana que expusimos al inicio del capítulo, podríamos sentenciar que al estudiar estos textos teóricos estaríamos analizando y explicando los mecanismos que forman la obra de Bellessi desde dentro de ella misma, en oposición a la crítica y teoría literaria que en palabras de Zonana hace un análisis exterior (26). Teniendo en cuenta este principio, en “El poema eres tú” Bellessi hace una declaración de sus principios poéticos:

[a]mbigüedad, contradicción, efímeras afirmaciones...estado de alerta frente a cualquier categorización y axioma, como toda poética reclama a través de la experimentación y de una práctica no discursiva del lenguaje. Exclamación y carcajada tejidas en el cuchicheo de la cocina, en el jadeo secreto donde discurren emociones y pensamientos, y no en el sermón cuidadoso de la cena para invitados especiales, antesala de la voz pública, de la palabra de poder, el poder de la palabra. La voz de estas poetisas murmura un infinito texto marginal. (10)

Sin embargo, otro aspecto que encontraremos en el espacio público de las auto poéticas es un cruce entre poética y género autobiográfico que hace que estas reflexiones trasciendan lo puramente literario y se adentren en cuestiones relacionadas con el carácter existencial y humano del poeta (Fernández Urtasum 36). La confluencia de poética y autobiografía constituyen una fuente de estudios para el crítico y teórico literario, ya que el crítico se acerca al significado y a la forma de la obra de arte a través de los textos llegando a sentar las bases de estudios “de recepción y procesos de circulación y canonización de los autores” (Zonana 31). Por otro lado, a través de estos textos la autora define su propia concepción de poesía, con lo que podemos llegar a diferenciar la concepción de la poesía desde la poética del emisor y la concepción de la poesía que se desprende de otras definiciones que hacen de la poesía del creador teóricos y críticos literarios con lo que podremos recomponer la

estética de la producción literaria, dado que nos permite considerar: a) cómo gracias a estas reflexiones, surgidas desde la producción misma, puede abordarse también (sin invalidar otras propuestas) una Teoría de la Literatura que surge en contacto con la propia creación y no al margen de ésta; b) en qué medida dichas reflexiones coinciden con las propuestas que los teóricos puros han elaborado en torno al hecho literario y en qué puntos son divergentes unas y otras reflexiones, y c) la posibilidad de encontrar , en las poéticas de autor, factores sobre la construcción de la obra no observados hasta ahora en la Teoría de la Literatura, lo que supondría un modo de ampliar el campo de conocimiento estético-literario. (Rubio 188)

Para el crítico literario argentino Jorge Monteleone, uno de los estudiosos de la obra de Diana Bellessi, su poética:

no es una poesía coloquial, pero sí respirada. Un complejo trabajo con el espacio –el uso de los blancos y la disposición en la página-, no sólo estructura las repeticiones lingüísticas, sino que pauta los ritmos del aliento...El trabajo rítmico con una musicalidad que provenga de patrones métricos tradicionales, insinuado en los últimos poemas, no es más que una estancia de esta aventura. (*Colibri* 9)

En contraste con Monteleone, podemos utilizar el ensayo “El poema eres tú” que citamos al inicio del apartado anterior, donde Bellessi recela de toda categorización que encuadre su poesía en categorías que tienen que ver con el debate de la crítica literaria y no con la poesía misma. Ofrece también en ese ensayo una explicación al lector del ritmo de su poesía. A través de esta explicación aúna poesía y experiencia personal al fundir sus recuerdos de la música y los cuchicheos de la cocina con su producción poética en el momento en que es creada, a la vez que ofrece el porqué del interés en un discurso del espacio femenino, y de la búsqueda de la raíz histórica de la literatura de ese discurso. Aunque Monteleone intuye que los patrones rítmicos de Bellessi, o como Alicia Genovese llama las “grandes masas sonoras” (98), sus estructuras tradicionales están más cercanas a la oralidad y a la poesía popular.

Para finalizar esta breve puntualización sobre el concepto poético de Bellessi podríamos añadir que todo lo dicho hasta ahora a lo largo de este capítulo nos lleva a concluir que de la poesía de Bellessi se desprende una concepción Platónica del arte. Bellessi considera la poesía como un ente “preexistente y exterior al sujeto” que escribe (Ferrari 255). Es decir entiende la poesía como venida de Dios, “sin duda el habla sería el artista, y el poema el artesano, y a la voz podríamos llamarla Dios, o mejor, todo lo que existe” (*La pequeña voz y otros ensayos* 21).

### **Capítulo III: Teoría y práctica. Diana Bellessi: de las poéticas de autor a las prácticas poemáticas.**

#### I. De la teoría a la praxis poética.

Arturo Casas en “La función auto poética y el problema de la productividad histórica” propone una serie de pautas para llevar a cabo el estudio de las auto poéticas. Una de las pautas que propone es la distinción entre lo que llama “poéticas explícitas” y “poéticas implícitas” (214). Dentro del primer grupo incluye “manifiestos, reflexiones teóricas... prólogos o epílogos a obras propias y ajenas, en general la producción teórica-crítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiografías, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas” (214). Dentro del segundo grupo incluye la obra poética donde hay un juicio o reflexión sobre el mismo sistema literario, es decir, poéticas “incorporadas de forma necesaria a toda obra literaria desde el momento en que ésta constituye siempre un juicio o documento crítico que se proyecta sobre el marco de convenciones y la jerarquía de normas del sistema literario matriz” (Casas 214). El primer grupo se corresponde con el trabajo desarrollado en el capítulo anterior donde se llegó a dos conclusiones. Primero se estableció que Bellessi analiza el discurso de mitos como Artemisa, Afrodita o Atenea para buscar la raíz de un primigenio discurso literario femenino y establecer las raíces histórico-literarias de la enunciación lírica femenina. En segundo lugar se concluyó que en su obra ensayística deslinda una multiplicidad de voces que forman el caleidoscopio cultural que ha ido formando el continente americano. Bellessi da forma a su voz de poeta a la vez que da salida a todas esas voces que forman sus preocupaciones sociales y que ilustra al lector a través de la Bellessi autora.

El segundo grupo que propone Casas, “Poéticas implícitas” (214), recuerda a lo que Andrew Debicki denomina como meta poética: “we will do well, I think, to reserve the term ‘metapoetic’ for texts which explicitly destroy the line of demarcation between text as construct and text as commentary upon that construct” (301). Este segundo punto nos llevaría a preguntarnos si se podría establecer una correlación entre las ideas vertidas en los textos teóricos con las ideas vertidas en los meta poemas. Fernando Cabo Aseguinolaza en “Teoría del poema: la enunciación lírica” afirma que para el estudio de la enunciación lírica hay que prestar la debida atención a la interacción entre el discurso meta poético y el discurso auto poético donde los poetas expresan sus teorías críticas (20). Me propongo por tanto, en este capítulo, dar un paso más en el intento de descifrar, en la medida que pueda, la enunciación lírica de la poeta. Me enfocaré en el segundo punto de las conclusiones del capítulo anterior expuestas anteriormente. El objetivo será demostrar si hay una correlación entre las ideas en relación al yo social desarrolladas a partir del análisis de los textos teóricos de Bellessi, con el modo en que esas ideas de Bellessi autora aparecen en los meta poemas a través de la mirada del sujeto lírico. En el análisis utilizaré también poemas como el artefacto a través del que trazar la búsqueda de “la relación obra/mundo, la finalidad de la obra” (Zonana 25). Empecemos con el poemario *Crucero Ecuatorial*, 1981.

En *Crucero ecuatorial* los tópicos literarios del viaje y la memoria dan unidad al libro. A través del tópico literario del viaje Bellessi realiza una radiografía de los diferentes puntos de la geografía latinoamericana, sus gentes y sus costumbres, en un intento de búsqueda de identidad. En palabras de Eliana Ortega es un “poema-crónica, de un viaje real, que hizo Bellessi por toda América (1969-75) ( 185). Anahí Mallol en su libro *El poema y su doble*, 2003, hace una

perfecta revisión panorámica de la aparición del tópico literario del viaje como exploración de la subjetividad del sujeto lírico en la poesía de Diana Bellessi:

el viaje, no sólo tema o hilo conductor de una sintonía entre los poemas y los poemarios, sino también y sobre todo, procedimiento fundante del acto de pensar, de escribir y de constituirse en sujeto, le permite explorar su singularidad de mujer en tanto acto heroico... Así el impulso de la travesía épico-erótica es el que alienta tras la configuración del texto en prosa *Buena travesía buena ventura pequeña Uli* (1974), en donde el imperativo épico de la aventura se transforma en una expresión de deseo venturoso... También los poemas de *Eroica* (1988). (122-123)

En relación al tópico de la memoria podríamos decir que este poemario es esencial para entender el conjunto de la primera poesía de Bellessi. Críticos y teóricos como Erika Martínez Cabrera, Jorge Monteleone o Jorge Bello se han centrado en el estudio de la función de ese artefacto:

La poderosa conciencia lírica de Bellessi, oscila entre el acto de dar cuenta de experiencias linealmente engarzadas, que alojan una vitalidad y un constante ejercicio de memoria, y la posterior o previa estratificación de éstas en un solo plano de aparición. Así, por ejemplo, es posible establecer un perfil del comportamiento de la trayectoria poética de Bellessi cuyo doble movimiento encabezan los títulos antes mencionados [*Crucero Ecuatorial*, *Buena travesía*, *buena ventura pequeña Uli*, *Sur*] continuándose en los posteriores. ( Bello 1)

Jorge Monteleone o Erika Martínez han defendido, en relación al papel de la memoria, la idea de que a través del comentario crítico social de *Crucero Ecuatorial* se esconde la intención de crear una Edad de Oro, una Arcadia, es decir, una cultura idealizada en un espacio idealizado desde la

memoria del yo lírico-viajero. Erika Martínez Cabrera atribuye al recurso poético de la memoria a estos hechos que ilustran “un catálogo minucioso de lugares, personas, plantas, animales, de referencias culturales, como una forma de apropiación y redefinición de la realidad americana, como un rito de creación de un nuevo mundo” donde dota a la memoria de “ceremonia mágica que convoca, nombrándolos, a los seres del mundo que a travesaron nuestros caminos ( Martínez Cabrera *El espacio mitológico* 16-17). Si partimos, como Martínez Cabrera propone, de que Bellessi redefine la realidad, llegaremos a la conclusión de que la poeta inventa una realidad alternativa a América a través de sus poemas. Martínez Cabrera y otros especialistas como Jorge Monteleone asignan por tanto, a la función del uso de la memoria el canal por el que Bellessi ficcionaliza sobre sus experiencias de sus viajes, creando de un espacio real una representación idílica de las gentes y costumbres del continente, una visión idílica de América, es decir, la Edad Dorada o Arcadia que proponen. Sin embargo como la misma Bellessi ha dicho:

*Crucero Ecuatorial* se caracteriza por haber sido escrito como una evocación, la evocación de un viaje o de sus fragmentos, algunos años después de haberlo llevado a cabo...siento que mis poemas nacen siempre convocados por algo del más inmediato presente, aunque el presente esté lleno de pasado, sin duda, en la mirada que elige ver lo que es, lo que recorta, y en la emoción que le suscita.

(Osvaldo Picardo 122)

Como se observa en su propio comentario, Bellessi autora resalta el hecho de que a través de la mirada del sujeto lírico-viajero muestra un ímpetu por transmitir al lector sus experiencias, sin ánimo de ficcionalización idílica del paisaje. ¿A qué podría deberse entonces, el hecho de que una parte de la crítica literaria interprete el poema como una redefinición o invención de Latinoamérica? En 2003 Bellessi publica un poemario titulado *La Edad Dorada*. El hecho de

que el poemario tenga por título tal mito ha conducido a la crítica literaria a interpretar la obra de Bellessi retrospectivamente bajo el prisma temático de dicho mito. Jorge Monteleone sentencia que “la vasta obra de Diana Bellessi...posee un atributo poco común: la de conformar un sistema poético. El lector que recorra el conjunto de sus libros habrá de percibir entre ellos una trama reflexiva que los relaciona y organiza” (Monteleone *La Edad de Oro* 15). El mito de la Edad Dorada en palabras del mismo Monteleone es:

un estado de regeneración y renacimiento del mundo o, mejor dicho, la  
 instauración de un mundo nuevo...la elección de Virgilio como Guía en la  
*Commedia* dantesca responde a esta vasta tradición occidental que relea la Edad  
 de Oro en clave cristiana. Esta edad dorada corresponde, entonces, al tiempo de la  
 salvación y, en consecuencia, a la redención...la redención del otro como don de  
 la gracia poética. ( Monteleone *La Edad de Oro* 23)

Propongo demostrar que a través del viaje surge un yo lírico con espíritu crítico que intenta razonar sobre la identidad del continente. De ese modo se podria componer la enunciación lírica de Bellessi a través de la interacción entre sus auto poéticas y su obra creativa. No hay un intento de inventar una nueva realidad, es decir, de crear un mito que unifique el pensamiento colectivo del continente ficcionalizando la realidad. A través de los elementos que el sujeto lírico va encontrando, crea un sentido de identidad común basado en los problemas y virtudes que se desprende de esas experiencias viajera y geográficas. El deseo es mostrar un espacio común donde se pone en pie toda una serie de experiencias con cariz crítico, donde las gentes y costumbres que aparecen confluyen formando el mapa de Latinoamérica y desde donde forma el sujeto lírico la identidad del continente y su propia identidad en relación con éste. Por tanto, estamos frente a una crónica de viaje a través de la cual el sujeto lírico razona sobre su

propia identidad. Lo hace poniéndose en relación al continente sin hacer un ideario de tópicos y costumbres de cada lugar acentuando diferencias. No hay una idealización de los elementos que definen su identidad ni la del continente, sino una mirada que describe lo que ve. En el poema que abre la colección aparece representada la memoria como “Algo de aquel fuego me quema todavía...y mi corazón desbocado, de deseo” (1-4). Ese ansia de calmar ese fuego, escribir los recuerdos, se convierte en una pasión que se transforma en un acto gozoso al llevarse a cabo “Afuera, al alcance de mi mano/ la fiesta./ Los tiempos verbales/ amarrados, como helechos a una piedra” (5-8).

En el análisis del poemario nos centraremos primero en la representación de la idea expuesta anteriormente. Primero, en un apartado llamado “La identidad social de Latinoamérica”, expondré como en los poemas I y VII aparecen elementos con tono positivo, como los que hacen referencia a la comida y bebida. Expondré también como en otros poemas el yo lírico hace llegar al lector un drama que se repite en diferentes puntos de la geografía, como la violencia del hombre hacia la mujer y la pobreza, poemas XXII, XVI y XVIII. En un segundo apartado se analizará será la multitud de voces que aparecen y forman el mosaico de personas que pueblan la geografía. A la vez que recrea el espacio que visita construye la poeta su yo de autora, su voz. Este yo se funde y ramifica con una serie de voces que se asoman a lo largo del poemario, ejemplifican la dimensión social de su poesía y definen la identidad Latinoamericana tal cual la experimenta el sujeto lírico. Por último, en un tercer apartado analizaré la relación meta poética del poemario con las auto poéticas en relación al yo social de Bellessi.

## II. La identidad social de Latinoamérica.

Comenzaremos con el análisis con el poema XXII. A modo de denuncia se verá como muestra Bellessi la crudeza y los sentimientos más ínfimos y violentos del ser humano.

XXII

Anabella era una muchacha  
que en su ataúd de vidrio  
yacía con las serpientes,  
rubia, pálida.

Fue, carromato de mercachifles,  
mi bella durmiente ecuatoriana.

De la mulata nunca supe el nombre.  
Me invitó a ir con ella una tarde,  
cruzando un barrio de prostitutas  
mientras caía en su belleza y  
su miseria la ciudad de Cali.

La tercera fue una mujer de México,  
mestiza, lavandera, a quien su propio marido  
públicamente apaleaba.

A las tres las tuve en mi memoria,  
les di la mano,  
para atravesar juntas

una vasta, interminable galería  
de retratos

El poema se compone de tres relatos de tres vidas de mujeres de tres países diferentes: Ecuador, Colombia, México. A través de estos relatos Bellessi intenta concienciar al lector de la situación de la mujer en relación al hombre en diferentes puntos de la geografía del continente. El primer relato tiene nombre propio, Anabella. Sabemos el lugar que representó la protagonista en la sociedad “Fue, carromato de mercachifles”(6), es decir, aparece caracterizada como mercancía de un vendedor ambulante. El relato comienza con la escena del sujeto poético mirando a Anabella ya muerta, representada en un ataúd lleno de serpientes: “Anabella era una muchacha/ que en su ataúd de vidrio/ yacía con la s serpientes” (1-3). La voz poética la llama al final del relato “mi bella durmiente ecuatoriana” (6). Bellessi hace un paralelismo entre este relato y el cuento de hadas de la bella durmiente donde la madre malvada del príncipe manda llenar una olla de serpientes y otros animales para cocinarlos junto con la reina, la bella durmiente. A diferencia del cuento de hadas, no hay nadie quien salve a Anabella de su sueño eterno. Su oficio de “carromato de mercachifles” (5) ha sido su sentencia de muerte y su príncipe fue quien la usó como mercancía. Es de conocimiento general que los cuentos de hadas encuentran su inspiración en las tradiciones populares, de ahí su fuerte relación con lo oral. En cierto modo lo que hace este sujeto poético a través de este relato, y siguiendo el paralelismo con los cuentos de hadas, es recopilar historias que vive el propio sujeto lírico. Historias que, a no ser por el sujeto lírico, pertenecerían a la tradición oral de adversidades que ocurren a mujeres en diferentes puntos de la geografía. Lo que el sujeto poético consigue es que lo oral pase a ser conocimiento a disposición de todos los lectores. Expone que la pobreza y la adversidad dan forma a la identidad de mujeres que viven en esas circunstancias en Latinoamérica. El sujeto lírico pone su identidad de mujer en

relación a otras mujeres del continente. Mujeres con vidas adversas dejan de ser un arquetipo de la tradición oral de historias de la mujer maltratada y pasan a tener nombre propio, a diferencia del relato tercero que luego analizaremos.

En el segundo relato muestra la poeta la vida de una mujer anónima y prostituta de la ciudad de Cali. El sujeto lírico relata su corto periplo por la ciudad con esta mujer y como el entorno es lo que la hace por un lado bella y por otro lado constituye su miseria. El tercer relato se centra en México. El sujeto lírico ilustra de un modo directo y sin ningún juego literario los estragos de la violencia de género en las mujeres “La tercera fue una mujer de México,/ mestiza, lavandera, a quien su propio marido/ públicamente apaleaba” (12-14). Anahí Mallol, al analizar la poesía argentina de la década de los ochenta, ha notado como Bellessi comparte con otras escritoras como Delfina Muschielli, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg un intento de resaltar, a través de un yo lírico subjetivo, el impacto que la violencia tiene sobre las mujeres.

Anota Mallol que las mujeres

que escriben desconfiando doblemente de las palabras (por poetas, por mujeres) y dando testimonio de la violencia que circula, por la sociedad, por el lenguaje (disciplinamiento del cuerpo de la mujer, disciplinamiento de su decir), puesta en acto de la diferencia en las opciones que realizan que se dirigen siempre desde el lugar de lo menor en que han sido colocadas desde siempre hacia una minorización (consciente, política) que da cuenta de las grietas sobre las que se asientan los espacios de dominación simbólica. ( Escritura y subjetividad 46)

A través del recurso de la memoria elige la poeta tres relatos que tienen en común el tema del maltrato a la mujer desfavorecida en la sociedad. Hay que recordar que la reflexión de esa temática la hace Bellessi desde el presente en que se enfrenta a la escritura.

La puerta que se abre y a través de la cual el corazón y la mirada tienden su red, el pensamiento lo hace después. Esa es la gracia del presente, su constante gloria... la puerta abierta que reúne a menudo a tus parientes del ayer y a tus nuevos parientes, la sombra de unos se fusiona con la de otros, y ahí se encuentra el yo lírico, en medio de ese diálogo que el misterio de la poesía organiza a su manera. (Osvaldo Picardo 119)

Otra característica común de los tres relatos es la descripción racial. Anabella es “rubia, pálida” (4). Las otras dos mujeres aparecen caracterizadas como “mulata” y “mestiza”. Bellessi representa el espectro racial de Latinoamérica. En relación a esto último Erika Martínez Cabrera al analizar la primera etapa de la poesía de Bellessi señala que la intención de la poeta es crear “un espacio cultural mestizo que conoce sus raíces, una “aldea igualitaria” (*viaje y memoria* 2).

El sujeto lírico relata en el poema XVI otra historia que rompe el mito de la creación de una edad dorada que proponen críticos como los mencionados arriba.

#### XVI

Tuvimos la mala idea  
de sentarnos a tomar café  
en un jardincito detrás  
del Banco Francés en Barranquilla.  
Creyéndonos turistas norteamericanos  
una pandilla de muchachos  
nos asaltó a navaja.  
Ahí no más les explicamos  
que a mal monte vas por leña,

y que ni plata ni esmeraldas.

Uno me miraba

el anillito de oro

desgastado en el índice

de mi mano derecha.

Le conté una historia de mi familia

le hablé de mi mama,

costurera en un pueblito de Zavalla,

y de mi viejo

sol a sol en los potreros.

Era febrero.

Me dijo que el carnaval curaba

de necesidad, de amores, de deseo, ¿pero

cómo gozarlo sin un peso?

Nos tomamos el café y el agua

y comimos los daditos de azúcar.

Al final nos invitaron

a hacer la “zafra” con ellos.

Lo que sacáramos iba a medias,

nosotros para seguir viaje,

ellos para chuparse

y bailar en los carnavales.

Les dijimos que no

y se despidieron mansos,

con un beso.

El poema comienza con una acción violenta, un asalto e intento de robo con una navaja. A través de esa acción ilustra el sujeto lírico, por una lado, un choque socio económico entre la parte de habla hispana del continente y la parte de los Estados Unidos. Por otro lado, relata como una situación socio económica adversa conduce a los protagonistas del poemario a un estado de fraternidad. Las condiciones socio económicas negativas de la que hacen gala los protagonistas es usada por el sujeto lírico a modo de espejo identitario en oposición al vecino rico, los Estados Unidos. En el poema hay una resolución positiva del conflicto violento que da pie al mismo. El conflicto nace de la situación de pobreza en que viven los protagonistas. Según Monteleone:

El yo del poeta es siempre comunitario y la poesía no es rara por su hermetismo, su exclusividad o su autonomía respecto de la sociedad, sino por lo contrario...En la mediada en que el mundo se ofrece a la mirada, sólo en otros ojos se revela como tal: en el mutuo descubrimiento del prójimo se sostiene lo real...Ese rasgo tiene un origen común en la ética que reconoce al otro. (Monteleone *El prójimo y el don* 34-36)

El sujeto lírico expone la situación de pobreza en el continente, al igual que en el poema XXII con la exposición del tema de la mujer maltratada y desfavorecida, señalan características negativas que aparecen a lo largo del viaje del sujeto lírico en todo el territorio. Una situación similar ocurre en el siguiente poema:

XVIII

Cruzamos la frontera  
de Honduras con Guatemala  
por una carretera a través de la selva,  
raramente usada.  
Teníamos miedo de que nos pidieran  
que lo mostráramos plata. Poco antes de cruzar  
apareció un peruano que venía de París,  
y como nosotros pretendía llegar a México  
nosotros por el deseo, él para hacerse rico.  
Ocho años ausentes y había contado en sus cartas  
maravillas y riquezas. ¿Cómo regresar ahora, me dijo,  
sin un peso en los fundillos?  
En México, en México se haría rico.  
Pasamos todos. Los de la aduana se acercaron  
serios, con una botella de pisco. –Queremos  
brindar, dijeron, son las primeras sudamericanas  
en cruzar esta frontera. Nos abrazamos, les dedicamos  
firmas y un verso. El Peruano, ya en la carretera,  
hacía de mujeres, diamantes y aventuras un tapiz.  
Me señaló la marca de sus vaqueros y agregó:  
-Mira son de París.

La resolución positiva del tema del poema, cruzar la frontera hacia México, provoca una situación de fraternidad entre protagonistas de diferentes puntos geográficos de Latinoamérica.

Esa resolución final de fraternidad enturbia el hecho de que el sujeto lírico relata la historia de un inmigrante pobre que busca el dorado primero en Europa y luego en Norteamérica. Otra vez aparece representado el conflicto socio económico norte-sur del continente. Hay un contraste entre el tono en que se cuentan los hechos y los hechos mismos. Ese contraste aparece a lo largo de todo el poemario y provoca que hechos que resaltan y denuncian una situación socio económica negativa del continente, queden enterrados en el tono positivo con el que aparece la resolución de todas esas historias.

Francine Masiello en su artículo, “La naturaleza de la poesía”, aborda el vínculo entre poesía nacional y paisaje en el siglo XX teniendo en cuenta la tradición poética del siglo XIX en Latinoamérica. Defiende que durante el siglo pasado hubo una “venta del exotismo latinoamericano” y “una naturaleza politizada que ofrece acompañar al poeta en sus andanzas por América” (57). Masiello continúa enfocándose en la última tendencia y señala que

esta línea se bifurca en dos tendencias principales: si, por un lado, delimita las fronteras americanas y afirma la elevación nacional, por otro, permite dar voz a la América humilde...elogiando las alturas de las civilizaciones indígenas y destacar la continuidad de la historia que vincula los países del Sur. (57)

*Crucero Ecuatorial* es un excelente ejemplo para abrir un poco más el panorama del estudio de la representación ideológica de la naturaleza ya que Bellessi en su búsqueda de identidad rompe las barreras físicas del continente. A lo largo del poemario hay, como se ha podido observar en poemas anteriores y en otros que citaremos más adelante, nombres propios y nombres de lugares o países concretos. Otros poemas están contruidos desde el anonimato, narran historias sin nombre, voces imprecisas desde las que se relatan acciones en espacios

imprecisos del continente, donde la bebida y la comida que aparece es de una geografía inclusiva y no de un país en concreto. Como ejemplo obsérvense los poemas II y VII.

II

Paso por un pueblo borrado de arena.  
Un resplandor fogoso lo detiene.  
Entro a un café desierto  
Con las ventanas levemente entornadas  
y una mosca zumbando frente a los espejos.  
La cerveza está helada y amarga.  
Una mujer vestida de negro cruzó la calle,  
la memoria,  
con un relámpago oscuro su tarde de verano.

VII

Comimos pescado  
Y un racimo de mangos dulces, anaranjados.  
Después apareció el muchacho esbelto  
parecido a un novio que tuve a los diecisiete años.  
Esa noche hicimos el amor,  
mientras me hablaba de los calamares lentos  
rosados  
que nadan juntos  
en la profundidad dorada del mar caribe.

Allí nos hicimos el amor.  
Era biólogo marino y temía,  
me parece, perder dignidad, estatus.  
Se escabulló del dormitorio temprano  
y estaba frío después del desayuno. No quiso  
fumar mariguana con nuestro amigo negro  
que venía de Tanzania. Lo perdí alegremente,  
sin nostalgias. Cuando cruzamos las salinas  
yendo a Santa Marta desde Río Hacha,  
y vi las espaldas, las cabezas envueltas  
de los peones guajiros paleando sal a media mañana,  
se me hizo un nudo en el pecho,  
y en él guardé, como quien lo hace en un pañuelo,  
la camiseta colorada del gigante negro,  
los calamares flotando en la oscuridad dorada.

### III. En relación a las Voces del poema.

El sujeto lírico se funde y ramifica con una serie de voces que asoman a lo largo del poemario. Estas voces ejemplifican la dimensión social de la poesía de Bellessi y son a través de las cuales que queda definida la identidad latinoamericana tal cual la experimenta el sujeto lírico. Es a través de estas voces donde el sujeto lírico encuentra las perspectiva necesaria para intentar definirse en relación a Latinoamérica. Marta López-Luaces al teorizar sobre las máscaras de la primera persona señala en Bellessi junto con Alejandra Pizarnik y Mercedes Roffé que

la tarea de escribir parecería (re) presentarse como un proceso de traducción. La poeta lee su propia representación, el “yo” poético, como un traducción, como una lectura más. Así las reflexiones de las diferentes figuraciones del “yo” poético que encontramos en sus obras se transforma en una reflexión sobre el poema mismo y sobre cómo la mujer o el cuerpo de la mujer se inserta dentro de la tradición literaria. (83)

¿Cuáles son esas voces que aparecen en *Crucero Ecuatorial*?. Antes de responder a esa pregunta cabría mencionar que, como apuntamos en el capítulo primero, de la obra ensayística y del poemario que estamos analizando se desprende uno de los conceptos que Walter Benjamin desarrolla en relación al narrador. Éste hace un repaso de los tipos de narradores y sus arquetipos, y desvela uno que se ajustaría al modo en que se presenta Bellessi-autora en sus ensayos teóricos, y que es a través del cual interactúa con otras voces que llegan al lector, “la noticia de la lejanías del viajero que retorna a casa” y desde la cual se desprende “el consejo de sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida” (Benjamin 113-114). Como ejemplo vamos a citar al poema XIV de la colección. Lleva por título *Tríptico de Guayaquil*. En el poema al igual que en el resto de la colección se desprende una mirada subjetiva del sujeto poético. Hay una mirada “desde las profundidades del sujeto que mira” ( Universo múltiple122).

#### XIV

#### TRÍPTICO DE GUAYAQUIL

1

El día que llegaron

había cobrado en la imprenta

mi salario.

Era casi mediodía

cuando Ixora me tiró

del brazo:

*-Mira lo que tengo para ti- me dijo.*

Una pareja

llena de polvo del camino,

reclinados en la mochila

me esperaban.

Eran Claudia, y Carlo el brasilero.

les di algo de plata

para que desayunaran.

Ella no quería. Ella, que trabajó

desde los 14 años

en oficinas privadas, me preguntó

cuánto ganaba. Le dije

y respondió:

*-Hacemos diez veces más que vos,  
yendo a las oficinas de profesionales  
y tirando la manga.*

Cada vez que escucho  
a Javier Solís,  
los Angeles Negros, la Chavela Vargas  
viajo por el mapa.  
Malecones de los puertos americanos,  
bares, fritangas.  
Las máquinas tragamonedas, las rockolas  
deslizando sus boleros  
que caen al pecho  
con la cerveza helada.

3

Aquellas ruedas humanas  
con flautas y maracas.  
Todo el sueño, la escoria, el amor  
mientras crepitaban en el humo  
las semillas de la marihuana.

Aquella noche de vientos  
con Rodolfo el Chilenito  
tarareando una canción de olvido,  
haciéndonos hermanos en la playa.

Aquel niño poeta  
acostado en su cama.  
Viene cristo y se sienta,  
interminable la mirada  
sin decir una sola palabra.  
El niño poeta aterrado:  
*-Quizás porque no me decía nada.*

Aquella cabeza entera,  
y cuerpo  
dilatándose, para hacerse huéspedes,  
amiga mía,  
entre tus manos.

#### IV. La relación con lo meta poético.

El poemario está compuesto de veinte y seis estampas del continente donde se mezclan textos descriptivos con textos meta poéticos a través de los que Bellessi nos ofrece una ventana sobre el proceso de creación que lleva a cabo en su viaje, sobre las claves estéticas para interpretar el ritmo y el estilo del poemario y donde da pistas del cómo y el porqué escribir un “poemario-crónica” de Latinoamérica (Ortega 185). Comencemos por el último poema de la colección.

## XXVI

¿Fue en Honduras, en El Salvador

en Guatemala?

¿Dónde compré aquella guitarra?

Era en una plaza. El viejo las hacía

enteras.

Clavijero de madera y encontrada con alambre;

cómo tocaba.

Vuelvo a sacarte, con un rasguído popular,

imperfecta, sensibilera, mi guitarra.

El poema está dominado por la metáfora de una guitarra que podría pertenecer a cualquier punto de la geografía del continente “¿Fue en Honduras, en El Salvador/ en Guatemala?” (1-2). Esa guitarra emite un rasguído que igualmente podría pertenecer a cualquier punto de la geografía que recorre la viajera. Esa guitarra no tiene ninguna característica especial, todos son generalidades. La guitarra fue comprada en una plaza cualquiera y fabricada por un lutier cualquiera “Era un una plaza. El viejo las hacía/ enteras” (4-5). No hay ninguna marca que denote procedencia alguna, sólo un “Clavijero de madera y encordada con alambre” (6). Lo que si sabemos es que cada vez que es tocada por el sujeto lírico tiene “un rasguído popular” (8) y que ese rasguído de la guitarra es “imperfecta, sensibilera, mi guitarra” (9). La guitarra, como el espacio que recorre el sujeto lírico, tiene esas características, “imperfecta, sensibilera” (9). Ese modo general en que está compuesto el poema nos lleva a un espacio global definido de características comunes. El sujeto lírico no se fija en las cualidades de Hondura, Guatemala o salvador, sino que se enfoca en una característica común para describir un espacio construido

con características comunes. Recuérdese como en el poema XVIII, al analizar el vínculo entre poesía y paisaje, señalamos la ruptura de las barreras físicas del continente a la hora de establecer pautas de la identidad del mismo.

Para entender el mensaje del meta poema es esencial analizar la interacción entre sujeto lírico y lector. Las preguntas que lanza el sujeto lírico ayudan a borrar barreras físicas y a recrear un espacio en la mente del lector que abarque toda la geografía que recorre el sujeto lírico en el poemario. A través del recurso de la memoria, “¿Dónde compré la guitarra?” (3), recompone las cualidades, artefactos que sirven de nexo.

El poema que abre la colección sirve de recopilación técnica y temática de todo el poemario ya que ejemplifica igualmente otra de las ideas importantes: la música con cante como modo de crear una idea identitaria colectiva a través de las historias que se cuentan. Como ejemplo podemos citar el poema V donde el sujeto lírico de regreso por diferentes puntos de la geografía vuelve “De regreso visité al ciego, contador de historias,/ guitarrero, en cuya casa dormí” (16-17). Podemos citar también el poema VI donde el sujeto lírico al recordar una amiga dejada atrás en su viaje asemeja las historias y vivencias experimentadas por ambas a melodías musicales que se desvanecen una vez tocadas:

## VI

Ahora que no volverás, mi amiga,  
 Y no tejemos recuerdos y palabras  
 como una estera que nos proteja del viento.  
 Para sentarnos allí,  
 y contar la saga, noche a noche  
 mientras se consume el kerosén de las lámparas.

Ahora que nunca,  
Sólo a mí me toca  
darles vuelta a los niños  
la cara.  
Y guardar risas, gestos furiosos,  
miradas  
que hacían el amor  
la danza.  
Aquella melodía humana  
compartida en ciudades  
en carreteras salvajes  
hoteles y carpas,  
aquella melodía  
que ya no escuchás, mi amiga,  
y se hace humo, en el aire lento de la mañana.

El carácter meta poético del poema aparece al comparar la guitarra y las características de la guitarra con los artefactos que utiliza Bellessi en la composición de este poemario. Al comparar este poemario con la poesía última de Bellessi se ha pasado por alto el hecho de que canto y dicción van unidas en *Crucero Ecuatorial*. No sólo van unidas en el plano del significado, como hemos aportado anteriormente, sino que en el plano estético también. El hecho de que se haya pasado por alto lo anterior tiene que ver con el modo en que se ha entendido el tono del poemario. En palabras de Valeria Melchiorre el tono es más “celebratorio” (2) en poemarios últimos como *Rebelión del instante*, 2005, *La Edad de Oro*, 2003, o *Mate Cocido*,

2002, que en su primera poesía y en concreto en *Crucero Ecuatorial*, 1981. Esa noción de asociar lo celebratorio con la música ha propiciado la confusión. Melchiorre afirma que “en *Crucero Ecuatorial*, ritmo y sintaxis propician una respiración cercana al silencio en tanto no se subordinan a las necesidades de la música” (2). Por el contrario, como estamos analizando en el poema y como Bellessi sentencia en una entrevista con Osvaldo Picardo sobre los patrones rítmicos de sus poemas: “La poesía nació cantada en mí; porque me gusta cantar escribo poesía, es mi forma de hacerlo... el ritmo, la sintaxis musical entera es de entrada, para mí, el sentido del poema... [el ritmo] nace con el poema, es parte de su decir” (123). En todo el poemario predomina el tono popular, al igual que el ritmo de estructuras que tienen que ver con lo oral y lo popular. Lo oral tiene que ver con el mundo íntimo de la mujer como ya mencionamos en el capítulo primero al analizar “El poema eres tú”. Los patrones rítmicos y la estructuras de los poemas proceden estructuras tradicionales más cercanas a la oralidad, “exclamación y carcajada tejidas en el cuchicheo de la cocina, en el jadeo secreto donde discurren emociones y pensamientos, y no en el sermón cuidadoso” (10). Diana Bellessi en “La experiencia de la poesía” teoriza acerca de la sintaxis y el lenguaje que debe tener su poesía:

Eso que llamamos poesía... esa zona de frontera del lenguaje, la que se niega a ser puro símbolo o su muerta abstracción, y anhela permanecer más cerca de las cosas, la que se realiza en un combate contra sí misma y las formalizaciones excesivas de la sintaxis, la que ataca los significados a veces en rigor mortis de la mera comunicación y apela a trastocarla para que hable de nuevo. (11)

Otra cualidad de la poesía de este poemario es “sensiblería” (9). El sujeto lírico deja un halo de melancolía al recorrer países y dejar atrás a la gente que se va encontrando por el camino. Ese tono aparece representado desde el inicio del mismo:

I

Algo de aquel fuego quema todavía.

La luz del sol móvil

Sobre la copa de los árboles,

y mi corazón desbocado, de deseo.

Afuera, al alcance de mi mano

la fiesta.

Los tiempos verbales

Amarrados, como helechos a una misma piedra.

El primer poema expone como el poemario es un ejercicio de memoria y escritura. El hecho de que la memoria sea usada como un recurso es esencial pues el sujeto lírico no viaja, observa, descansa y escribe en el presente que vive esos hechos, sino que, se somete a una experiencia, la deja reposar y tiempo después es cuando recurre al ejercicio de la escritura. Osvaldo Picardo pregunta a Bellessi sobre cómo realizó su escritura a la vez que hacía largos viajes por América. Esta responde

He viajado mucho, y suelo escribir brevísimas anotaciones cuando lo hago, sobre todo frases de la gente, o nombres locales de aquello que llama mi atención. Pero escribir, verdaderamente, lo hago cuando vuelvo a casa. Salvo en un período largo de viaje en mi juventud, en el que vagabundee...y mantuve una constancia de escritura. *Buena ventura, buena travesía pequeña Uli* fue un libro escrito en el camino. (121).

Para concluir podríamos decir que la poeta enfatiza como desde la década de los ochenta se ha ido planteando una mirada retrospectiva a su vida con la intención de definir su yo lírico en

relación a la sociedad. Diana Bellessi en “Poesía argentina contemporánea: la lírica vuelve a casa” habla de la poesía actual argentina y sentencia

Una voluntad de decir, y de hacerlo encendidamente, radicalmente, creando poemas que son dardos dirigidos directamente al cuerpo, a la mente, al corazón del lector. Oculto o visible, es del todo imposible que esto se lleva a cabo sin la presencia de un yo lírico que elige y concentra en su recorte materiales que hablan de él, de un lugar y una época precisa, y haciéndolo se abre a los otros a través de un lenguaje, cuánto más local más universal, sin lo cual no habría poesía posible.

(18)

A la vez que la poeta busca su yo lírico, su voz, plantea una mirada panorámica de su vida. La indagación en el tema de la identidad del continente lleva a la poeta a buscar una respuesta a la pregunta: ¿quién es Diana Bellessi? ¿Cómo se define Diana Bellessi en relación a Latinoamérica? Para ello, sitúa el yo lírico en relación al continente. Se adentra en un viaje que queda plasmado en *Crucero Ecuatorial* donde poética y auto biografía quedan encuadrados bajo el tema de la memoria y del viaje. Al tiempo que describe los espacios que visita, construye su yo de autora, su voz y su yo en relación al espacio que habita.

## **Capítulo IV: Entre auto y meta poéticas. La poesía de emergencia social como paradigma de una nueva poética de José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.**

### I. Introducción biográfica de José Emilio Pacheco.

José Emilio Pacheco Berny, fallecido recientemente, fue un escritor prolífico que cultivó múltiples los géneros. Fue un excelente crítico literario, cultural y traductor. Sin embargo, lo que lo encumbró a la fama fue su poesía (Instituto Cervantes). Francisca Nogueroles lo encuadra en la categoría de los mejores escritores latinoamericanos, con Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Alfonso Reyes (Contralegía 9). Su faceta como poeta llegó a la cima al recoger el galardón más prestigioso del mundo de las letras hispanas, el Premio Cervantes en 2009.

Pacheco nació en 1939 en la ciudad de México. Su madre fue la hija de un acaudalado comerciante de Veracruz, su padre viene de orígenes más humildes. Su padre se unió a la revolución mexicana en 1910, donde llegó al rango de brigadier general. Seguidamente, fue degradado al negarse a firmar un documento que habría legitimado el asesinato de Francisco Serrano, uno de los rivales del presidente Alvaro Obregón. Finalmente dejó el cuerpo militar y se embarcó en la carrera de abogado ( Nogueroles 14, Caistor).

Pacheco, tal vez siguiendo los pasos de su padre, se matriculó en la escuela de derecho de la UNAM en 1958, pero pronto cambió el objeto de estudio y siguió estudios de filosofía. En su estancia universitaria fue editor y columnista de numerosas publicaciones, dirigió un programa de radio sobre literatura, publicó obras de teatro y escribió guiones para el noticiero radiofónico de eventos culturales Cine-Verdad (Nogueroles 16).

Una vez acabados sus estudios trabajó de investigador para el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Enseñó literatura en universidades de todo el mundo llegando a ser

profesor por varios años en la Universidad de Maryland en College Park (Noguerol 18). Paralela a su dedicación investigadora y docente dedicó su vida al trabajo creativo. Publicó diecinueve libros de poemas, seis novelas y un libro de ensayos (Instituto Cervantes). Además del premio Cervantes mencionado anteriormente, Pacheco obtuvo el Premio Internacional Octavio Paz de poesía y Ensayo en 2003, el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en 2004 y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2009.

Otra de las labores que desempeñó fue la de promotor de escritores latinoamericanos. Desarrolló esta tarea bajo su trabajo de editor en numerosas revistas (EL Colegio Nacional). Entre sus contemporáneos se incluyen figuras de la talla de Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska o Gabriel Zaid entre otros (Noguerol 18).

En una entrevista del año 2009 con la escritora y amiga Elena Poniatowska, publicada en *La Jornada* y reimpresa en CNN México, Pacheco sentencia que:

Mi objetivo en la vida y en la literatura es tratar dentro de mis limitaciones de escribir lo mejor posible. Todas mis ambiciones –no soy una blanca paloma, tengo ambiciones también- están dentro de la literatura. Tengo una ambición muy clara, que es una locura, casi como querer ser famoso o poderoso, y es la de querer escribir bien.

Como muestra de su carácter, su obituario en el *New York Times* muestra que nunca utilizó su posición de poder como editor para publicar su trabajo (Martin). En su obituario de *El país*, Pablo Llano cuenta una anécdota que ocurrió en la ceremonia de entrega de los Premios Cervantes que ilustra igualmente el carácter y la personalidad modesta de Pacheco en relación a su trabajo: “cuando recogió el Premio Cervantes en 2009 en España hizo un comentario sobre eso que se andaba diciendo de que él era uno de los mejores poetas latinoamericanos. ‘Pero si ni siquiera soy uno de los mejores de mi barrio. ¿No ven que soy vecino de Juan Gelman?’”.

Margaret Sayer Peden en su antología *Mexican Writers on Writing* lamenta lo reacio que se mostró para hablar sobre su trabajo. Llegó a calificarlo como “perhaps the least self-promoting writer on at least two continents” (110). Luis Muñoz intenta arrojar un poco de luz al porqué Pacheco se negó a hablar sobre su proceso creativo. Cree que la razón se encuentra en el hecho de que el poeta estaba consumido por una profunda búsqueda de la perfección que nunca lo dejó sentirse satisfecho del todo con su trabajo:

un laborioso y a veces torturante proceso de corrección continuo, como una sucesión de añadidos, zurdidos, supresiones y sustituciones, en la que le sirve de guía un irremplazable instinto de clarificación, un deseo profundo de alcanzar un grado de comunicación íntima con quiénes lo leen y un afán mordiente de perfeccionamiento, de búsqueda, nunca del todo terminada, de la máxima cohesión interna para esos condensados artefactos verbales que son los poemas. (129)

Peden, en su antología, incluyó algunos poemas de *Tarde o Temprano* como los únicos ejemplos donde Pacheco discutió sobre su poesía (111). Peden está en lo cierto, al analizar la meta poesía de Pacheco a lo largo de su carrera podemos concluir que es el espacio donde el poeta desglosa su proceso creativo. Por tanto, capítulo se centra en analizar junto a sus auto poéticas, una serie de meta poemas desde donde recomponer el proceso creativo del poeta y desde donde poder trazar líneas que definan su poética.

## II. De la tradición al poema social. Hacia una nueva poética de emergencia social.

Carmen Alemany Bay recoge en su *Poética coloquial hispanoamericana* un conjunto de poetas que pertenecen a la diferente geografía de América Latina y que comienzan a desarrollar una escritura que comparte una serie de características similares tales como “tratar de elevar lo

cotidiano al rango de materia del poema...consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad...se reproducen formas sintácticas...propios del lenguaje coloquial: utilización de vocablos familiares” (12). Entre los poetas que se encuentran en la compilación de Alemany Bay aparecen nombres como Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton y Jaime Sabines (13). Roberto Fernández Retamar ha admitido en relación a sus poetas contemporáneos que desarrollaron la misma poética que “nos unió, además, nuestro vínculo con un acontecimiento extraliterario esencial: la Revolución de Cuba (Alemany Bay 14). Admite también Fernández Retamar en la misma entrevista que “José Emilio Pacheco dijo que la nuestra podría llamarse la generación del 59...pero ya antes de 1959 todos habíamos dado a conocer textos en esta línea” (Alemany Bay 14). Con ésta última afirmación constata Fernández Retamar la admiración y el conocimiento de José Emilio Pacheco por la poética coloquial, a la vez que resalta el hecho de que identifica un cambio social –la revolución de Cuba- como motor de un cambio en la retórica de los poetas coloquiales latinoamericanos.

José Emilio Pacheco se inicia en la poesía coloquial unos años más tarde que los poetas arriba expuestos. No es hasta su tercer poemario, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, publicado en 1969, cuando entra de lleno al cultivo de la poesía coloquial [1]. Pacheco renuncia a la poesía metafísica, ensimismada de sus dos primeros poemarios, *Los elementos de la noche*, 1963, y *El reposo del fuego*, 1966. El modelo de esa poesía era neo vanguardista, en el sentido expuesto por Octavio Paz, quien define a la poesía contemporánea no como una ruptura sino como una continuación de la vanguardia histórica (Underwood 467). El tema más recurrente de esas dos colecciones es el tiempo, que aparece caracterizado con su capacidad destructora (Dorra 54; Agnes M Gullon 38Friis 438; Monasterios 66). Véase el primer poema del libro que abre la

colección, “Árbol entre dos muros”, donde escribe: “Sitiado entre dos noches/ el día alza su espada de claridad/.../Mientras avanza el día se devora” (1-2,5).

¿Qué es lo que motiva, por tanto, a un poeta dar un giro en su retórica en apenas tres años que diferencian la aparición de su segundo y su tercer poemario? ¿cómo se produce ese cambio?. Es decir, ¿Porqué renuncia el poeta a la poesía de sus dos primeros poemarios: ensimismada, personal, que se mira a sí misma, para cultivar una poesía que mira al mundo más allá de ese ensimismamiento del yo? Pacheco, según las palabras arriba expuestas por Fernández Retamar, sitúa a la revolución cubana como punto de encuentro ideológico y como motor de un cambio en la retórica entre los poetas que comenzaron antes que él a cultivar la poesía coloquial. Su deseo es ahora transmitir un nuevo mensaje que guarde relación con las nuevas preocupaciones sociales que estaban aflorando a escala global en la sociedad mexicana de su momento. El propio Pacheco admitió en un momento que comenzó a utilizar la poesía “como una forma de resistencia contra todo” (Ibarz). Dentro de ese todo se puede aludir de manera directa a preocupaciones sociales tales como el imperialismo, la guerra de Vietnam o la matanza de la plaza del Tlatelolco en 1968 como queda de manifiesto en el poema “Manuscritos del Tlatelolco”, que más tarde comentaremos, (Luis Antonio de Villena 33; Mansour 39).

Intentaré analizar la intersección entre auto poética y meta poética en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de José Emilio Pacheco con el fin de hallar, en la medida que pueda, las bases de la nueva retórica que el poeta propuso en esa nueva fase. Intentaré definir también, a través del análisis de sus auto y meta poemas, la función del lector, el poeta y la misma poesía social.

¿Cómo encaja la nueva retórica de Pacheco en relación a la historia de la poesía? Para dar respuesta, voy a centrarme en los siguiente meta poemas: “Crítica de la poesía”, “Disertación

sobre la consonancia”, “Job 18,2”, “Conversación romana”, “Legítima defensa: Arte poética I”. Pacheco utiliza la meta poesía, como demostraremos un poco más adelante en el análisis de los meta poemas, como un espacio en el que a la vez que teoriza sobre elementos retóricos de poéticas anteriores como la neo vanguardista, va construyendo su nueva poesía, dotándola de una retórica diferente y de un nuevo estilo con el que llega a una colectividad que comparte una misma visión. A la vez que teoriza sobre la función que tiene lector, el poeta y la misma poesía en retóricas anteriores define la que debe tener en su nueva retórica social-conversacional en relación al presente histórico y social que vive el poeta. Por tanto, lo que motiva a Pacheco a iniciarse en el cultivo de la poesía coloquial es una búsqueda con la que conectar su “yo” poético con una sensibilidad colectiva. De ese modo, el modelo retórico neo vanguardista anterior donde había una supremacía de un “yo” poético que mostraba todo un catálogo de preocupaciones metafísicas personales deja de ser válido para poetizar acerca de las preocupaciones sociales y políticas que ese “yo” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* comparte con una colectividad. Teniendo en cuenta lo anterior, Pacheco ofrece “una visión modernizada del papel de la poesía en el mundo contemporáneo” con la que se lanza a la búsqueda de un nuevo modelo poético para darle voz al “nosotros” que se siente preocupado por el mundo convulso de los años ’60 y ’70 del siglo pasado. La poesía tiene un fin diferente en cada época y adquiere una forma distinta de la que encaja con esos fines, por lo que la meta poesía de Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* se nos revelaría como un espacio de creación renovador.

En el segundo apartado del tercer capítulo intentaré demostrar que una retórica nueva que se ajuste a las necesidades sociales e históricas del momento conlleva igualmente a un cambio de estilo. Para analizar ese cambio de estilo en Pacheco centraré mi análisis en el poema *Manuscrito del Tlatelolco*.

CRITICA DE LA POESIA

*He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza.*

*La sal, el mar deshecho...*

Se borra lo anterior, se escribe luego:

*Este convexo mar, sus migratorias*

*y arraigadas costumbres,*

ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas.

(La perra infecta, la sarnosa poesía,

risible variedad de la neurosis,

precio que algunos pagan

por no saber vivir.

La dulce, eterna, luminosa poesía)

Quizá no es tiempo ahora.

Nuestra época

nos dejó hablando solos.

Samuel Gordon comenta que en “Crítica de la poesía” ya “aparecen indicios de ruptura con su poesía anterior” (261). Propongo que esos indicios de ruptura se materializan en la búsqueda de una nueva retórica con la que dotar al poema de un “cariz de comentario, de crónica” de los acontecimientos sociales del momento con los que el poeta quiere ponerse en comunión con el lector (Mestre 260). Así concluye el poema del siguiente modo: “Quizá no es tiempo ahora./

Nuestra época/ nos dejó hablando solos” (12-14). Este final nos remitiría al poema “Che” donde el hablante poético a modo de crónica relata la muerte de Che Guevara dotándola de un carácter perdurable y resaltando a la vez, de modo paradójico como el uso de la violencia, más allá de producir el efecto deseado de poner fin a la vida de Che Guevara, produce el efecto contrario ya que su asesinato lo ha situado en una vida mítica atemporal.

Ellos  
al darle muerte  
le otorgaron  
la vida perdurable (1-4).

En “Crítica de la poesía” el poeta adopta elementos de la tradición poética neo vanguardista como el uso de una rima no convencional y el verso libre. Pacheco utiliza en cambio el humor al enunciar una serie de metáforas e imágenes visuales y acústicas –elementos igualmente propios de la retórica expuesta anteriormente- con el propósito de resaltar al lector la imposibilidad de las mismas para expresar lo que quiere en su presente pues “ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas” (6). Luis Antonio de Villena identifica el verso “Se borra lo anterior, se escribe luego” (3) como indicador de que el poema trata “sobre la mecánica de la escritura poética... y también una reflexión sobre la maravilla y absurdo...del propio hecho poético” (38). Podríamos entender también ese hecho poético desde el ángulo de la imposibilidad de una retórica pasada de corte vanguardista, que gastada por el uso se encuentra carente de sentido en el momento desde el que escribe pues “Se borra lo anterior, se escribe luego/ ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas”(3-6). Es decir, Pacheco alude a la necesidad de una retórica nueva que encaje con el nuevo mensaje que intenta hacer llegar a sus lectores, pues una retórica que se basa en el cultivo de imágenes abstractas no es un vehículo útil para conectar su mensaje social con un lector que

guarda las mismas preocupaciones sociales. Por lo que la comunicación, y la comunicación con carga social, es el tipo de poesía que define Pacheco.

Pacheco propone ir a la búsqueda de imágenes que conduzcan al lector a una conexión rápida con la realidad ante la que protesta, como ocurre por ejemplo en “Última fase” donde el sujeto poético canta que “Ningún imperio puede/ durar mil años” (1-2), o en “Agosto, 1968” donde pocas semanas después de la matanza de la plaza del Tlatelolco, se cuestiona si “¿Habrá un día en que acabe para siempre/ la abyecta procesión del matadero?” (1-2). Pacheco propone en “Crítica de la poesía” un estilo que conduzca a la desaparición del “yo” poético por un “nosotros”, “Nuestra época” (13), como una forma “de diálogo inter-histórico o interpersonal, debido a que esas voces no denuncian un hecho sino que lo contextualizan en la dimensión del sentido humano y en consecuencia, en la Historia” que hacen que el poema fluya con un tono conversacional (Mestre 261).

Pacheco utiliza la meta poesía en “Crítica de la poesía” como un medio con el que expresar sus nuevas ideas acerca de la función del poeta y del papel estético y funcional que la poesía ha de tomar en la sociedad de su momento. Así, el poeta no debe escribir una poesía que salga de su “risible variedad de la neurosis” (8) y que sea el “precio que algunos pagan/ por no saber vivir” (9-10). Es decir, el origen de la actividad poética no debe proceder de los estragos mentales provocados en el “yo” por situaciones desencadenadas a causa de crisis metafísicas - como en la poesía neo vanguardista que Pacheco emplea en sus dos primeros poemarios-, sino que el poema debe ser un vehículo que abra la conciencia, a modo de conversación con el lector, de los problemas del tiempo histórico que ambos, poeta y potencialmente el lector, comparten. El poema ha de ser por tanto un artefacto que tenga la finalidad de plasmar el mundo, un lugar de encuentro donde lector y poeta acudan motivados por las mismas preocupaciones sociales. En

palabras del mismo Pacheco: “como una forma de resistencia ante todo” (Ibarz). De ese modo leemos en el poema octavo de “Legítima defensa” que lleva por título “Arte poética I” como el sujeto poético declara que “Tenemos una sola cosa que escribir:/ este mundo” (1-2) denotando la función del poema como un artefacto que abra la conciencia del lector hacia los problemas del presente que comparte con el poeta. Siendo el poema, por tanto, el vehículo a través el cual el poeta y el lector compartan sus preocupaciones sociales de un mundo que parece convulso, y no un vehículo donde un “yo” se lamenta de sus preocupaciones y angustias personales. Como ejemplo de esta última idea del “yo” metafísico, que aparece en sus dos primeros poemarios, podemos aludir al poema que lleva por título “Como aguas divididas” que se encuentra en su primer poemario, *Los elementos de la noche*:

#### COMO AGUAS DIVIDIDAS

Dicta el agobio su pesar. La noche  
 es la que permanece y la que sueña.  
 Como aguas divididas se apartaron las horas  
 y se alejó la luz. Todo es cierto.

El mundo suena a hueco. En su certeza  
 ha crecido el temor. Alguien, a veces,  
 puede creerse vivo. Pero el tiempo  
 le quitará el orgullo y en su boca  
 hará crecer el polvo, ese lenguaje  
 que hablan todas las cosas.

En “Como aguas divididas”, al igual que en “Árbol entre dos muros”, el poeta se cuestiona los estragos del paso del tiempo, “ Como aguas divididas se apartaron las horas/ y se alejó la luz” (Friis 438; Monasterios 66). Se cuestiona a la vez como su existencia se agota y la posibilidad de que no haya sido del todo satisfactoria, “Dicta el agobio su pesar”. Esto le conduce al estado de angustia que constituye el tono del poema donde “El mundo suena a hueco. En su certeza/ ha crecido el temor”, y sólo hay lugar para dilemas y diatribas filosóficas que tratan sobre la existencia y la muerte como una experiencia inevitable: “Pero el tiempo/ le quitará el orgullo y en su boca/ hará crecer el polvo, ese lenguaje/ que hablan todas las cosas”.

En el segundo poemario, *El reposo del fuego*, podemos leer:

I

1

Nada altera el desastre: llena el mundo

la caudal pesadumbre de la sangre.

Con un hosco rumor

desciende el aire

a la más pétrea hoguera

y se consume.

Predomina la imagen del sujeto poético cuyo interior se muestra cansado, incapaz de sostener el peso de lo exterior, el mundo, la vida. Otra imagen que predomina es la de la vida que se apaga inevitablemente “Nada altera el desastre [...] Con un hosco rumor/ descende el aire/ a la más pétrea hoguera/ y se consume”. En ambos poemarios las preocupaciones metafísicas aparecen envueltas en un estilo más hermético que en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Ambos poemarios están cargados de imágenes que requieren de una mente abstracta para entender la raíz

del entramado filosófico que lleva al poeta a utilizar la poesía como medio de exploración de sus ansiedades, como forma de conocimiento. Por otro lado, en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* también hay un hueco con el que el poeta lanza una mirada interior. En “Autoanálisis” podemos leer: “He cometido un error fatal/-y lo peor de todo/ es que no se cuál” (1-3). A diferencia de los dos primeros poemarios, en “Autoanálisis” la función del poema es la de mostrar al lector una confesión personal. Lo hace de modo directo, con un tono cercano a la oralidad donde no hay ningún tipo de imágenes o metáforas que conduzcan al lector a una o varias posibles interpretaciones del poema. Le sigue un segundo verso introducido por el signo del guión que se utiliza para señalar un diálogo con otro interlocutor. Sin embargo, no encontramos signos de un segundo interlocutor, lo cual deja entrever la posibilidad de que el diálogo o conversación sea con el lector.

En Mayo de 1965 Pacheco publica un ensayo teórico que lleva por título “Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX”. La tesis de este ensayo sería intentar demostrar la posible existencia de la generación de 1960. Cabría notar que este ensayo apareció justo antes de la aparición de su segundo poemario en 1966 y cuatro años antes de la aparición de su tercer poemario, 1969. ¿Porqué son esos datos relevantes? Por que el poeta en su primer y segundo poemario da más primacía al valor estético que al valor de la palabra en un contexto social [2]. Por tanto, la importancia de ese ensayo estriba en que el poeta, al analizar la historia poética de su país y ponerla en perspectiva, llega a la conclusión de que los poetas coetáneos a él están buscando nuevas fórmulas sociales con las que conectar con un nuevo tipo de público:

Si vemos los defectos de *La espiga amotinada* [Juan Bañuelos, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda] sería posible apreciar mejor sus cualidades y el futuro ilimitado que se abre a su expresión: cualidades, defectos y futuro

compartidos por los poetas citados inmediatamente-y que entre sus virtudes tienen, junto a los de La espiga amotinada, el ejercicio de la autocrítica y la fraternidad: no siempre puestas en práctica por sus antepasados. Las limitaciones compartidas serían, en términos muy generales, la carencia de medios propios para enunciar sus pensamientos o sentimientos; el empleo, a menudo, de fórmulas que ya enmohecidas, han engendrado una retórica hostil a la poesía; la casi general falta de disciplina que suscita la profusión de las palabras sin un matiz que las regule. Y el hecho de buscar en la protesta el sentido de la creación (tendencia que en si no es censurable y que los acontecimientos de nuestro tiempo hace poco menos que necesaria) propicia con alguna frecuencia la redacción de antipoemas que no hablan de la conciencia social que los anima, no llegan al público a que se dirigen, ni guardan relación con lo que ayer u hoy se consideró belleza. Pero el aceptar la poesía no como un don o anatema divino: como un deber para consigo mismo y los demás y un arte que para serlo requiere un trabajo exterior. (217-218)

Tres años más tarde, la matanza de mayo del '68 en la ciudad de México conduce al poeta al intento de buscar nuevas fórmulas con las que expresar el momento social en el que vive.

En “Disertación sobre la consonancia” se observa otro intento por parte del poeta de definir su papel dentro de la retórica conversacional.

#### DISERTACION SOBRE LA CONSONANCIA

Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano  
que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;  
aunque parta de ella y la atesore y la saquee,

lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último  
poco tiene en común con La Poesía, llamada así  
por académicos y preceptistas de otro tiempo.  
Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición  
que amplíe los límites ( si aún existen límites),  
algún vocablo menos frecuentado por el invencible desafío  
de los clásicos.

Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias)  
que evite las sorpresas y cóleras de quienes  
-tan razonablemente- leen un poema y dicen:  
“Esto ya no es poesía.”

El poema comienza a modo de conversación en la que el sujeto poético explica al lector una de las cualidades estéticas de la escritura de corte vanguardista, la falta de una métrica definida en el poema. Sin embargo, a la vez que trata de definir su nueva aproximación, el sujeto poético va construyendo el poema con esas mismas cualidades, sin rima y con verso libre, pero con un estilo nuevo sinónimo de “La Poesía” (5) conversacional. Igualmente encontramos en el poema “indicios de ruptura con su poesía anterior y, también, se da por supuesto el previsible desacomodo del lector frente a las nuevas propuestas” (Gordon 261). Se observan también imágenes que no precisan de un lector con una mente abstracta, sino de un lector que se identifique con la concienciación que el poeta tiene acerca de los acontecimientos sociales e históricos que forman la materia poética. Debemos por tanto, entender esta poesía como comunicación. Como poesía que hace llegar un mensaje y entabla un diálogo entre poeta y lector a través del poema. Lo lúdico y el humor son elementos que también aparecen como

características de éste poema, "esto ya no es poesía". Igualmente desaparece el "yo" para ofrecer la voz a una colectividad "(se aceptan sugerencias)" o "Entonces debe plantearse a la asamblea". Pacheco no "plantea una propuesta estética a través de la desmitificación del hecho poético... mediante un canto en el que se critica la ortodoxia poética" (Alemany Bay 122), sino que intenta definir el hecho poético teorizando y definiendo poéticas anteriores con un estilo nuevo. De modo que Pacheco al teorizar sobre la historia de la literatura toma los elementos que más le convienen y los introduce en su nueva poética. Así, la poesía conversacional de Pacheco representa una vuelta al disfrute del texto por la identificación del lector con la anécdota y no con el goce intelectual que el lector siente al resolver arduos juegos retóricos como ocurría en sus dos primeros poemarios.

En "Job 18,2", a la vez que el sujeto poético reflexiona sobre la poesía a modo de conversación, desgrana los elementos estéticos del estilo coloquial. Se dijo anteriormente que no es tan importante seguir experimentando con las palabras y con imágenes imposibles para hacer llegar un mensaje al lector, las palabras no van a ser el gran intermediario entre el poeta y lector. Se lee en el poema que las palabras son "...tentativas/ de hacer que brote el agua en el desierto" (6-7). El mismo estilo conversacional del poema se convierte en vehículo de comunicación entre poeta y lector ya que el poema está construido a modo de conversación por el que el poeta, a modo de intermediario, transmite al lector. Si en "Disertación sobre la consonancia" nos ofrecía nociones acerca del lector que requiere su poesía conversacional, ahora en "Job 18,2" transmite el papel que el poeta coloquial ha de tener, pues "Dios -o su escriba" (4) es el que pregunta presumiblemente a los poetas "¿Cuándo terminaréis con las palabras" (1), por lo que el poeta no es comparado con un poeta-profeta-Dios que traiga una verdad a través de la palabra al lector - como fue el papel que habían desempeñado los poetas desde el siglo XIX con el Romanticismo y

más tarde los poetas del Modernismo y de la Vanguardia- sino que el poeta va a ser un intermediario, “-o escriba” (4), entre los acontecimientos sociales e históricos de los cuales es testigo y que relata al lector, lo que da al asunto un carácter de intimidad que magnifica el asunto en sí, no a la palabra profética con la que expresa ese asunto:

¿Cuándo terminaréis con las palabras?

Interroga

en el libro de Job

Dios-o su escriba.

Y seguimos puliendo, desgastando

Un idioma ya seco; tentativas

De hacer que brote el agua en el desierto. (1-7)

Rosario Pascual Battista en su ensayo *La función de la poesía en No me preguntes cómo pasa el tiempo (1969) de José Emilio Pacheco* analiza el proceso de cambio de la poesía mexicana en los años ‘60 del siglo pasado. Su intención es igualmente llegar a una “definición de poesía que sostiene Pacheco en un contexto donde las primeras señales de un mundo globalizado afectaban a la nueva generación de poetas” (2). Battista intenta hilvanar un concepto de nueva poesía que desarrolla el poeta en relación a sus dos poemarios anteriores y la tradición. Battista se centra en el contexto histórico del que surge el poemario en relación a la historia de la literatura mexicana:

En México, los debates sobre la importancia de la poesía se perfilaron en dos tendencias, puntualizadas por Chouciño Fernández. Por un lado, se presentó la poesía que cuidó el aspecto formal haciendo uso del verso clásico y que en lo temático manifestó sus preferencias por tópicos trascendentales como son el

amor, el tiempo y su efecto destructor, la muerte y la desolación humana. En esta línea se ubicaron Octavio Paz, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño y Jaime García Terrés. Por otro lado, Rosario Castellanos y Jaime Sabines escribieron una poesía menos formal, con un lenguaje exento de elaboración retórica pero capaz de expresar significados profundos (1994: 207). El principio de la década del sesenta estuvo marcado, además, por la aparición de *La Espiga Amotinada* cuyos autores, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, entre otros, a través de un lenguaje sencillo, manifestaron la cólera por ciertas situaciones sociales, provocadas por la angustia que originó la vida moderna diaria. Después de esta publicación, Chouciño Fernández especifica la aparición de un libro titulado *Ocupación de la Palabra* y sus autores son los mismos que gestaron *La Espiga Amotinada*. Más tarde, en 1966, surge la antología poética *Poesía en movimiento* con la edición de Octavio Paz y la participación de Marcos Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco. Los poetas de esta línea, y Pacheco es un claro ejemplo ya que la fecha de la antología mencionada coincide con la publicación de su segundo libro de poesías *El reposo del fuego*, se decantan hacia temas más universales y destacan por su obra individual más que por su adhesión a un grupo. En 1968 se produjo uno de los hechos más trascendentes de la historia reciente de México: la matanza de manifestantes en la Plaza de Tlatelolco de México. Las reacciones por parte de los intelectuales, afirma Chouciño Fernández, no tardaron en llegar. José Emilio Pacheco, por ejemplo, retrata este suceso en el poema “Manuscrito de Tlatelolco”, incluido en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, dividido en dos partes, la primera formada

con textos prehispánicos, traducidos del náhuatl, y la segunda parte con textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971). (4-5)

A diferencia de Pascual Battista, lo que propongo es analizar la historia literaria tal cual la entiende Pacheco desde el mismo espacio de sus meta poemas y auto poéticas.

En “Conversación romana” Pacheco sigue teorizando acerca de la función que la poesía coloquial ha de tener en la sociedad.

#### CONVERSACION ROMANA (1967)

Oremos por las nuevas generaciones  
abrumadas de tedios y decepciones;  
con ellas en la noche nos hundiremos...

AMADO NERVO, *Oremus* (1989)

En Roma aquel poeta me decía:

-No sabes cuánto me entristece verte  
escribir prosa efímera en periódicos.

Hay matorrales en el foro. El viento  
unge de polvo el polen.

Ante el gran sol de mármol Roma pasa  
del ocre al amarillo, el sepia, el bronce.

Algo se está quebrando en todas partes.

Se agrieta nuestra edad. Es el verano  
y no se puede caminar por Roma.

Tanta grandeza avasallada. Cargan  
los autos contra gentes y ciudades.  
Centurias y falanges y legiones,  
proyectiles o féretros, chatarra,  
ruinas que serán ruinas.

Aire mortal carcome las estatuas.  
Barbarie son ahora los desechos:  
Plástico y botellas y hojalata.  
Círculo del consumo: la abundancia  
se mide en el raudal de sus escombros.  
Pero hay hierbas, semillas en los mármoles.

Hace calor. Seguimos caminando.  
No quiero responder ni preguntarme  
si algo escrito hoy dejará huellas  
más profundas que un casco desechable  
o una envoltura plástica arrojada  
a las aguas del Tíber.

Acaso nuestros versos duren tanto  
como un modelo Ford 69  
-y muchísimo menos que el Volkswagen.

El sujeto poético se pregunta si la poesía puede servir para levantar la conciencia de una colectividad acerca de los males en una sociedad que se “agrieta” (9), en una sociedad que ya pasó su esplendor y ve llegar su ocaso:

Ante el gran sol de mármol Roma pasa  
del ocre al amarillo, el sepia, el bronce

Algo se está quebrando en todas partes.

Se agrieta nuestra edad. (6-9)

El sujeto poético la llama “Roma” (1) pero más tarde afirma que esa ciudad pertenece al “Círculo del consumo: la abundancia” (19), por lo que teniendo en cuenta el presente en el que el “yo” poético está contando, podría establecerse una analogía entre Roma como símbolo de una civilización pasada y el conjunto de la actual civilización occidental marcada por su carácter consumista, cuya decadencia, argumenta el “yo” poético, es fruto de sus excesos:

Aire mortal carcome las estatuas.

Barbarie son ahora sus escombros:

Plásticos y botellas y hojalata.

Círculo del consumo: la abundancia

se mide en el raudal de sus escombros. (16-20)

Al igual que quedó expuesto al inicio del ensayo acerca de “Crítica de la poesía” y de “Che”, el papel que ha de adoptar la poesía es de un carácter más duradero que esa civilización en

decadencia que presenta, ya que la función sería la de hacer ver a generaciones futuras a modo “de crónica” que cuenta su presente histórico, los problemas de esa sociedad que afectan a una colectividad para que se tenga constancia en el futuro de los problemas por los que la civilización actual que describe el sujeto poético entra en decadencia (Mestre 260). De modo que el sujeto poético se pregunta:

si algo escrito hoy dejará huellas  
 más profundas que un casco desechable  
 o una envoltura plástica arrojada  
 a las aguas del Tíber. (24-27)

“Conversación romana” es uno de los mejores poemas de la colección que ejemplifican la nueva poética que Pacheco lleva a cabo en su tercer poemario. Utiliza un estilo directo que dota al poema de la forma del diálogo: “En Roma aquel poeta me decía:/ -No sabes cuánto me entristece verte/ escribir prosa efímera en periódicos” (1-3). El uso de metáforas e imágenes visuales y acústicas propias de la retórica de corte vanguardista, dan paso en la poética conversacional, a otro tipo de metáforas e imágenes visuales que dejen claro el mensaje del poema y que concuerdan con la nueva función que la poesía va a tener en la su nueva poética: durabilidad en el tiempo como testimonio viviente de una época, a modo de crónica de la historia, y que presente a generaciones futuras cómo los errores de una sociedad pueden conducir a una colectividad al ocaso. Como ejemplo de esas imágenes visuales que conducen al lector a la identificación directa del tema del poema podemos señalar como el sujeto poético identifica a la proliferación de “los autos” (12) en las ciudades como síntoma de la degradación de nuestra civilización pues los compara con “proyectiles o féretros, chatarra,” (14):

Tanta grandeza avasallada. Cargan

Los autos contra gentes y ciudades.  
Centurias y falanges y legiones,  
Proyectiles o féretros, chatarra,  
ruinas que serán ruinas. (11-15)

Otra característica que Pacheco usa en este tipo de poética, y que ya hemos analizado anteriormente, es la inclusión del “nosotros”, así sentencia el sujeto poético” ...Seguimos caminando/.../ acaso nuestros versos duren tanto” (22-28). Únicamente se introduce el ”yo” cuando el sujeto poético se cuestiona el papel de sus versos en esa sociedad para indicar que esos versos van a ser “nuestros versos” (28), pues representan nuestras quejas, el papel del poeta será por tanto el de un intermediario entre la realidad y el lector. Introduce también Pacheco el humor lúdico:

No quiero responder ni preguntarme  
Si algo escrito hoy dejará huellas  
más profundas que un casco desechable  
o una envoltura plástica arrojada  
a las aguas del Tíber (35-37).

Con los versos finales introduce la ironía y el humor al intentar dejar claro la función de perdurabilidad en la historia que desea imprimirle a su nueva poesía: “Acaso nuestros versos duren tanto/ como un modelo Ford 69/ -y muchísimo menos que el Volkswagen” (28-30). Esos versos finales introducidos por la palabra “Acaso” (28) nos desvela el tono pesimista y de duda acerca del futuro que cubre todo el poema. Ese final pesimista conecta con la cita de Amado Nervo que abre el poema y que deja entrever igualmente el tono pesimista que Pacheco imprime

en el poema acerca de las generaciones futuras “Oremos por las nuevas generaciones/ abrumadas de tedios y decepciones; con ellas en la noche nos hundiremos...”.

Sería preciso mencionar de nuevo, como se hizo al inicio del capítulo, que los años sesenta y setenta del siglo pasado fueron décadas de gran convulsión social, bien por la guerra de Vietnam, por la revolución del '68 en Francia o la masacre que aconteció en la ciudad de México en la plaza del Tlatelolco. Todas esas preocupaciones sociales marcan a los contemporáneos de Pacheco y es lo que provoca la aparición de una poesía “como una forma de resistencia contra todo” (Ibarz; de Villena 33; Mansour 39

III. En relación al estilo de la poesía social de Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

Hemos apuntado, en el análisis de algunos de los poemas expuestos anteriormente, algunos aspectos del cambio de estilo. Mantengo que el poeta a través de los meta poemas desarrolla un estilo paralelo a su poesía social. Este estilo será híbrido, no predomina lo lírico, sino una escritura poética donde se funden lo lírico con elementos de la narrativa. Es decir, la necesidad de contar una nueva realidad social requiere también de un estilo nuevo donde converjan la lírica y la épica. Los elementos de la narrativa que encontraremos serán el tono, la perspectiva o punto de vista. El objetivo principal de esta concepción poética será acercar la anécdota social al lector. Andrew P. Debicki en *Poetas hispanoamericanos contemporáneos* aplica ese mismo concepto a otros poetas latinoamericanos como Nicanor Parra y Jaime Sabines. Veamos como funciona en “Manuscrito del Tlatelolco” [3].

“Manuscrito del Tlatelolco” constituye uno de los ejemplos más significativos de intertextualidad en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Julia Kristieva, en su libro *El texto de*

*la novela*, define el concepto como “una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos” (25). Pacheco, a través de la intertextualidad, compone su poema con una serie de voces de la historia y de la historia literaria que junto a la suya forman el mosaico compositivo del poema [4]:

La primera parte, titulada "Lectura de los 'cantares mexicanos'", sintetiza las relaciones indígenas de la Conquista reunidas en la *Visión de los vencidos*, que lamentan la derrota de la civilización azteca y las matanzas de la conquista de México. Entrelaza los sucesos históricos con el discurso neutro y despojado del hablante, que actualiza voces procedentes del pasado, intercalándolas en el presente de la escritura sin mediación aparente...concluye con una sugestiva metáfora tomada casi literalmente del cantar del sitio de Tenochtitlan que remite más allá de lo inmediato, hacia el fondo común y arquetípico de los mexicanos, convertido en una red de agujeros... En la segunda parte, "Las voces de Tlatelolco", transcribe frases sueltas, narraciones orales de testigos de la matanza de 1968 y, en menor medida, noticias periodísticas recogidas por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* y textos literarios transcritos por José Alvarado en *Siempre*. (Hugo J. Verani 288-289)

Ese mosaico de voces es tal que algunos críticos literarios como Mario J. Valdés San Martín han declarado que entender la obra del poeta “sería imposible sin la obra de sus precursores” (92). Si seguimos las teorías de Valdés significaría una ruptura con la poesía conversacional, ya la necesidad de tener conocimiento previo anularía la cualidad de la poesía como conversacional. Mary Doctor en su artículo “A poetics of Reciporcity” ha explorado “the various intertextual

techniques he [Pacheco] employs to achieve his unique tapestry of interconnecting voices, and shows that through this collaborative process, Pacheco, paradoxically, also finds his own, authentic voice” (374). Sin embargo, podemos ir un poco más lejos y añadir que el poeta introduce su voz entre otras voces a la vez que construye su poema, apoyándose en las cualidades estilísticas de esas voces para crear su propio estilo dentro de la tradición literaria, otorgándole una función a la intertextualidad, que es hacer llegar al lector la anécdota que resalta la función social de la poesía. Habría que anotar que el poema objeto de análisis surge de la necesidad de plasmar los terribles acontecimientos que condujeron a una horrible matanza en la misma plaza en 1968. En palabras de Alemany Bay:

*No me preguntes cómo pasa el tiempo*; libro que fue escrito durante el gobierno de Díaz Orgaz, un periodo de crisis en la vida política, económica y cultural y que culminó con la matanza de Tlatelolco en 1968. ( *Máscaras* 5)

Otros poemas de la misma colección, como se ha analizado previamente, surgen también de la necesidad de plasmar diferentes momentos sociales que han marcado la historia reciente. Teniendo lo anterior en cuenta, podríamos a la vez entender la intertextualidad del poema como un comentario meta poético, ya que esas voces que introduce Pacheco sirven de guía para construir su poema. Recuérdese la definición de la meta poesía de Andrew Debicki: “we will do well, I think, to reserve the term ‘metapoetic’ for texts which explicitly destroy the line of demarcation between text as construct and text as commentary upon that construct” (301).

La razón por la que anotar lo anterior es que, como se ha dicho anteriormente, en el poema hay un juego de voces autoriales. Al final lo que llega a las manos del lector es un texto escrito por varios autores. Pacheco, el autor del manuscrito de los Cantares, cuyo texto original fue “traducido del náhuatl por Angel María Garibay y Miguel León-Portilla en *Visión de los*

*vencidos* (1959)” como afirma el mismo Pacheco en una nota a pie de página del mismo poema (67). Las otras autorías que se mezclan son la del Ms. Anónimo del Tlatelolco y la del Códice Florentino. ¿Porqué es esa característica de estilo importante en relación a la tesis central del capítulo? Como la misma Soto-Duggan sentencia en su ensayo “Realidad de papel: Máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”:

estas textualidades entrecruzan el contexto de los hechos históricos del siglo XVI, - lo que establece la clave para la relectura del manuscrito - los hechos conocidos por todos nosotros de la matanza de Tlatelolco en octubre de 1968, hecho al que el texto alude incluyendo la fecha, entre paréntesis, bajo el título. Con este último dato, el circuito comunicativo se cumple en el lector donde convergen todas las textualidades creando un nuevo campo de relaciones y dinamizando la lectura connotada que, tomando el texto básico como signo valorizado, trasciende los distintos textos en una reescritura que transforma indefinidamente los signos.  
(193-194)

Es decir, la voz de Pacheco se mezcla con otras voces de la historia que han contado a la vez historias igualmente violentas. El poeta establece con la intertextualidad la función de acercar la anécdota social al lector. De ese conglomerado de voces de diferentes orígenes aparece un nuevo estilo híbrido entre lo lírico y lo épico que es lo que sirve de vehículo a la retórica que desarrolla en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Desglosemos ese estilo en el poema:

El “Manuscrito del Tlatelolco” consta de dos partes (voy a utilizar la versión de su antología *Tarde o Temprano*, 2009). La parte primera que lleva por título “Lectura de los “Cantares Mexicanos” y una segunda parte que alude a diez años más tarde y que lleva por título

“Las voces del Tlatelolco ( 2 de octubre de 1978: diez años después)”. Esta segunda parte consta de textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971).

MANUSCRITO DEL TLATELOLCO

(2 de octubre de 1968)

1.Lectura de los “Cantares Mexicanos”

Cuando todos se hallaban reunidos  
los hombres en armas de guerra cerraron  
las entradas, salidas y pasos  
se alzaron gritos.

Entonces se oyó el estruendo,  
entonces se alzaron los gritos.

Muchos maridos buscaban a sus mujeres.

Unos llevaban en brazos a sus hijos pequeños.

Con pérfida fueron muertos,  
sin saberlo murieron.

Y olor de la sangre mojaba el aire.

Y los padres y madres alzaban el llanto.

Fueron llorados.

Se hizo la lamentación de los muertos.

Miedo y vergüenza los dominaban.

Y todo esto pasó con nosotros.

Con esta lamentable y triste suerte

os vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos.

Las casas están desechas.

Enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas.

Golpeamos los muros de adobe.

Y es nuestra herencia una red de agujeros.

Para el análisis voy a centrarme en la primera parte. Antes de entrar en el análisis del estilo habría que decir de la primera parte del poema que es uno de los ejemplos más significativos de intertextualidad en la obra de Pacheco:

Uno de los casos más significativos de intertextualidad múltiple en el corpus de la obra de Pacheco es el famoso poema «Lectura de los Cantares mexicanos: Manuscrito de Tlatelolco» (No me preguntes, pp. 21-22). El autor en el título hace explícita su textualidad básica que es el manuscrito de los Cantares (1523) de la Biblioteca Nacional de México. Sin embargo, en el texto de Pacheco se encuentran también frases del Códice Florentino, libro XII, capítulo XX, y del Ms. Anónimo de Tlatelolco de 1528 conservado en la Biblioteca Nacional de

París. Los versos que proceden de los manuscritos se han alterado muy poco en el poema de Pacheco y las variaciones ocurren siempre con el fin de condensar e intensificar la tensión poética. ( Soto-Duggan 193)

Al analizar la primera parte del poema observamos como aparecen elementos tales como el tono, detalles anecdóticos relacionados con la matanza que tuvo lugar en la plaza de Tlatelolco en 1968 y la perspectiva. Esos elementos acercan al poema al género de la narrativa y aparecen por la necesidad del poeta de contar hechos histórico-sociales. El hablante comienza con un tono conversacional, “cuando todos se hallaban muertos” ( Pacheco, 1980, 65). Daniel Torres en su libro *José Emilio Pacheco: Poética y poesía del prosaísmo* identifica elementos importantes en la poesía narrativa de Pacheco. Destaca entre esos elementos “mención de unidades ideológico-culturales que tratan de realidades históricas...el verso que reproduce el tono coloquial de la conversación” (60). Rápidamente al avanzar la lectura a lo largo de las cinco primeras estrofas nos damos cuenta que el hablante bien podría ser un narrador omnisciente, propio de la novela, que presenta unos acontecimientos al lector desde la distancia. Al final de esas estrofas, cuando el hablante omnisciente acaba de presentar lo sucedido en la plaza del Tlatelolco al lector, y el lector se prepara para pensar en sus propias conclusiones, ese hablante omnisciente lo introduce en el relato: “ Y todo esto pasó con nosotros” ( Pacheco, 1980, 66). El hablante sólo presenta los hechos, no emite un juicio o mensaje claro acerca de los acontecimientos mediante el que interceda directamente en la opinión del lector al elaborar su propio juicio de la sucedido. Si hay, en cambio, un acercamiento entre hablante y lector por el que emotivamente el hablante del poema intenta que se produzca una identificación del lector con los acontecimientos con la que derive una opinión o juicio acerca de los hechos. En relación a esto último sentencia Debicki que:

Al encontrarse en circunstancias que les invitan a tratar temas sociales...un lenguaje lírico convencional no les resulta adecuado, ni pueden valerse de un tipo de vocabulario depurado, diferente del idioma cotidiano...no corresponden a su tarea, que consiste en dar vitalidad a significados conceptuales. Por otra parte, una expresión directa tampoco les parece adecuada: produciría nada más que mensajes didácticos. ( Debicki *Poetas hispanoamericanos* 240)

El hablante lleva acabo ese juego con el lector para que ambos desarrollen una perspectiva común que domine todo el poema. El concepto de perspectiva se asimila en éste caso al concepto de punto de vista.

La primera parta del poema está formada por versos de métrica irregular donde no hay un patrón de ritmo entre los versos que forman cada estrofa. En cambio, sí hay rima irregular entre algunos de los versos de cada estrofa. Es curioso resaltar que hay un cambio de ritmo en cada estrofa, menos en la estrofa quinta que funciona como clímax, por la introducción que el hablante lleva acabo del lector en el poema, “y todo eso pasó con nosotros”, y menos en la estrofa tercera donde un único verso forma la totalidad de la estrofa. Ese cambio de ritmo provoca que resalte en cada estrofa un verso clave. Esos versos clave podrían funcionar como una estrofa con significado independiente al resto del poema. Una estrofa por medio de la que el hablante cuenta al lector en modo de clave lo que ocurre a los protagonistas asesinados en la matanza. Esos versos son: “Se alzaron los gritos” ( Pacheco, 1980, 66), ”sin saberlo murieron” ( Pacheco, 1980, 66), “y el olor de la sangre manchaba el aire” ( Pacheco, 1980, 66) “fueron llorados” (Pacheco, 1980, 66). Es decir, tenemos como una primera parte del poema donde se narran poéticamente unos hechos históricos de forma lineal, con tono conversacional y a veces coloquial –narrativa propia de las crónicas- puede convertirse para el lector en algo lúdico, o

incluso intrincado y difícil de descifrar. De modo que esos versos se encuentran insertos a modo de puzle que el lector ha de deslindar de la narración general para entender las consecuencias provocadas por la matanza de los protagonistas de la manifestación de 1968. Ese modo de cifrar la realidad dentro de una estructura poemática, podría ser un equivalente a la narrativa que estaba siendo publicada en el mismo momento en que *No me preguntes cómo pasa el tiempo* vio la luz, como por ejemplo *Rayuela* de Julio Cortázar publicada en 1963 donde puede hacerse una lectura de la obra de varias maneras atendiendo a criterios estructurales de la obra.

En la estrofa sexta hay un cambio en cuanto al estilo y en cuanto al tono del poema. El estilo narrativo y el tono conversacional de la primera parte dan paso a un estilo que se acerca más a la poesía como un conjunto de metáforas de las cuales se desprenden imágenes visuales, es decir, la poesía adquiere de nuevo su característico estilo lírico, a la vez que desaparece el tono conversacional-coloquial para dar paso a un tono más erudito donde el lector ha de interpretar una serie de metáforas para descifrar el significado o mensaje final insertado en la estrofa. Una vez contados al lector los acontecimientos de la matanza, presenta los cuerpos inertes de los caídos de un modo metafórico. Los cuerpos inertes son presentados como un ente orgánico en descomposición, “gusanos pululan por calles y plazas” ( Pacheco, 1980, 66). Se identifican metafóricamente con el espacio y el conjunto orgánico de la plaza del Tlatolelco, formado por casas, calles y otras construcciones arquitectónicas, que se encuentra en descomposición por los destrozos que se han llevado a cabo en su espacio físico a causa de los acontecimientos. Esa identificación podría deberse a que la plaza del Tlatelolco es un enclave histórico del país donde se encuentran restos de construcciones aztecas, restos de la época colonial como la iglesia de Santiago de Tlatelolco y construcciones modernas que simbolizan la identidad mexicana. Se identifica pues mediante metáforas visuales el espacio simbólico de la plaza, que es al mismo

tiempo símbolo de la identidad mexicana. Ese espacio aparece representado como un organismo en descomposición por los hechos ocurridos desde sus mismas instituciones, de ahí que aparezcan los cuerpos mutilados en descomposición de los caídos: “En los caminos yacen dardos rotos./Las casas están destechadas./ Enrojecidas tienen los muros. Gusanos pululan por calles y plazas” (Pacheco, 1980, 66). Donde los “dardos rotos”, “casas destechadas” y “Gusanos pululan por las calles” hacen referencia al cuerpo roto por los balazos de los manifestantes en un conjunto arquitectónico representante de la identidad mexicana igualmente rota.

Finalmente, la última estrofa del poema representa el clímax del poema. La estrofa está formada únicamente por dos versos unidos por un encabalgamiento. El hablante del poema se acerca de nuevo al lector “Golpeamos” ( Pacheco, 1980, 66) para mostrarle de primera mano las consecuencias de los hechos acontecidos: “ Golpeamos los muros de adobe/ y es nuestra herencia una red de agujeros”(66) que muestra como esos hechos han incidido en el hablante mismo. Es decir, en el momento climático del poema el poeta va a exponer la razón de su desazón social como motivo temático principal del poema, a la vez que el lector ofrece las claves de porqué siente la necesidad de expresar poéticamente unos acontecimientos sociales. El primer verso hace referencia a la acción que congrega a los protestantes en la plaza, protestar desde el epicentro de su herencia cultural y de su identidad para conseguir precisamente una serie de cambios con referencia a lo que ha llegado a ser la identidad mexicana del momento: ”Golpeamos los muros de adobe” ( Pacheco, 1980, 66). Así que siguiendo con la identificación metafórica entre el cuerpo orgánico del asesinado y el espacio como ente orgánico y como símbolo de lo que forma la identidad mexicana concluye: “ Y es nuestra herencia una red de agujeros” ( Pacheco, 1980, 66), identificando el espacio con el cuerpo mutilado del caído. El clímax del poema funciona también como síntesis perfecta del nuevo lenguaje literario

desarrollado a lo largo del poema. Pacheco funde por una parte, detalles anecdóticos ofreciendo al lector una perspectiva o punto de vista que proviene de un hablante que podría asimilarse a un narrador omnisciente, con un estilo propio de la poesía donde mediante la metáfora, el hablante identifica el ente orgánico en descomposición del asesinado con el ente orgánico en descomposición del sueño de lo que representa la identidad mexicana.

El propósito de éste capítulo ha sido recomponer la enunciación lírica de Pacheco partiendo de sus auto poéticas y analizando la intersección con sus meta poemas. A través del análisis de algunos de los meta poemas que Pacheco incluye en su tercer poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969, se ha trazado el papel que el poeta asigna al lector, poesía y al poeta mismo. Pacheco expresa en sus meta poemas los artefactos retóricos que adopta en su nueva poética de tintes sociales en relación a la tradición poética latinoamericana a la vez que experimenta con el estilo buscando el apropiado para su nueva poética. De cómo adopta esos elementos y los integra en su poesía podría deducirse sus aportaciones a la tradición poética del continente. Las características predominantes en los meta poemas son la intimidad, la ironía y el humor lúdico, al igual que una sustitución del “yo” por el “nosotros” con el que el “yo” poético se conecta a una colectividad que comparte una misma visión social. Pacheco intenta teorizar sobre el pasado poético de su continente y sobre el papel que la poesía y el poeta han tenido en el pasado para justificar el que debería tener en su nueva poética, al igual que para justificar los elementos que toma de la tradición y que incorpora a su nueva poesía conversacional en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

## NOTAS

[1] Esta clasificación es usada de forma unánime por toda la crítica literaria. Críticos como María Rosa Olivera-Williams han dicho de forma general que en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* es donde el poeta “descubre su propia voz” ( 242). Michael J. Doudoroff en su artículo “José Emilio pacheco: an overview of poetry, 1963-86” destaca que:

All commentators have seen *Los elementos de la noche* and *El reposo del fuego* as comprising a first period, distinct from the one to come. It is clear that the surrealist mode becomes much diluted, that there is a great amplification in subject matter, and major changes occur in language and technique, beginning with *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. (1969)

Samuel Gordon, además ha señalado que *No me preguntes cómo pasa el tiempo* es un libro:

a partir del cual la poesía de Pacheco es otra. No solamente la poesía, también sus libros. Postulamos y privilegiamos la versatilidad estructural de este libro, porque inauguró el funcionamiento de los sucesivos como revistas, con secciones fijas sobreentendidas para el autor y los lectores y consumidores habituales de su poesía. Libro que parece haberse convertido en un molde de vaciado irrompible. Ganador del Premio Nacional de Poesía en 1969, está dividido en cinco partes y un apéndice. Algunas de estas secciones devendrán libros en los que se reunir buena parte de su producción poética. (258-259)

[2] Como ejemplo de la estética de estos dos primeros poemarios en relación al concepto de poesía que propongo en mi capítulo a través del análisis de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, podemos citar parte del testimonio de cómo recibieron los dos primeros textos dos poetas coetáneos, Carlos Monsiváis y Gabriel Zaid.

Carlos Monsiváis opina acerca de *Los elementos de la noche*:

Estos poemas son hechos únicos, inmanentes, creaciones cuyo centro de gravedad no es la actitud política del autor, ni sus pasiones muy personales, ni su urgencia de confesión, sino el libre amor a la poesía. Y esta comunión, por su misma y perfecta intensidad, da lugar al mundo que precisa: la palabra que edifica, servida por la inteligencia y la vocación, un orbe que le pertenece y en donde sólo ella -y no sus equivalentes políticos o autobiográficos--- podrá habitar. Aquí la poesía sirve como visión última de las cosas, la aliada del páramo de fuego. En las ruinas, en la melancolía, la oscuridad deja de ser el más fiel elemento de la noche. No hay pesimismo, sino una irremediable sensación de pérdida. La poesía ha perdido a la realidad y siente la nostalgia de su poder, del tiempo cuando cada palabra era acto y modificación, cuando las imágenes transformaban al mundo. (70-71)

Gabriel Zaid, por su parte, opina acerca de *El reposa del fuego*:

un libro entero sin la palabra tú...La perfección formal cumple así una función que de ninguna manera puede reducirse al ejercicio, el lucimiento o el servil cumplimiento de cánones tradicionales o arbitrarios: Su función es combativa, de lucha contra el desierto y contra el tiempo, y hasta cierto punto oblativa: de rendición anticipada. Esta lucha puede también cumplirse en el silencio, como sucede a veces en esos poetas mejores....Es más bien el reverso del libro, su parte soterrada; es esa frescura que estamos esperando todos los que creemos en José Emilio Pacheco. (73)

[3] Hay que anotar que la versión que utilizo sobre “Manuscrito del Tlatelolco” en este capítulo es la versión que Pacheco incluye en su recopilación *Tarde o Temprano, 1980*. Es diferente a la versión de la edición de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de 1969. Incluyo esta versión porque el estilo es más directo. El poeta resalta rápidamente y en un número menor de versos la anécdota principal que fue razón de ser del poema: la matanza en la plaza del Tlatelolco de 1968. Igualmente incluye los textos de Elena Poniatowska. Al incluir eso, el poeta añade una capa más en la intertextualidad, ya que se incluyen partes de *La noche del Tlatelolco* (1971) de Poniatowska. Todo eso crea un cuerpo poético apto en relación al objeto de estudio de este capítulo. Como curiosidad, adjunto el poema de la edición de Joaquín Mortíz 1969:

LECTURA DE LOS «CANTARES MEXICANOS»:

MANUSCRITO DE TLATELOLCO\*

(octubre 1968)

Cuando todos se hubieron reunido,  
 los hombres en armas de guerra  
 fueron a cerrar las salidas,  
 las entradas, los pasos.  
 Sus perros van por delante,  
 los van precediendo.

Entonces se oyó el estruendo,  
 entonces se alzaron los gritos.

Muchos maridos buscaban a sus mujeres.

Unos llevaban en brazos a sus hijos pequeños.

Con perfidia fueron muertos,

sin saberlo murieron.

Y el olor de la sangre mojaba el aire.

Y los padres y madres alzaban el llanto.

Fueron llorados.

Se hizo la lamentación de los muertos.

Los mexicanos estaban muy temerosos.

Miedo y vergüenza los dominaban.

Y todo esto pasó con nosotros.

Con esta lamentable y triste suerte

nos vimos angustiados.

En la montaña de los alaridos,

en los jardines de la greda,

se ofrecen sacrificios,

ante la montaña de las águilas

donde se tiende la niebla de los escudos.

Ah yo nací en la guerra florida,

yo soy mexicano.

Sufro, mi corazón se llena de pena;  
veo la desolación que se cierne sobre el templo  
cuando todos los escudos se abrasan en llamas.

En los caminos yacen dardos rotos.  
Las casas están destechadas.  
Enrojecidos tienen sus muros.  
Gusanos pululan por calles y plazas.

Golpeamos los muros de adobe  
y es nuestra herencia  
una red de agujeros.  
Esto es lo que ha hecho el Dador de la Vida  
allí en Tlatelolco.

\*Con los textos traducidos del náhuatl por el Padre Ángel María Garibay.

[4] Hugo Verani en su artículo “José Emilio Pacheco: La voz complementaria” afirma en relación a las voces de Pacheco que

en Pacheco, el enmascaramiento del yo individual y la conciencia de la alteridad son constantes de su itinerario creador: el discurso apócrifo y, principalmente, la escritura de textos que derivan de obras ajenas, el acto poético concebido como reescritura de lo ya escrito, con fines diversos, marcan su actividad poética. (281)

Lilvia Soto-Duggan en su artículo en relación a las voces en la poesía de Pacheco y su función, “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”. En ese artículo señala que el uso de esas voces cumplen la función de:

Recursos de distanciamiento para despersonalizar al hablante y objetivar un sentimiento que en Pacheco se configura como ironía y anti-patetismo. Ese afán de ocultamiento en la poesía de Pacheco se da en la forma de máscaras y de la superposición de voces de distintas culturas y épocas. La máscara se manifiesta a través del desdoblamiento apostrófico del hablante escindido... también se da el enmascaramiento bajo la especie de los poetas apócrifos Julián Hernández y Fernando Tejada, heterónimos de Pacheco. Otro recurso de distanciamiento es el de escribir poemas basados en textos de lenguas extranjeras. No pueden llamarse traducciones, ni siquiera versiones: el poema original es sólo el punto de partida, un eco al que se superpone la voz de Pacheco, pues el original sirve de inspiración y el nombre del primer autor enmascara al segundo. (190)

## Capítulo V: Visiones poéticas de Antonio Cisneros a través de sus auto poéticas.

### I. Introducción biográfica de Antonio Cisneros.

El poeta Antonio Cisneros (1942-2012), ha sido uno de los poetas peruanos del siglo XX más aclamados por la crítica literaria. Su reconocimiento ha sido tal, que críticos como Toro Montalvo han declarado que “en el desarrollo de la poesía hispanoamericana del 60, jamás puede estar ausente la poesía de Antonio Cisneros; y es sin duda una de sus figuras principales” (337).

Cisneros estudió literatura en la Pontificia Universidad Católica de Perú. Consiguió su título de doctor en poesía contemporánea inglesa en la Universidad de San Marcos, a la cual se refirió como “la más pobre y más antigua de América”, y a la cual regresó como profesor (Cisneros *Poesía una historia de locos* 345). Debido a su interés académico en la poesía inglesa muchos críticos literarios han centrado su tarea en la búsqueda de conexiones entre la obra de Cisneros y sus escritores anglosajones predilectos en habla inglesa, T.S. Eliot, Ezra Pound and Robert Lowell (González Vigil 171; Toro Montalvo 337; Espina 13; Rodríguez A.). Cisneros viajó por todo el mundo enseñando literatura en universidades de Inglaterra, Francia y Hungría (Toro Montalvo 340). También por supuesto, enseñó poesía en la Universidad de Virginia como escritor visitante (Spanish Undergraduate Program).

Junto a su actividad poética y académica, también fue un miembro activo dentro de la comunidad internacional de escritores. Editó dos revistas literarias, *Amaru* y *CONUP: Cuadernos*. Tuvo su columna periodística en *El Comercio* de Perú e incluso hizo apariciones en programas de cocina en la televisión (Toro Montalvo 340). Finalmente, Cisneros también se adentró en el terreno del cine al escribir guiones de películas (Leyva).

Donde más recompensa obtuvo fue en la poesía. Cisneros publicó 19 libros de poesía y cinco libros en prosa. Su libro de poesía más aclamado por la crítica es *Comentarios Reales*

(1964), por el que ganó el Premio Nacional de Poesía de Perú. Otros poemarios igualmente alabados por crítica y público son *Canto Ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), ganador del Premio Casas de las Américas; *Crónicas del Niño Jesús de Chilca* (1981), obtuvo el Premio Rubén Darío y *Drácula de Bram Stoker y otros poemas* (1991), que ganó el Premio Parra del Riego. También ha recibido galardones que premian el conjunto de su obra a toda una vida de trabajo. Entre estos premios se encuentran el Premio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral" en el año 2000 y el José Donoso Premio Iberoamericano de Letras en el año 2004. Incluso fue nombrado Caballero de la Orden de Artes y Letras por el Gobierno francés en el año 2004. El crítico Ignacio Rodríguez en su artículo "Cisneros no es un cisne" reflexiona acerca de lo que supone el hecho de que un tipo de poesía tan poco proclive a ser galardonada goce de una larga lista de reconocimientos:

Lo que resulta curioso si consideramos que su obra es una larga, metódica y corrosiva disección de la realidad, en la que el poeta, como 'Un chanchito [que] hinca sus pulmones bajo el gran limonero/ mete su trompeta'. Curioso porque su poesía no exhorta ni canta, no combate ni vocifera, no intima ni lagrimea; curioso porque sin ser experimental, es entrecerrada y nerviosa, fragmentaria y económica, reflexiva y antiamorosa, a veces, incluso, didáctica. Curioso porque ya sabemos que este tipo de obras se premian poco.

Por otro lado, su popularidad y éxito han provocado que otra facción de la crítica literaria comente su obra poética de un modo negativo, haciendo del poeta una diana. El poeta y crítico Eduardo Espina sentencia que:

La obra de Cisneros (Lima, 1942), que en la década de 1960 fue considerada faro de un posible *mini boom* de la poesía hispanoamericana, hoy resulta en muchos

aspectos repetitiva, condenada a la previsibilidad por sus propias decisiones formales. Si los signos se gastan, tal como creía Robert Lowell, en el caso de Cisneros es prueba elocuente al respecto. En lugar de intentar abrir las compuertas del lenguaje que permanecían cerradas y exigían ese intento augural, apostó a la inmediatez circunstancial de la historia y, como tal, como suele comportarse, esta fue traicionera y efímera [...] [Sus poemas muestran] el desgaste de una poética que cuarenta años atrás encandiló a unos cuantos demasiados, y que hoy resulta monótona por insistir en el mismo procedimiento, carente además de la necesaria sorpresa y de los desafíos de inteligibilidad que toda lírica contra la corriente (y el tiempo) debe tener. (Espina 13)

Además, Espina critica el hecho de que Cisneros sea visto por otros críticos como un modelo poético a seguir por generaciones futuras. Piensa que su influencia tuvo un efecto negativo en el conjunto de la poesía hispanoamericana, ya que el gran éxito que supuso *Comentarios reales* hizo imposible que los poetas de su tiempo y un poco más jóvenes escaparan de la influencia de su estilo. Esto provocó que esos poetas un poco más jóvenes dejaran de lado la búsqueda de un estilo propio y crearan su poesía partiendo del modelo poético de Cisneros en sus *Comentarios reales* en vez de buscar su propia voz poética. Como ejemplo de lo anterior cita Espina a Enrique Verástegui:

Es que en la década de 1970 la poesía de Cisneros tuvo un efecto de imán; fue el centro gravitacional alrededor del cual se fueron ordenando poéticas similares, algunas de las cuales debieron padecer la rescritura y sentir el paso del tiempo para encontrar recién, después, su identidad definitoria. (15)

En la misma tónica, el poeta Pedro Granados condenó a Cisneros como el “cacique” de la las letras peruanas. José Ángel Leyva en el periódico mexicano *La Jornada* recoge en una entrevista la reacción del poeta hacia la declaración de Granados. Su respuesta lo dice todo: “Quién es Pedro Granados?” (Granados; Leyva).

A pesar de toda una serie de polémicas en la que se vio envuelto el poeta sobre su estilo, Cisneros mantuvo su sentido del humor bien alto y un comportamiento modesto en relación a la gran fama que le catapultó al éxito. Como muestra de lo último léase la siguiente anécdota:

Una vez (aún tiemblo de emoción) sorprendí a un estudiante hojeando, presuroso, mi ópera magna entre los anaqueles de la librería Studium. Lo seguí con los ojos, la respiración entrecortada, traté de acercarme, decirle que yo era el autor. Vanos deseos, y se enfrascó satisfecho en el primer capítulo de la *Lolita* de Nabokov.

(Cisneros *Poesía, una historia de locos* 341)

En la misma entrevista que citamos anteriormente con Leyva, Cisneros mantiene una actitud autocrítica hacia su estatus de poeta. Llega a afirmar que “los premios de poesía no alimentan a la poesía sino al poeta” y asevera que “el reconocimiento literario que más [valora]” es “el que no me boten a patadas cuando me registro en un hotel como poeta” (Leyva).

Esta actitud de humildad contrasta con la empresa que emprende Cisneros en sus poemarios. Cisneros desarrolla una poética en la que su principal objetivo es rescribir la historia de Perú. La intención que esconde a través de su sistema poético es mostrar, con espíritu crítico, que el desarrollo de la cultura europea ha dependido de la explotación de los recursos financieros de Latinoamérica. En palabras del gran crítico James Higgins “Cisneros desecha todo complejo de inferioridad frente a la cultura de los países desarrollados”.

La muerte repentina de Cisneros en 2012 a la edad de 69 años vistió de luto a toda la comunidad de escritores. Aparecieron decenas de artículos en periódicos conmemorando al poeta. Amigos y lectores se sumaron igualmente para expresar su dolor por su muerte a través de redes sociales como Twitter y blogs (“Lamentan la muerte de Antonio Cisneros en las redes sociales”). Juan Arellano escribió en su blog una entrada celebrando la memoria del poeta en la que recogió testimonios y condolencias de otros poetas y críticos literarios como Gustavo Faverón. El crítico literario y amigo Faverón se lamentó en su blog de la muerte de su amigo explicando que “Antonio Cisneros no fue simplemente uno de los mayores poetas en la historia de las letras peruanas: fue una señal de su tiempo y un poderoso motor en el viaje de esa poesía en la segunda mitad del siglo veinte”. Héctor Manjarrez, escritor y amigo de Cisneros, le concede el título de “El Poeta” y explica como su personalidad narcisista frustró y encantó a la misma vez a sus amigos: “Ciertos poetas despiden unas ondas magnéticas singulares que los hacen mágicos: atractivos y repelentes en extremo. El plumaje del Cisne Negro Cisneros era de esos”.

## II. Marco teórico.

El pensamiento poético de los siglos XX y XXI ha sido influenciado por teóricos como Algirdas Julius Greimas, Tzvetan Todorov y Paul Valéry. Estos teóricos del último tercio del siglo XX, se acercaron a la poética de un modo teórico con la intención de estudiar la poesía como discurso literario. Tuvieron como objetivo formular una teoría general de la comunicación literaria. Uno de los motivos de estos teóricos, y que sobre todo ha sido desarrollado por Todorov y Greimas, es partir de la idea de que hay que establecer un código poético, que la lengua literaria es diferente a la lengua utilizada en otras disciplinas como la estética o la lingüística, y

como a partir de ese código podremos establecer la teoría general de la comunicación literaria (Greimas y Courtes 309, Todorov 39). Para formular sus definiciones poéticas, los teóricos arriba mencionados se centraron exclusivamente en el análisis de los textos literarios dejando fuera de su análisis y propuesta teórica otro tipo de textos, las auto poéticas o poéticas de autor.

De forma similar la crítica literaria desde el segundo tercio del siglo XX se ha visto influenciada por las teorías deconstructivistas y de la de muerte del autor que pusieron en pie Jacques Derrida y Roland Barthes respectivamente. Barthes da primacía al texto como una entidad que pertenece al conjunto de la cultura. El autor desaparece y cada lector construye con su lectura un nuevo texto con un nuevo significado, basado en las referencias culturales que cada lector posea. Leemos en “La muerte del autor” que:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.  
(67)

Derrida ofreció una conferencia en la Universidad Johns Hopkins en 1966. La conferencia llevaba por título “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, y en ella sentenció Derrida que:

a partir del momento en que lo que se pretende mostrar así es, como acabo de sugerir, que no había significado trascendental o privilegiado, y que el campo o el juego de significación no tenía ya, a partir de ahí, límite alguno, habría que -pero es justo eso lo que no se puede hacer- rechazar incluso el concepto y la palabra

signo. Pues la significación «signo» se ha comprendido y determinado siempre, en su sentido, como signo-de, significante que remite a un significado, significante diferente de su significado. Si se borra la diferencia radical entre significante y significado, es la palabra misma «significante» la que habría que abandonar como concepto metafísico. (34)

El juego semiótico que proponen Barthes y Derrida sería de gran utilidad al acercarnos a un texto anónimo de otra época como *Lazarillo de Tormes* o *Libro de Buen Amor*. A través de sus métodos podríamos recomponer culturalmente el tiempo en que surgieron, cada lector encontrará con su lupa una nueva conexión que nos acerque a esa época y la recompongamos. Sin embargo, no se puede negar que en última instancia uno de los objetivos del acercamiento crítico a esas obras es cercar el nombre, poner cara al anonimato.

Por otro lado, en el siglo veinte han proliferado escritores que a la vez que han desarrollado sus trabajos creativos han divulgado ensayos o entrevistas que corren paralelo a esa labor creativa. ¿Cómo debe el crítico literario acercarse a esos escritores?. ¿Cómo acercarnos a autores que firman sus trabajos con sus nombres a la vez que publican junto extensos ensayos donde exponen de manera clara quienes son, cómo entienden su propio trabajo en relación al tiempo en el que fueron concebidos, cómo ha de interpretarse su cosmovisión en sus obras y las influencias que marcan su impulso creativo en relación a la forma y al significado? ¿Ignoramos esos textos teóricos o entrevistas? ¿Dejamos de lado la opinión del creador para recomponer su poética?. A fines el siglo XX teóricos del ámbito hispánico como Pilar Rubio Montaner, Arturo Casas, Víctor Gustavo Zonana y José María Pozuelo Yvancos lanzaron la idea de que los estudios teóricos sobre poética habían pasado por alto el estudio de los textos auto poéticos como material imprescindible y necesario para recomponer la poética completa de un autor y

establecer una “metateoría que, a partir del estudio de textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda contemplar una estética de la producción literaria” (Rubio 191). Arturo Casas define estos textos bajo el nombre de auto poéticas y sentencia que se componen de:

una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discusivas muy abiertas. (Casas 210)

A través del estudio de las auto poéticas volvemos la mirada hacia el autor. Esta mirada nos ayuda a recomponer la poética del poeta desde el mismo epicentro creador, el espectro cultural del autor. Sin duda, el estudio de las auto poéticas agranda, como vimos en el primer capítulo sobre Diana Bellessi, la brecha entre crítico-teórico y escritor, pero por otro lado, ofrece una mirada única a la mente del poeta en el momento en que reflexiona sobre su obra, en el momento en que fue concebida, las relaciones de su obra con el arte y su tiempo. En última instancia lo que el escritor busca al establecer una guía de lectura dirigida al lector. Las auto poéticas funcionan como un espacio donde el autor trata de controlar su trabajo y donde erige la figura del yo autor como ente creador y controlador de esa obra. Ese yo autor nace de la necesidad de expresar y explicar de dónde nace el impulso creativo tanto en el plano del significado como en el significante y cómo se relaciona con su tiempo y el arte en un plano más general. No es mi objetivo denostar los métodos de Barthes o Derrida y de otros teóricos contemporáneos, sino unir metodologías con el fin de trazar el mapa poético de Cisneros. Es decir, deslindar las ideas poéticas que se desprenden de sus auto poéticas y junto al análisis de sus textos llegar a una conclusión sobre su poética.

El objetivo de este capítulo será por tanto aplicar el marco teórico expuesto en estas primeras páginas al poeta Antonio Cisneros. Se intentará recomponer una definición de la poética del poeta tomando como punto de partida sus propios juicios estéticos. Se hará un recorrido por el yo autor que Cisneros desarrolla en sus praxis teórica, las ideas que se desprenden de él y cómo forman una definición sobre su poética. Los documentos que utilizaremos serán entrevistas ofrecidas por el poeta a lo largo de su trayectoria. Recordemos que Antonio Casas al definir las auto poéticas, incluye las entrevistas como documentos que forman el espacio de las auto poéticas al igual que “manifiestos, reflexiones teóricas... prólogos o epílogos a obras propias y ajenas, en general la producción teórica-crítica del autor, sus escritos memorialísticos o autobiografías, sus cartas, las entrevistas concedidas, las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas” (214). Por último, prestaremos atención a la interacción entre el discurso auto poético y el discurso meta poético. Esta idea ha sido expuesta por el teórico Fernando Cabo Aseginolaza y tiene como objetivo trazar, en la medida que sea posible, todo el espectro de la enunciación lírica de poetas (20).

### III. Visiones poéticas de Antonio Cisneros a través de sus auto poéticas.

¿Cuántas poéticas ha desarrollado Antonio Cisneros a través de su larga obra?

¿Podríamos definir la poesía de Cisneros bajo una única premisa poética, o por el contrario, podríamos catalogar diferentes fases en su poesía?. Si la respuesta fuera la segunda: ¿podríamos entender estas poéticas como órganos que forman un cuerpo mayor o como entes poéticos totalmente independientes que forman diferentes etapas en la poética del poeta?

#### III.i. La disección crítica-escéptica de la realidad del poeta y su lengua.

Antonio Cisneros ha afirmado que en su poesía hay dos vertientes que se complementan y forman un todo, y cuyo cultivo lo ha encumbrado a la categoría de uno de los más destacados poetas en lengua castellana del siglo XX. Esas vertientes son la que encarna su espíritu crítico-escéptico de la realidad con tintes coloquiales y con el cultivo de la ironía como insignia, y la que encarna la corriente puramente lírica [1]. Esa es la base poética que en palabras de Cisneros termina con la “dicotomía esquizoide de poesía pura y poesía social” (Campos):

-¿Comparte la afirmación de que su poética funda una nueva coloquialidad crítica?.

– Puede ser. Hay un elemento coloquial en mis libros, también siempre existe una cosa un poco burlona. Sí. Soy crítico de la realidad, empezando por mí mismo, pero también tengo mi lado lírico.” (Andrés Gómez B.)

Llama la atención en la entrevista, que data del año 1998, una desconexión palpable entre cómo el crítico entiende al poeta y como Cisneros se ve así mismo como poeta. Por un lado el crítico emparenta al poeta con la corriente de poesía coloquial en su vertiente más crítica con los hechos sociales de su tiempo. Por otro lado, sin negar que su poesía está inserta en esa vertiente, el poeta deja entrever que al colocar esa etiqueta se niega el hecho de que en su poesía hay a la vez una búsqueda de la lengua como vehículo de esa visión de la realidad cargada de un tono burlón o irónico. Además que su poesía es un ejercicio de la palabra donde subyace una paciente búsqueda del modo en que contar una realidad que lo aleja de caer en eslóganes.

Esta anécdota es esencial para entender la importancia del estudio de las auto poéticas. El análisis de estos textos ayudan a arrojar luz sobre controversias entre críticos y escritores a través de las cuales se pueden llegar a conclusiones que nos acerquen a un concepto más amplio de la

poética de un autor. Las auto poéticas ofrecen al lector un auto análisis desde el mismo epicentro creador, desde el que imprimió origen y sentido a la creación.

La visión del Cisneros crítico de la sociedad se ha forjado bajo la idea de que el poeta indaga el tema del desastre histórico de Occidente. En la misma entrevista con Andrés Gómez, el poeta reconoce que durante su proceso de creación tiene muy presente que “hay una sensación del fin de los tiempos”. Como ejemplo, el crítico le hace una pregunta clave a la cual responde con un ejemplo conciso:

-¿Cómo evalúa este momento histórico? –Creo que estamos en una etapa de transición. Estos fenómenos del pragmatismo económico y la globalización, que en un momento nos sacaron de apuros, rápidamente han demostrado que no funcionan. Pero es parte de los ciclos de la historia. Luego vendrá un período de solidaridad extremo.

Esa visión de la realidad es puesta en pie por Cisneros con una de las herramientas poéticas más poderosa en la poesía coloquial, la ironía. Andrés Gómez le pregunta:

-¿Su mejor arma es la ironía?  
– Básicamente. Siempre desconfío de la solemnidad, creo que la ironía da una saludable distancia con la realidad. Aunque me siento vinculado al progresismo, me he mantenido lejos de todo lo que fuera la bobería social-realista-grave.

El poeta usó la ironía en un momento social convulso, como fueron las décadas de 1960 y 1970.

Usó la ironía y la búsqueda de la palabra y la forma para expresar su posición crítica-contestataria “acompañada por un elemento escéptico y burlón que acompaña mi poesía” como afirma en una entrevista en 2011 con Marco Antonio Campos. También experimentó con el lenguaje en vez de tomar el camino de los eslóganes de moda de la época como veremos un poco

más adelante en el análisis de su “Arte poética 1”. En palabras del poeta recogidas por Campos: “Yo no quería seguir las modas de una época que se tomaba tan serio la poesía social y de combate, y en la cual se escribían eslóganes de izquierda que eran tan ridículos como los capitalistas. Se igualaban en un extremo revolucionarios y conservadores [...] aborrezco los fundamentalismos”.

Las tres décadas en las que cultivó su poesía de manera más fructífera desde el punto creativo van desde los sesenta a los noventa. Este período arranca en 1961 con *Destierro*, más tarde aparecen los poemarios *Comentarios reales*, 1964, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, 1968, *Como higuera en un campo de golf*, 1972. En esas décadas su poesía descriptiva-realista estaba cargada de toques coloquiales. En una entrevista de 2001 en el periódico *El Dominical*, el poeta señala a Diego Otero que “mi aproximación a las cosas nunca dejó de ser sensorial: táctil, visual... mis poemas no pueden hablar de un vehículo, en abstracto, sino de un Ford verde del 62; no pueden hablar de comida, sino de un plato de camarones rellenos de almendras”. Declaraciones de ese tipo han guiado a críticos como Pedro Pablo Guerrero a clasificar la poesía de Cisneros poesía “objetivista”. Ese descriptivismo crítico de la realidad lo empujó al viaje. Viajar, observar, conocer y escribir para salirse de lo local, de los conflictos entre “lo sindical y lo pequeño burgués” que dominan su primera obra, y como puede observarse en *Los Comentarios reales* (Guerrero). Para ello hizo escala en Londres donde escribió *Canto ceremonial para un oso hormiguero*, publicado en 1968. Al ser preguntado sobre la importancia del viaje en desarrollo de sus ideas contesta el poeta:

-Realmente no me imagino que hubiera escrito si no hubiese vivido en otros países. Ese Londres del *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) es mucho más que el paisaje de un muchacho de veintitantos años que había llegado

de una realidad social maniquea, en la que todo estaba dividido entre izquierda y derecha. En Londres, a través de este libro, entendí que en el mundo existía otro tipo de intereses, otras luchas, otras minorías, otros problemas que no se reducían solamente a lo sindical o a lo pequeño burgués. Entendí que el mundo era público y privado a la vez.

Para desarrollar su visión crítica, el poeta se adentra en una búsqueda de la palabra que le lleve al conocimiento. Por tanto en su poética hay una búsqueda de la lengua como forma de conocimiento de esa realidad crítica que canta el poeta. El crítico peruano Alonso Rabí do Carmo recoge unas declaraciones en una entrevista en las que intenta definir esa búsqueda de la palabra, su función y la función misma de su poesía:

Creo que yo, como varias personas de mi tiempo, nos hemos visto más preocupados por valorar la palabra, el ideal de la perfección en la comunicación poética...La poesía es en sí misma y no está al servicio de la nada, es una forma de conocimiento, pero de conocimiento a ti mismo y eso es lo que finalmente comunicas a los demás, junto a inquietudes políticas o sociales propias del tiempo en que escribes.

Como muestra de lo dicho hasta ahora cabría comentar su “Arte poética 1” del libro *Como higuera en un campo de golf* de 1972:

Un Chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero  
mete su trompa entre la Realidad  
se come una bola de caca  
eructa  
pluajj

un premio

Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero

mete su trompa entre la Realidad

-que es cambiante-

se como una bola de caca

-dialécticamente es una Caca Nueva-

eructa

-es instrumentación-

pluajj

otro premio.

El análisis de Rabí do Carmo expresa la corriente interpretativa más valorada sobre este arte poética. Sentencia que el poema representa la “cruda ironía con la que el poeta se mira así mismo [...] El poeta es comparado con un cerdo [...] y el acto de enunciación del poema un eructo. Así, el poeta ha descendido de su torre de marfil, ha perdido su condición clásica de interlocutor de los dioses para instalarse, pedestre y desencantado, entre los hombres” (10). Sin embargo, en mi análisis “Arte poética 1” no es sólo como afirma Rabí una declaración de principios de lo que debería ser un poeta comprometido, sino también una declaración técnica de cómo el poeta debe llevar a cabo su tarea. En el meta poema se esconde una crítica a la poesía social que se cuenta de un modo referencial. Es decir, a la que se cuenta representando a la realidad en mayúscula, “Realidad”, ya que si sustantivamos la realidad, le ponemos un nombre, el lector pueda caer en la tentación de un uso maniqueo de la realidad que cuenta el poeta. Para evitar eso, Cisneros aboga por un uso de la lengua de un modo más conceptista, a la vez que hace uso de la palabra para llegar al conocimiento. Esos mecanismos aparecen expuestos a través del

empleo de la ironía. Véase esto en los versos segundo al cuarto del poema. A través de la ironía el poeta expresa una idea, un concepto de su visión crítica-escéptico sin aludir referencialmente a lo que impulsa su actividad crítica. Esta es la idea del primer y segundo verso del meta poema. Tomemos como ejemplo sus *Comentarios Reales* donde a groso modo el poeta expone la influencia occidental en la historia del Perú para dejar ver al lector crítico los atropellos de esta historiografía oficial a través de la ironía. La segunda parte del poema es una burla del mismo proceso del que el poeta se burla.

La propuesta del uso de la ironía de Cisneros encaja con el modo en que este artefacto retórico ha aparecido lo largo del siglo XX. Octavio Paz define la ironía del siguiente modo en *Los hijos del limo*:

La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babilónico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no—comunicación. (17)

En cierto sentido la definición de Paz se asemeja a la ofrecida por otras corrientes teóricas del siglo XX como el New Criticism y la corriente Deconstructivista. Según la *Princeton encyclopedia of Poetry and Poetics*

i. [irony] is considered the “principle of structure” in literary works, a reconciling power fusing the ambiguity, paradox, multiplicity, and variety of meaning in a work into the unity, wholeness, and identity which constitutes its modes of being [...] Paul de Man conceives of i. in terms of a discrepancy between sign and meaning, an absence of coherence or gap among the parts of a work, and inability

to escape from a situation that has become unbearable. In this sense practically coincides with the notion of deconstruction. (635)

La única diferencia entre el poeta y estas corrientes teóricas tal vez caiga en el hecho de que Cisneros a través de la ironía nos remite a un concepto, a una idea, a un tipo de acercarse a la realidad que es de naturaleza escéptica. El uso de la lengua para poner en pie ese concepto es donde reside el juego interpretativo, donde se abre un abanico de posibilidades interpretativas sobre la técnica del poeta.

### III.ii. Poética religiosa en un contexto social.

Esta corriente poética ha dado lugar a un arduo debate entre críticos. Una corriente de la crítica sitúa a estos escritos religiosos como una poética diferente, un punto de inflexión en la obra de Cisneros ya que rompe con su mirada mordaz e irónica de la realidad y se centra en “revelar una experiencia personal de Dios...Un reencuentro con Cristo que ocurre, al parecer, en momentos de una profunda crisis existencial” (Urdanivia 82-83). Sin embargo, al analizar las ideas del propio poeta sobre su arte a través de sus auto poéticas y ver como estas ideas toman forma creativa a través del vehículo de los meta poemas, concluiremos que su poesía religiosa no es más que otra rama de su poética de crítico de su tiempo. Veremos como el poeta usa la simbología religiosa y metáforas religiosas como material en su visión crítica.

El poemario *El libro de Dios y de los húngaros*, que data de 1978, ha sido el principal objeto de debate crítico a la hora de establecer la poética religiosa de Cisneros y su relación con lo social. La crítica literaria lo clasifica como un punto de ruptura en su poética. Por ejemplo Pedro Pablo Guerrero recoge las declaraciones de José Miguel Oviedo quien califica este poemario como un punto de partida pues las “afinidades marxistas del poeta se atemperan a

favor de una visión cristiana inspirada en la ‘teología de la liberación’”. Toro Montalvo y González Vigil también apuntan, que debido al factor religioso del poemario, esa colección de poemas supone una línea divisoria en la poética de Cisneros en relación a su poética crítica de lo real (339; 171). Por otro lado, el mismo poeta sale en defensa propia a través de sus textos auto poéticos y sentencia que estos poemas son una continuación del tipo de poesía que forman el todo de su poética, que lo que tal vez trae como novedad es el uso de diferentes artefactos retóricos para conseguir el efecto:

No creo que este libro marque un antes y un después. Tiene elementos que son comunes a toda mi poesía, empezando por lo sagrado. Lo que tal vez lo diferencia es que se termina con él la ironía descarnada, esa desfachatez que había mostrado en mis obras anteriores. Tampoco es que me vuelva un tonto grave, pero hay un tono más refrenado y reflexivo, que permanece hasta el presente.

Prestemos atención a uno de los meta poemas incluidos en este poemario, “Oración”:

Qué duro es, Padre mío, escribir del lado de los vientos,  
tan presto como estoy a maldecir y ronco para el canto.  
Cómo hablar del amor, de las colinas blancas de tu Reino,  
si habito como un gato en una estaca rodeado por las aguas.  
Cómo decirle pelo al pelo  
diente al diente  
rabo al rabo  
y no nombrar la rata.

A diferencia de su “Arte poética 1” de *Como higueras en un campo de golf*, no hay un yo poético que presenta una situación a un público lector con el que conecta en el mensaje social

sobre la “Realidad”. En “Oración” el canal de la ironía da paso a un tono íntimo por el cual el yo poético entabla un diálogo con la entidad divina “Padre”. ¿Puede ser por eso considerado poesía estrictamente religiosa y una ruptura con su poesía de escepticismo social? Sin denostar el elemento religioso, la fe que denota el poeta, podríamos decir que este meta poema no sólo funciona como un documento de fe. Hay otra capa de significado. Este meta poema funciona también como un espacio poético donde el poeta busca otro formato de expresión que integre su cosmovisión social con la reflexión sobre temas espirituales, y donde el tono auto reflexivo sustituya a la ironía. En este formato poético la presentación de situaciones donde el yo poético intenta dialogar con el lector (como vimos en “Arte poética 1”) da paso a un tipo de poema donde encontramos un diálogo a dos bandas del yo poético y su conciencia-Dios. A través de este diálogo pone el poeta de manifiesto el estado de su alma en relación al mundo, conjuga su fe y sus inquietudes sociales.

Analicemos como aparecen las ideas anteriores en el poema: el sujeto poético se define como “ronco para el canto”, como una figura débil que intenta presentar su mensaje “tan presto como estoy a maldecir” a modo de diálogo con su conciencia “Qué duro es, padre mío, escribir del lado de los vientos”. El sujeto se encuentra existencialmente en horas bajas y eso es lo que lo lleva a buscar otro modo de comunicar su mensaje. Esa búsqueda se traduce en una dialéctica por la que a la vez que el sujeto poético acude a la figura suprema buscando consejo, se cuestiona si lo que representa esa fe encaja con su visión del mundo: “Cómo hablar del amor, de las colinas blancas de tu Reino,/ si habito como un gato en una estaca rodeada por las aguas”. Estos versos son los que marcan la dialéctica del sujeto poético. Por un lado quiere cantar al “Padre”, abrazar la espiritualidad y hacer de ese mensaje un medio poético. Por otro lado, poner su cosmovisión y la poesía como vehículo en aras de una espiritualidad lo haría sentir como “un

gato en una estaca rodeada de agua”. Es decir, abrazar la espiritualidad y hacer de eso su medio poético rompería con la cualidad “objetivista” de su poesía por la que el poeta-crítico retrata lo que ve. En unas declaraciones de 2008 a Roger Alzamora Quijano, reconoce que “la Biblia como libro literario” es una de las influencias más grandes de su obra y que le ha proporcionado los símbolos, metáforas y parábolas cristianos con las que construir una visión personal-crítica de la realidad. A través de su poesía de tintes religiosos busca un formato desde el que nombra libremente lo feo, lo que hace incómodo a otros, lo que es ignorado pero que todos llevamos dentro y corroe nuestros cimientos: “Cómo decirle pelo al pelo/ diente al diente/ rabo al rabo/ y no nombrar la rata”.

El análisis de la dialéctica del meta poema lo aleja de ser la fundación de una nueva poética religiosa. Más bien este meta poema es un experimento donde el poeta busca un medio de expresión donde su fe no ciegue la función objetivista de su poesía. El resultado más palpable es un cambio en el tono que pasa de ser irónico a auto reflexivo.

### III.iii. Hacia un paradigma metafísico en la poesía de Cisneros.

Andrés Gómez en una entrevista de 1998 pide al poeta que evalúe el presente histórico, a lo que Cisneros responde: “pero con los años empiezas a ver que no es la historia sino tú el que te acabas. Entonces la intimidad gana valor. Al comienzo uno la niega por el mundo, pero es inevitable. Ahora hay muy pocas cosas por las que entusiasmarse”. Esa falta de entusiasmo por lo social que el poeta ve casi a la entrada del siglo XXI es la cualidad que cree que hace que los poetas más actuales se fijen en sí mismos y lleven a cabo una creación más en relación al arte por el arte. El poeta sentencia en la entrevista con Gómez:

-¿Y en qué estado aprecia la poesía latinoamericana?

-Siempre está bien. No veo nada especial. Sí veo el regreso de un cierto lirismo. En todo caso no hay un Vargas Llosa joven que quiere salvar la humanidad, sino más bien Bryce Echenique. Hay una desconfianza de lo mesiánico. Pero todo acaba por irse a la mierda. Tuve simpatía por las guerrillas, pero no puedo sentirla por Sendero Luminoso.

En relación a lo anterior, en 2004, el crítico Pedro Pablo Guerrero afirmó que la poesía coloquial comenzó a desgastarse al final del siglo pasado. Como ocurre con toda corriente “hacia los años ochenta, el tono narrativo, antisolemne y burlón del poeta se trivializó hasta el punto de dar las señas personales de la enamorada, incluido su teléfono. Ahí, acabó la transformación de la palabra poética”. El mismo poeta en unas declaraciones recogidas por Guerrero en su artículo de 2004 afirma igualmente:

Me da la impresión, a ojo de buen cubero, que en la lengua castellana llegó a su fin todo un movimiento muy importante, que fue la apertura en relación a las atosigantes retóricas francesas y española de entonces. El ingreso del coloquialismo fue muy refrescante pero, como todo en la vida, llegó a su límite...Por acción pendular, hay un regreso al preciosismo y el verso hermético.

Unos pocos años antes de la entrevista a Gómez, en 1992, publica Cisneros el poemario *Las inmensas preguntas celestes*. Supone el inicio del poeta en el terreno de lo metafísico. El poeta deja de un lado su visión personal escéptica de la realidad para adentrarse en la reflexión sobre la fugacidad de la vida. El poemario marca un giro en cuanto al modo en que fue concebido y al método ya que como el propio poeta revela a Diego Otero en una entrevista del año 2001: “quizás es el único libro no desencadenado por una experiencia de viajes”. Es decir, está escrito desde el viaje interior, con la intención del autoconocimiento, lo cual lo diferencia de

sus libros que cité anteriormente. El mismo poeta describe que “ese libro respondió más bien a una certeza personal: ya he vivido mucho más de lo que me queda por vivir. Es la acepción de que la muerte es algo posible, real. Aunque es cierto que en el libro anterior, *Monólogos de la casta Susana* (1986), ya aparece esa sensación de mortalidad”. Como ejemplo de este poesía metafísica podemos leer el poema “Réquien (3)” de *Las inmensas preguntas celestes*:

Réquien (3)

A las inmensas preguntas celestes  
no tengo más respuesta  
que comentarios simples y sin gracia  
sobre las muchachas  
que viven por mi casa  
cerca del faro y el malecón Cisneros.  
Y no pretenden ver  
en la cháchara tonta esa humildad  
de los antiguos griegos.  
Ocurre apenas  
que las inmensas preguntas celestes  
sacan a flote  
mi desencanto y mis aburrimientos.  
Que a la larga  
me tienen dando vueltas  
como un zancudo al final de la tarde.  
Haciendo tiempo,

mientras llega la hora de oficiar  
mis pompas funerarias,  
que no serán gran cosa  
por supuesto.  
En estos tiempos malos bastará  
con una mula vieja  
y un ánfora de palo  
brillante y negra  
como el lomo mojado de un delfín.  
¡Ah las preguntas celestes!  
Las inmensas.

Cisneros nos muestra en “Réquien” a modo de testamento un mundo desencantado. No es de extrañar por tanto el título. El D.R.A.E define réquiem como “composición musical que se canta con el texto litúrgico de la misa de difuntos, o parte de él”. El poema comienza aludiendo a las grandes preguntas existenciales que aparecen durante la vida, las “inmensas preguntas celestes”. La magnitud de tales preguntas contrasta con la simpleza de las respuestas, “no tengo más respuesta/ que comentarios simples y sin gracia/ sobre las muchachas/ que viven por mi casa”. A las grandes preguntas de la vida responde el poeta con un tono que denota lo cotidiano, lo diario, lo palpable, lo que en definitiva forma la experiencia diaria de la vida, “sacan a flote/ mis desencantos y mis aburrimientos./ Que a la larga/ me tienen dando vueltas/ como un zancudo al final de la tarde/. Al responder a esas preguntas denota el poeta como se ve así mismo “[...] faro y el malecón Cisneros”. Se ve como un ser cuya figura ha mostrado un camino a través de su visión personal, a la vez que se ve como un ser fuerte y resistente que ha aguantado las

investidas de las malas pasadas de la vida. Muestra también una preocupación palpitante sobre como cree que es visto y como le gustaría ser visto, “y no pretender ver/ en la cháchara tonta esa humildad/ de los antiguos griegos”. Le gustaría que lo viesen del mismo modo que el poeta ha diseccionado la realidad en sus poemas. Que vean a través de su ironía la capa de significado que subyace debajo y no se queden con lo más visible, la más palpable que no es lo que hace necesariamente justicia a su personalidad. El uso de la ironía en relación a la humildad se ve también a la hora de hablar sobre su funeral, “ mientras llega la hora de oficiar/ mis pompas funerarias,/ que no serán gran cosa/ por supuesto”. Después de todas estas preguntas existenciales y metafísicas que le hacen compartir con el lector rasgos de quién es y cómo le gustaría ser visto, culmina el poema con una nota positiva,” En estos tiempos malos bastará/ con una mula vieja/ y un ánfora de palo/ brillante y negra/ como el lomo mojado de un delfín”. Compara sus pertenencias finales, quien es al final de su vida, con un delfín, es decir, con el delfín como símbolo cristiano de la resurrección.

Para concluir, debemos primero anotar brevemente la importancia del estudio de las auto poéticas y la relación que guarda con este capítulo. Las auto poéticas son un espacio donde el autor trata de controlar su trabajo, su producción cultural. Para ello vierte en este espacio sus ideas estéticas, construye su imagen de autor formando una guía sobre su propio texto, sobre cómo ha de entender el lector su propio trabajo creativo. Estudiar los juicios estéticos de los autores ayuda a trazar las bases para el estudio y composición de la poética general de un poeta, en este caso de Antonio Cisneros. Para esta tarea deberíamos volver a la pregunta que abre el apartado tercero de este capítulo: ¿Cuántas poéticas ha desarrollado Antonio Cisneros a través de su larga obra? ¿Podríamos definir la poesía de Cisneros bajo una única premisa poética, o por el

contrario, podríamos catalogar diferentes poéticas en su poesía?. Si la respuesta fuera la segunda: ¿podríamos entender estas poéticas como órganos que forman un cuerpo mayor o como entes poéticos totalmente independientes que forman diferentes etapas en la poética del poeta?. La crítica ha diseccionado su obra y ha concluido que hay tres corrientes independientes que forman su poética. Dos que corren paralelas durante las tres décadas más productivas del poeta, las que van desde los sesenta hasta inicios de los noventa. Son la poética crítica-escéptica y la poética religiosa. La última corriente la formaría los últimos poemarios de índole metafísica.

Sin embargo, a través del análisis de las ideas expuestas por el poeta en sus auto poéticas y la intersección de estas con sus meta poemas llegamos a un entendimiento diferente del mapa de su poética. Es cierto, como hemos señalado en el análisis del capítulo, que a lo largo de su trayectoria podemos trazar un cambio en la lengua, tono y objeto poetizado. Sin embargo, estos tres elementos se superponen. Es decir, si prestamos atención al poema “Réquiem”, observamos como el mismo lenguaje tangible, común, usado al diseccionar objetivamente la realidad, es usado también para poetizar sobre el estado interior del poeta. Si comparamos el tono de “Arte poética 1” y “Oración” observamos cómo el tono irónico que pone en conjunción poeta y público en “Arte poética 1”, se diluye en “Oración” en un tono auto reflexivo, íntimo y espiritual entre el poeta y Dios, donde se deja al lector en un plano secundario. Aunque la diferencia de tono marque la relación entre poeta y su interlocutor, bien sea el público-lector o Dios, vemos como en ambos meta poemas subyace un deseo de exponer objetivamente una visión de la realidad que tiene que ver con las carencias de los desvalidos o perdedores en el plano de la historia, como se ven en sus *Comentarios reales*. La misma visión de la realidad aparece cuando el objeto poetizado es externo o es sobre reflexiones interiores.

Todo lo anterior nos conduce a concluir que la poesía de Cisneros forma un conjunto orgánico. Hemos visto como una superposición de sus ideas estéticas de las auto poéticas y de las diferentes manifestaciones de la lengua, tono y objeto poetizado de sus meta poemas se superponen a lo largo de su extensa carrera.

## NOTAS

[1] Recordemos el concepto de poesía coloquial: Carmen Alemany Bay recoge en su *Poética coloquial hispanoamericana* un conjunto de poetas que pertenecen a la diferente geografía de América Latina y que comienzan a desarrollar una escritura que comparte una serie de características similares tales como “tratar de elevar lo cotidiano al rango de materia del poema...consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad...se reproducen formas sintácticas...propios del lenguaje coloquial: utilización de vocablos familiares” (12). Entre los poetas que se encuentran en la compilación de Alemany Bay aparecen nombres como Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton y Jaime Sabines (13).

## Capítulo VI: La técnica, la vida. Un acercamiento al proceso creativo de Eduardo Espina.

### I. Introducción biográfica de Eduardo Espina.

Eduardo Espina Villafan nació en Montevideo, Uruguay en 1954, es un prolífico profesor y poeta. Como crítico es autor de ocho libros, el más reciente es *La vida hasta el día de hoy. Ensayos* (2013). Como poeta es autor de quince poemarios (Guggenheim). Ha publicado tres ediciones críticas de las que destaca una antología dedicada a escritores latinoamericanos recientes: *Neo, post, hiper, ¿fin? Lecturas recientes de literatura hispanoamericana* (2008). La antología más reciente de su obra, *Quiero escribir, pero me sale Espina* (2014), contiene diferentes libros inéditos con varias artes poéticas que serán el objeto de análisis de este capítulo.

Espina posee el privilegio de ser el primer escritor uruguayo que participó en el prestigioso International Writing Program de la Universidad de Iowa en 1980. Después de él le siguieron Jorge Arbeleche en 1981, Rafael Courtoisie Beyhaut en 2006 y Luis Bravo en 2012 (IWP). Tras completar su Licenciatura en Letras en la Universidad de la República en Uruguay, completó una maestría en literatura Hispánica en Wichita State University de Kansas, se graduó en 1983. La próxima parada en su viaje americano fue en la Washington University in St. Louis, donde completó sus estudios de doctorado en literatura Hispanoamericana con una tesis sobre el discurso modernista del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, que vio la luz bajo el título: *Julio Herrera y Reissig: prohibida la entrada a los uruguayos* (Guggenheim).

Espina enseñó español un año en Amherst College y en la escuela de verano de Middlebury College, luego obtuvo una plaza de profesor en Texas A&M University donde ha sido “full” profesor desde 1999 en el departamento de Hispanic Studies. En esta universidad imparte cursos de grado y posgrado sobre poesía latinoamericana. Dirige también la única revista académica dedicada exclusivamente a poesía en lengua española, la *Hispanic Poetry Review*.

La poesía de Espina ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués, alemán, croata y albanés (Guggenheim). Ha sido invitado a leer su poesía alrededor del mundo y a numerosas universidades, entre ellas la Universidad de Virginia, en abril de 2011.

Espina ha sido galardonado numerosas veces por su obra en Uruguay y en todo el mundo. Ha ganado el Premio Municipal de Poesía de Montevideo en 1998, en 1977 quedó segundo en el mismo premio. También ha sido galardonado con el Latino Literature Prize dado por el instituto de escritores Latinoamericanos de la University of New York en 2007 (Guggenheim).

Tal vez, su galardón más importante y prestigioso en su carrera poética ha sido el que en 2010 le ofreció el John Simon Guggenheim Memorial. Lo ganó como apoyo a un proyecto por el que se disponía a escribir poemas en español que hacían mención a una selección de poemas que el “consider[s] to be the greatest and most influential poems of North America” como “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de T.S. Eliot y “Landscape with the fall of Icarus” de William Carlos Williams (Guggenheim). Hay que señalar que los dos poetas que Espina selecciona poseen una identidad nacional híbrida, similar a la de Espina, poeta uruguayo residente por décadas en los Estados Unidos. T.S. Eliot nació en St. Louis, Missouri, pero en 1927 se naturalizó ciudadano británico (“T.S. Eliot- Biographical”). Del mismo modo William Carlos Williams nació en Rutherford, New Jersey, de madre de puertorriqueña (Poetry Foundation).

Voy a dedicar el presente capítulo al estudio del proceso creativo de Espina. Aunque no toque de lleno el tema de la identidad, no cabe duda de que creación y vida corren paralelos para el poeta, de modo que al hablar de su oficio no puede dejar de hablarse, aunque sea de paso, de la influencia en la lengua y la sintaxis del espacio donde ha cultivado su poesía en las últimas décadas, los Estados Unidos.

II. Acercamiento al proceso creativo de Eduardo Espina a través de sus auto y meta poemas.

Eduardo Espina afirmó en un entrevista concedida al poeta mexicano Armando Alanís Pulido en 2003, que “la poesía es todo, un hombre cayendo de un décimo piso puede ser poesía y al estrellarse en el suelo se convierte en un acto poético”. Convertir ese todo en poemas requiere de una búsqueda de la lengua por la que el poeta “convierta la poesía y lo poético en poemas, la poesía sería el material lírico no escrito que carga cierta belleza”. La lengua es para Espina lo que dista entre un hecho poético y un poema. La belleza sería el canal por el que se produce esa transformación y donde se vierten las palabras. ¿Cómo accede el poeta a tal canal? A través de la intuición y del auto-conocimiento. Prestemos atención a la siguiente analogía que ofrece Espina en la misma entrevista:

un jugador de fútbol que está jugando en la primera división a los 39 años y de pronto se da cuenta de que puede ser la estrella del equipo, no porque pueda correr más sino porque sabe cuanto correr, así son los poetas que a mí me gustan como Stevens, Pound, Valery, que han escrito lo mejor de su obra ya pasados los 40 años, al igual que el jugador de fútbol el poeta debe saber como moverse para que la pelota le venga.

Espina cree en la intuición poética. Cree que un poeta debe saber sus posibilidades antes de adentrarse en la tarea creativa, en qué rincones encontrar su materia poética y mantenerse fiel a las mismas y mantenerse fiel así mismo. Todo eso lo conduce a un reconocerse a través de su poesía. Ese reconocerse es de donde emerge su impulso creativo, lo cual va unido intrínsecamente a la belleza del poema. La intuición es generada por la experiencia, la experiencia corresponde con lo que el poeta denomina “status quometafísico” (Alanís). Cuando

estos dos elementos aparecen dan paso al deseo de contar a través de la lengua, que será el principal protagonista en la poesía. Reconocerse a través de la experiencia es para el poeta sinónimo del deseo de ir hacia lo auténtico, a lo que cada uno lleva dentro de sí. La experiencia es un marco donde el poeta se mira a sí mismo. Cambia la perspectiva según el momento, lo que se cuenta, pero al final queda intacto el soporte que aguanta todo el peso de experiencias, lengua y sintaxis. La técnica es, sin embargo, lo que dibuja el empuje creativo de Espina. El poeta entiende la técnica como un sinónimo de vida poética y personal, por eso cuando se pregunta “¿para qué escribir poesía?” a lo que responde afirmando que escribe poesía “porque es un ‘pensar para existir’ hacia delante, en perspectiva itinerante, un modo de reflexión que ocupa una doble existencia válida; la del ser que escribe, y la de la escritura” (*El lenguaje es la escritura* 23). Igualmente, Espina no se considera su técnica como una moda que se ajuste a los parámetros de moda de la crítica o la teoría literaria. Esa es una de las razones por las que Espina carga contra escritores coetáneos que no entienden el neobarroco en los mismos términos que él:

No creo que haya más de cinco poetas de un lenguaje neobarroco auténtico [...] creo que en muchos poetas el neobarroco fue como el acné: un asunto de juventud y que lo hicieron casi por moda y no como ejercicio de disciplina y de rigor formal y espiritual, entonces como no tenían mucho para decir en lenguaje neobarroco, en el momento en que el relámpago se convirtió en oscuridad.

(Alonso)

Para saber entonces quién es Eduardo Espina, en la medida que sea posible, debemos acudir al análisis de sus juicios estéticos vertidos en sus auto poéticas y la relación de estos con sus meta poemas. Este mismo año la editorial chilena Cuarto Propio ha publicado una antología con algunos poemarios inéditos, *Quiero escribir, pero me sale Espina*. Uno de estos poemarios lleva

por título *Mañana la mente puede*. Este poemario incluye dos artes poéticas que nos ofrecen algunas pistas sobre cómo encara el poeta su creación *El palacio de la práctica (Arte poética)*, *Arte por ética (Qué palabras dicen más que las demás)* [1]. Junto a un Arte poética de su libro *Cutis Patrio*, que lleva por título *Poesía eres (también) tú (Hipo rima con periplo)* y sus textos auto poéticos nos adentraremos en la tarea de intentar responder a la pregunta: ¿quién es Eduardo Espina, poeta?

En *El palacio de la práctica (Arte poética)* encontramos los siguientes versos:

Asomándose al papel apela al suspiro  
 para pasar la lengua a los escorpiones,  
 y todo, por un propósito, por no ver lo  
 porno cuyo nombre abrevia la verdad  
 del derrame a cambiar de sentimientos  
 pues derrama, ritmo, tiempo, hipótesis.

Sitúa justo al sujeto poético antes de comenzar la acción de escribir. Sobresalen las siguientes palabras: “lengua”, “ritmo”, “tiempo” e “hipótesis”. A través del análisis del proceso de escritura de ese sujeto poético podríamos establecer una aproximación a su poética.

## II.i. El tiempo

Espina define su poética en comparación con otros poetas como Nicanor Parra. Establece que hay dos tipos de poetas, “el poeta de la realidad y el poeta del lenguaje” (Alanís). Para Espina ambos discursos deberían confluir en la esfera de la introspección del poeta y no dejar que el poema suceda en un discurso de la mera información de la realidad. Para Espina es primordial que “cuando uno escribe debe tener en cuenta lo que no está escribiendo sobre el

acontecimiento puntual: la pobreza, el 9-11 [...] debe escribir sobre el poeta viendo este fenómeno” (Alanís). A través de esa puntualización podremos desglosar cómo se ve en relación a su tiempo y cómo esa relación influye en su sintaxis y en su lengua. En el meta poema *El palacio de la práctica*, podemos leer que su poesía derrama “tiempo”, lo cual esconde la historia, la vida del poeta en el juego conceptista de su poesía. Así, podemos entender la lengua del mundo Espina como una reacción de la experiencia que encapsula por un lado el tiempo de la escritura, el de la creación y por otro lado el tiempo fuera del texto, el que vive el poeta y forma las experiencias e imprime carácter a la lengua y a la sintaxis:

Llega desde el hoy como algo también.

Y pensar que antes era todo hasta ayer,

y pensar, que usaban lábaros y bibelot,

sílabas para llenar algún año completo.

[...]

Entonces si poesía será dudar de todo

por llamar la atención del tiempo, haz

como sea hoy de la maravilla el brillo

al hallarlo llegando al iridio por fuera.

En los versos tercero, cuarto, quinto y sexto se alude a la idea de la poesía como marcador del tiempo y del espacio. El uso de la tercera persona del plural “usaban”, hace que el tiempo y el espacio pasen a englobar las experiencias personales a través del proceso de escritura que sílaba a sílaba llena en la página el tiempo de “algún año completo”. El poeta usa los nombres “lábaros y bibelot” como marcadores del tiempo a la vez que hace un juego poético entre ambos elementos y la relación simbólica que tienen con la sílabas. Según el D.R.A.E, el primer nombre

hace referencia a “1.Estandarte que usaban los emperadores romanos, en el cual, desde el tiempo de Constantino y por su mandato, se puso la cruz y el monograma de Cristo, compuesto de las dos primeras letras de este nombre en griego. 2 Este mismo monograma. 3 La cruz sin el monograma”. El segundo nombre alude según el D.R.A.E a “figura pequeña de adorno”. Es decir, los acontecimientos de la historia se cuentan en sílabas que forman el poema, por lo que un poema a través de su sintaxis derrama la historia por un lado del individuo que la escribe y por otro, la historia colectiva. Esto otorga perpetuidad a la escritura, a su proceso creativo y al escritor. Esta última característica se observa también en los dos últimos versos: “[...] el brillo/ al hallarlo llegando al iridio por fuera”. El iridio según el D.R.A.E es un “elemento químico [...] escaso [...] difícilmente fusible y muy resistente a la corrosión”.

Hacer de la poesía algo perpetuo es lo que da paso a dos aspectos que funcionan como pilares en el mundo de Espina: su concepto del tiempo y la característica de su poesía como solipsista. Como se observa en los dos primeros versos y en el séptimo, y como ha declarado en su entrevista con la poeta argentina Romina Freschi, el tiempo “es un hoy indefinido que le promete al presente perpetuidad”. En la misma entrevista sentencia que en el tiempo “el ser experimenta con todos los momentos que presiente demasiado cerca de él”. Este comentario nos lleva a la unión de ambos pilares. Veamos como entiende la relación entre el tiempo y el solipsismo, antes de seguir definamos rápidamente el concepto filosófico siguiendo al filósofo Stephen P. Thornton:

Solipsism is therefore more properly regarded as the doctrine that, in principle, "existence" means for me *my* existence and that of *my* mental states. Existence is everything that I experience -- physical objects, other people, events and processes -- anything that would commonly be regarded as a constituent of the

space and time in which I coexist with others and is necessarily construed by me as part of the content of *my consciousness* the solipsist can attach no meaning to the supposition that there could be thoughts, experiences, and emotions other than his own. In short, the true solipsist understands the word "pain," for example, to mean "my pain." He cannot accordingly conceive how this word is to be applied in any sense other than this exclusively egocentric one.

¿Cuál es el tiempo que vive el poeta y que tiene un impacto en su lengua y sintaxis?

Eduardo Espina se ve inmerso dentro de un fenómeno histórico, el auge del bilingüismo en los Estados Unidos. Se ve parte de “una revolución con lenguas” (Alanís). El poeta vive inmerso en un mundo donde la mayor parte del tiempo usa una lengua diferente a la que usa en su proceso creativo. Este hecho es acogido por Espina de un modo positivo ya que el español se convierte en el idioma de lo privado, de lo íntimo, de la soledad ante el papel y “cuando lo habito es para dialogar, para recuperar al mismo y al otro que siempre he sido, y que de pronto reencuentra un lenguaje, el natal, para ejercer allí el más autónomo y liberador de los solipsismos” (Freschi 296). Esto influye de manera directa en su tarea creativa ya que al escribir está continuamente pensando sobre él en el pasado, sobre él en el presente a la vez que crea y desarrolla una conciencia única de pertenencia a un nuevo espacio, de su existencia en el espacio estadounidense como ente cultural que representa una lengua minoritaria. Todo esto encarna la visión de Espina como poeta solipsista.

## II.ii La lengua.

La preocupación por el tiempo y la filosofía solipsista dan forma a su escritura y a su visión inmanente en la sociedad estadounidense en que vive y escribe su obra. El poeta entiende

ese nuevo espacio externo a través de la conciencia del yo creativo y su pertenencia a ese espacio que le reafirma igualmente a través de lo íntimo, de la poesía. Por eso Espina se entiende a sí mismo y a su escritura como entes que están:

contribuyendo a un nuevo tipo de aproximación a la cultura estadounidense [...] en una esquina la sintaxis del español se encuentra con la sintaxis del inglés y se dan un abrazo y en el medio del abrazo está Espina, yo digo en un poema: Quiero escribir pero me sale Espina, parodiando no solo a Vallejo sino a la condición falsa del inmigrante de que se pierden muchas cosas, yo creo que lo que se gana en el viaje es la posibilidad de sentirse dueño de su propio idioma; creo que esa patria patria portátil es al mismo tiempo la posibilidad de que el lenguaje negándose a sí mismo, es decir, teniendo que estar en silencio durante la mayoría del día logre como si fuera una crisálida de pronto, en vez de salir una mariposa como debería, sale un murciélago [...] Sería una revolución con lenguas [...] una revolución oral en el sentido de que la propia sociedad se da cuenta de que con la lengua se pueden hacer cosas maravillosas, incluso con la lengua en otro idioma. (Alanís)

Citamos antes en *El palacio de la práctica* que: “Entonces poesía será dudar de todo/ para llamar la atención del tiempo”. Un modo en que aparece la duda, la multiplicidad de significados en la poesía de Espina a través del nombre, del sustantivo. Recordemos que en la cita anterior, Espina hace hincapié en el hecho de que al ser inmigrante y vivir en un mundo bi-sintáctico la “mariposa” aparece como “murciélago”, o dicho de otro modo, encontramos en *El palacio de la práctica* como el escritor “pasa la lengua a escorpiones”. El nombre, la parte de la lengua que identifica, funciona para Espina como el detonante de la pluralidad de significados. Leamos otro extracto de *El palacio de la práctica*:

Diciendo sustantivos, alaba la manera  
 de prestar atención, dales tan lento un  
 sudor apropiado, pensable, especular,  
 y los rasgos apenas parecidos a quien  
 eligió una copla plana en pleno vuelo  
 para aclarar el oro tanto atorado en la  
 mirada si no comprendiera tan atraída.

El papel del poeta es “pasar la lengua a escorpiones/ y todo, por un propósito, por no ver lo/ porno cuyo nombre abrevia la verdad”. Requiere a un lector activo, que al leer el poema elija una de todas las posibilidades donde nos pueda llevar ese sustantivo y que sea eso lo que contribuya a su modo de entender la poesía del poeta. Así, “la verdad”, el sentido y propósito de su poesía está en “no ver lo porno”. El lector tendría que recurrir a todos los posibles significados de “porno”, a la vez que a todos los significados que por correlación aparezcan en la mente del lector. Al mismo tiempo, de todas esas posibilidades que ofrecen los nombres anteriores, habría que buscar una correlación con “escorpiones”. Hay una capa más, lo cual hace más complicado el juego de correlaciones de significados. Espina usa sustantivos también adjetivados como “lo porno”. Ese es el juego y el efecto que busca Espina con su poesía y el tipo de lector que intenta tener. El mismo juego de correlaciones que debemos usar para “aclarar en oro tanto atorado en la/ mirada si no comprendiera tan atraída”. El poemario *El cutis patrio* contiene un meta poema que lleva por título *Poesía eres (También tú)* (Hipo rima con periplo). En este meta poema encontramos varias alusiones al modo en que el poeta entiende su poesía. Estas claves guardan relación a los sustantivos y al juego que intenta llevar a cabo el poeta: “ La página, nebrija, para pájaros,/ (menos sucede en la indecisión/ o amanece el azul a lo sublime)”. Para escribir un

poema hace falta papel, nombres y un destinatario. La alusión al nombre “nebrija” nos trae a colación a Antonio de Nebrija quien publicó la *Gramática Castellana* en 1492. Nebrija fue famoso por entender la gramática como la base más importante de toda la ciencia. Espina entiende su escritura como una ciencia, transcribe en el papel una amalgama de sustantivos y otros elementos que forman la gramática como garantes de un significado mayor que ha de desvelarse como un “acertijo de hicocervos” y que tiene al lector como destinatario:

La página, si por otro Sur asoma  
 con sortilegio a sentirse elegida,  
 la página, su ojo estando en paz,  
 desparejo acertijo de hicocervos  
 ( y un rayo al resplandor oyendo).

Las palabras son para Espina lo primario, lo cual imprime una connotación mágica o divina a las mismas ya que el mensaje de la página se adivina con “sortilegios”, es decir, el lector debe tener una creencia o fe insaciable para adivinar un mensaje a través de sus palabras, a modo de “acertijo de hicocervo”. Este última combinación de palabras “acertijo hicocervo” funciona igualmente como otra clave poética. Según el D.R.A.E, “acertijo” aparece definido como “1. Enigma o adivinanza que se propone como pasatiempo. 2. Cosa o afirmación muy problemática”. El sustantivo “hicocervo” aparece definido como “1. Animal quimérico, compuesto de macho cabrío y ciervo. 2. Quimera (aquello que se propone como posible o verdadero)”. La poesía de Espina funciona como un juego donde el poeta expone su tablero de juego, conformado por los sustantivos y demás elementos sintácticos que esparce en el poema, y donde el lector se adentra en la tarea de buscar un sentido, un significado, entre todas las posibilidades que los elementos gramaticales expuestos puede ofrecer a cada lector. Por tanto las

palabras son los protagonistas de sus poemas. La palabra es lo que motiva el impulso del creador, es lo que inspira al poeta. La palabra viene antes que los propios pensamientos. En su *Arte poética* podemos leer :” las raras palabras abriéndose paso,/ palabras a través del verbo ‘venir’./ Y si vienen, la inspiración vendrá”.

Randolph Pope, en su introducción a la antología de la que estamos extrayendo estos meta poemas, acude a la obra ensayística de Espina para buscar los antecedentes y las claves en relación a la lengua como protagonista de su poesía y a la multiplicidad de interpretaciones de sus poemas. En relación a la lengua, Pope analiza como entiende Espina el papel de la misma en Herrera y Reissig y como esto funcionaría como un paralelismo a como entiende el uso de su propia lengua en su poesía ya que:

Espina lo ve no solamente como un innovador, sino un pivote sobre el cual gira el cambio liberador de un lenguaje poético referencial a otro tornado sobre sí mismo: “A partir de su obra, el énfasis pasó a estar en la vitalidad de las palabras para poder expresarse [...] Herrera ha sido el primero en poner en primera fila la cuestión del lenguaje, el primero en destacar con donaire el protagonismo de la sintaxis”.

En relación a la importancia o la multiplicidad de significados en la poesía de Espina, Pope analiza sus ensayos sobre Lautrémont y Selva Márquez, Juan Liscano, Rubén Darío y su posible influencia. En particular podríamos resaltar el ensayo sobre Huidobro. Pope concluye que, a la hora de teorizar sobre Huidobro en su ensayo “Huidobro: La huida oída”, podemos entender

clarísimamente la razón por la cual tantos de los poemas de Espina parecen obstinarse en bloquear una interpretación que llegue a ser una lectura resuelta:

“La poesía de la modernidad,” afirma, “clava su bandera en un territorio proclive

a la cancelación de las interpretaciones” (69). El poema puede mantener su pulsión de vida solo mientras que siga resistiendo una interpretación que lo traduzca a otra cosa, que le robe los repliegues donde existe como manifestación única [...] Una escritura que no es proceso, que no anhela alcanzar un significado, es precisamente lo que Espina destaca repetidas veces hablando de otros poetas.

Espina, en otro meta poema de la misma colección, *Arte por ética* (qué palabras dicen más que las de más), da pistas acerca del lector que requiere en sus poemas:

Lo que lees, es el primer poema.  
 Lees y además, el verso que ves.  
 Este ya no, aunque por poco casi  
 si no fuera porque, tampoco lo es.  
 Creíste adivinar en cuál frase ibas  
 para llegar a donde estás sin saber  
 cómo. Ni cómo seguir. ¿Ha de ser  
 eso poesía? ¿O quién sabe qué es?  
 En breves palabras, poesía eres tú  
 tan anterior a un pensamiento sin  
 mí mientras me imito hasta morir

Señala el poeta que la primera lectura es la que cuenta. Es donde el lector puede recoger el significado de su amalgama de sustantivo y giros sintácticos. En su introducción a *Quiero escribir, pero me sale Espina*, Pope explica que en la poesía de Espina hay “un distanciamiento de lo referencial como insuficiente y vano, de la expresión personal por transitoria y de las definiciones por triviales, mientras se va confirmando la contemplación maravillosa de la riqueza

del lenguaje” (6). Si se hicieran más lecturas del poema ya no sería el mismo poema, si dudara el lector de lo que entiende en esa primera lectura, la misma riqueza del lenguaje lo conduciría a otro lugar, a otra posible lectura, como se aprecia en los versos tercero y cuarto. Se requiere un lector creativo, capaz de digerir toda una gama de elementos sintácticos y sus significados bajo un mismo paradigma que lo lleve al entendimiento del mismo. Espina, en la entrevista con Freschi que citamos anteriormente, deja claro que “escribo para escritores, y para lectores que quieren serlo” (302). Sin embargo, toda esa riqueza lingüística, la protagonista de su poesía, no aparece de manera aleatoria. En la misma entrevista de Freschi, y que aparece a modo de posfacio en la antología, sentencia:

Todo en el poema, debo reconocerlo, aunque creo que cada poema lo reconoce primero, antes que yo, es una gran orquestación premeditada. Cada palabra consiguió por mérito propio su lugar definitivo en la sintaxis, tras un arduo trabajo de escritura, corrección, y reescritura. De allí que cada libro me lleve unos 10 años de interminable elaboración que incluye escritura y varias rescrituras, cada una con su condición de momento inicial. (291)

El segundo verso del meta poema que citamos anteriormente alude al carácter visual de su poesía, “el verso que ves”. ¿Podríamos entender la poesía de Espina también como arte visual?. ¿Es el efecto visual un elemento indispensable para entender el significado del poema?. Si echamos un vistazo a toda esta colección de poemas reunidos en *Quiero escribir, pero me sale Espina*, o a la edición original de su último poemario *El cutis patrio*, podemos observar que hay un elemento que se repite a lo largo de cada poemario. Todos sus poemas están dispuestos en la página de manera igual. Todos tienen la misma longitud de versos y forman un bloque gris que se expande a modo de rectángulo en el margen izquierdo, al margen derecho queda un espacio en

blanco, muchas veces con la misma anchura que la parte escrita. ¿Sería algo premeditado por parte de Espina o simplemente encontramos la mano del editor?.

No hay que olvidar otra característica del juego poético de Espina que tiene que ver con el poeta y que aparece señalada del siguiente modo : “Asomándose al papel apela al suspiro”. Espina se acerca a su juego lingüístico de un modo espiritual, así el “suspiro” lo adentra en la meditación, en la búsqueda de la lengua como modo de reconocimiento y de conocimiento en relación al mundo en el que vive. Es decir, la poesía como la vida. En otro meta poema del mismo poemario, *Arte por ética*, puede leerse la siguiente definición de poesía en relación a la vida y la belleza como una meta a la que llegar:

Escribir poesía es poder oír a los  
lirios y al mirlo de belleza.  
Es, el lado de la duda iluminada  
donde se ufana en los lupanares  
un lápiz al pensar cómo pasar la  
vida viendo a las palabras salirle.

Antes de acabar con este apartado deberíamos hacer una puntualización en relación a la etiqueta que se la ha asignado al conjunto de la obra del poeta: neobarroco. Acercarnos a la lectura o al comentario crítico de un poeta con una idea que denota una interpretación determinada sobre su obra es como entrar a un laberinto sabiendo el camino de salida. Hay que adentrarse, pararse, buscar caminos, reflexionar y tal vez encontraremos una posible escapatoria. La obra de Espina, como se aprecia en sus arte poéticas, es vasta, densa y por eso tal vez se de a este tipo de etiquetas. En relación a esto último, Pope en las sugerencias que ofrece al lector su estudio introductorio, igualmente aconseja a los lectores “que el punto de partida no debiera ser

que estamos leyendo a un poeta neobarroco, barroco, o la etiqueta que se le quiera asignar, sino a un gran poeta” (14). El mismo Eduardo Espina en la entrevista que acompaña la edición que estoy utilizando señala en relación a la etiqueta de neobarroco que “En verdad no me sumé, me sumaron [...] las etiquetas han sido puestas por otros y mucho tiempo después de que mi proyecto de escritura estuviera en marcha. Llegaron cuando ya tenía un libro publicado, *Valores personales* ( que salió en 1982), y otro estaba a punto de ser impreso, *La caza nupcial* ( 1992)” (Freschi 297, 302). Por otro lado, Espina reconoce “que el hecho de haber sido incluido en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996), y de ser considerado ‘poeta neobarroco’ favoreció la circulación de mi obra” (Freschi 302-303).

### II.iii. La hipótesis.

En el meta poema *El palacio de la práctica* vimos como define su poesía citando los elementos que analizamos anteriormente, junto esos elementos cita otro, la hipótesis, pues su poesía “abrevia la verdad/ del derrame, ritmo, tiempo, hipótesis”. En su ensayo auto poético *El lenguaje es la escritura (¿Para qué escribir poesía)* se cuestiona la naturaleza del hecho poético, o de su echo poético (dado el carácter el solipsista de su poesía) y la relación de este con la existencia, con la vida:

Se escribe poesía porque alguien en alguna parte tiene algo que decir, o se siente solo o menos acompañado [...] o bien porque un hombre se enamora y una mujer quizá lo espera en alguna parte y aguarda un lenguaje transformado que acceda a sus necesarios sentimientos, pero asimismo se escribe poesía por nostalgia, tristeza o felicidad [...] lugar idóneo para aplicar a la existencia imperfecta un deseo imaginado por la razón y asignado a cierto orden sintáctico.

Resalta como Espina sitúa como punto de partida de la poesía una hipótesis determinada.

Igualmente, en el meta poema *Poesía eres tú* podemos observar la preocupación por la búsqueda de la hipótesis a la hora de crear:

Ah, y la irreverencia del escriba  
mientras las esdrújulas pasan de  
moda, enmiendan al mensajero  
que por ojear tendrá radar en él.  
Por ver su luz permanente, qué  
decir, qué reseros poner encima.

Esta preocupación denota la importancia de que bajo el “acertijo de hicocervos” que son sus poemas, subyazga un significado. Al resaltar la importancia de un planteamiento de una hipótesis delata el tipo de poeta que es y el tipo de poesía que intenta crear. Un poeta que funciona como mensajero entre la lengua y el lector y que busca que “el poema levante en la imaginación un edificio antes inexistente, y que después de quedar hecho, sabe mantener ocultos los vericuetos de su existencia” (Freschi 289).

En el meta poema *El palacio de la práctica* ofrece algunas claves sobre cómo forja las hipótesis creativas de las que parten o a las que intenta llegar con sus poemas. En el mundo de Espina, la observación es lo que produce que el creador pase de lo oral a lo escrito, recoja la materia que “del ejemplo luego será literatura”:

Bajo la forma de todo cuanto era oral  
por ser cuando el deseo tiene precio y  
prisa la palabra para llegar al silencio,  
son estrofas ante las cuales cualquiera

de los huesos haría lo mismo: miraría.

[...]

¡Qué idioma para disecar en cantidad!

[...]

Cantar a la pata y al pomo homónimo,  
al ombú con las simientes al principio.

Eso hacer o arrinconar a la churrinche  
echándose a dormir la mona

#### II.iv. El ritmo.

La importancia del ritmo en la poesía de Espina podemos encontrarla en este fragmento de *El palacio de la práctica*:

viene de pasear en ciempiés el poema  
a menos que el mundo lo desmerezca.  
Va lento, hace el letargo sentirse bien.  
La escritura trata, al ritmo no le quita  
importancia por quedarse un mes más  
en la acinesia, dadas las circunstancias.

Espina asimila el ritmo del poema con un trato casi escultórico del mismo. Con la paciencia, reflexión que un escultor renacentista pondría en el acabado perfecto de su obra. Esto se observa a través de las numerosas aliteraciones que pueblan la poesía de Espina. Como ejemplo leamos un fragmento de *El pacto de los significados (Una interpretación en cuotas)*:

Vistas las nubes que para el ojo

de lejos son el jaspe inesperado  
 y una foto jadeante del río Tajo.  
 Pero los cirros, recién arrecian.  
 A pesar del certamen, relamen  
 el alma con la lengua aguada que  
 deja a las esponjas la respuesta  
 después del luto con playa útil,

Igualmente hay una comparación del ritmo del poema con la distancia, debido a la reflexión y al trabajo escultórico, con la que Espina publica sus poemarios. Esto último podemos verlo a través del significado de “acinesia”, que según el D.R.A.E significa “Falta, pérdida o cesación de movimiento”. Es decir, según Espina un poema necesita tiempo para madurar, de modo que debe quedarse el tiempo que necesite parado en el limbo de la mente del poema hasta que salga perfecto y dinámico como una escultura griega.

III. *La “condición rotante del texto”: Instrucciones para el lector a través de las auto poéticas.*

Uno de los objetivos de las auto poéticas es mantener el control del proceso creativo. Hemos analizado como poetas de la talla de Diana Bellessi, Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco crean instrucciones en las que desglosan reglas sobre cómo el lector ha de entender el yo poético que crean en sus poemas. Igualmente vierten reglas de lectura acerca de cómo entienden el encaja de su arte en relación a la tradición y a sus contemporáneos, a veces en oposición al trabajo de la crítica y teoría literaria, otras veces como aclaración al trabajo de éstos. Es decir, crean guías de lectura a través de las cuales podamos acercarnos al yo poético a través

del yo autor de las auto poéticas. Ahora bien, al no haber un yo poético que sobresalga en la trayectoria de su obra, quien nos dicta las pautas por las cuales interpretar el yo autor es la lengua. A través de la lengua llegamos a Espina y a su poética. En relación a esta idea, en una entrevista con el periodista chileno Eduardo Unda Varela comenta:

A mí me sale Espina. Que es un poco la idea romántica a la cual hacía referencia toda la crítica literaria, en el sentido de que el romanticismo se da cuenta en cuanto a la poesía es que la poesía debe ser un pensar sobre el pensamiento y en este caso es un pensar sobre el poeta mismo [...] Es decir, cuando hago el lenguaje aunque no aparezca una poesía yoica es decir, de un yo inmediatamente reconocible, es Eduardo Espina el que escribe, no me puedo escapar aunque intente no utilizar la primera persona. Por eso es un acto de honestidad con el propio lenguaje, es decir, [...] siempre va a ser un lenguaje en la medida de lo posible, modestamente me reconozco.

En 2008 publicó una antología de ensayos que lleva por título *Neo, Post, Hiper, Trans, ¿Fin?*. El subtítulo de la selección lleva por título *Lecturas recientes de literatura hispanoamericana*. En esta antología firma un prólogo que se titula: *El fin de la lectura*. Este prólogo funciona a modo de manifiesto a cerca de cómo el poeta entiende que el lector de hoy en día ha de leer a sus contemporáneos y por extensión cómo hemos de leerlo a él. Anteriormente discutimos acerca del lector que busca Espina. Busca un lector activo y ágil mental que haga un juego de correlaciones de significados entre todos los sustantivos que pueblan su obra y que pueda manejarse bien por el lenguaje denso, espeso y escondido en su sintaxis no apta para lectores amantes de la cocina rápida. Esto no incide directamente en el número de lectores que tiene el poeta, dado el éxito que tiene, pero sí dificulta la tarea de adentrarnos en el mundo

Espina. Teniendo esto en consideración, Espina en su ensayo facilita las instrucciones de lectura para adentrarnos en su mundo. Sumergirnos en sus palabras es abrir una ventana hacia el poeta y aprender al mismo tiempo cómo leerle en relación a los poetas de su generación y a la tradición. ¿Cuáles son por tanto las instrucciones de lectura para adentrarnos en su mundo poético?

Para Eduardo Espina, un buen lector ha de mostrar disconformidad con las doctrinas generalizadas del momento. A través de esa forma de pensar, el lector se cuestiona la moda, las etiquetas y entra de lleno al texto, a su idiosincrasia. Las etiquetas son para Espina “postizas muletillas sin base argumentativa corroborable (neobarroco, noedada)” que conducen al lector hacia una idea argumentativa preestablecida que lo priva del disfrute, goce, de sus indagaciones personales que formen su propia lectura (Espina *El fin* 17). El poeta entiende que esas etiquetas guardan relación con el deseo del crítico de dotar con un carácter científico al texto literario, que paradójicamente se vuelven categorías anti epistemológicas cuando el crítico cae preso “del acertijo cuyos objetivos no ha podido establecer: (a) simétrico, (dis) armónico” (Espina *El fin* 17). Lo cual, según Espina, conduce al lector de un modo difuso por el texto (Espina *El fin* 17). Este tipo de lectura crítica provoca que la literatura se convierta en un método a seguir cuyo intento de definición separe “a la literatura de sí misma, transformándola en un objeto de curiosidad [...] de acontecimientos indispensables que deben ser mencionados para facilitar su explicación” (Espina *El fin* 18).

Como solución Espina propone pasar de paradigmas generales a lo individual, por lo que hay que tomar en consideración “la vida del texto por sí sola [...] con una tradición y una cultura que predispone a nuevos comienzos y a hacer tachaduras en los discursos previos (Espina *El fin* 18). Para ello sitúa el comienzo de la tradición en el *Fedro* de Platón, de donde extrae la idea de que el arte no es mimético sino que el lector al enfrentarse a un texto debe hacerlo teniendo en

cuenta “la condición rotante del texto” (Espina *El fin* 13). Antes de definir lo que el poeta entiende por tal concepto, citemos el siguiente párrafo del *Fedro* que es de donde el poeta extrae su inspiración para acuñar tal concepto:

Pues eso es, Fedro, lo terrible que tiene la escritura y que es en verdad igual a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como si estuvieran vivos, pero si les pregunta algo, se hallan con gran solemnidad. Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensarán, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre algo de lo dicho, expresan tan sólo una cosa que es la misma. (Espina *El fin* 13)

El poeta se refiere a que el lector no debe buscar un parangón de referencia que inflija al texto un único parámetro de entendimiento. Para Espina el acto de leer y de interpretar no es un acto final por el que se resuelve una premisa sino que es “permutar el interés en explicación [...]”, es enfrentarse a “las lecturas sobre escrituras que todavía no terminaron de leerse” (Espina *EL fin* 22). Con esto, intenta evitar un acercamiento a sus textos que lo encasillen víctima de un método que conduzca su obra a ser leída como un objeto que encaja en una u otra modalidad, las cuales un crítico o teórico tendría el antídoto perfecto. Es decir, Espina desecha el apoderamiento del texto literario, el hecho de que las escuelas teóricas lo tomen preso ideológicamente e infundan parámetros determinados de lectura. El poeta defiende que el texto literario no puede encararse de un modo único. El crítico literario y poeta José Kozler, ofrece una analogía que se aproxima a organizar visualmente la idea anterior. Kozler entiende que al acercarnos a los poemas de Espina tenemos que tener en cuenta que “cada poema [...] es un tegumento: debajo se encontrará otro tegumento de la infinita cebolla que es el poema que leemos”. Es decir, encontraremos infinitas capas de significado cuya lectura única no forme una lectura final del poema. Del mismo modo,

el intento de la lectura conjunta de todas las posibles capas tampoco formarán un significado, una lectura final. Lo que Espina propone es que el texto debe ser entendido como un ente vivo y en continuo movimiento cuyas lecturas e interpretaciones no sean definitivas, donde no haya una resolución, una única lectura, sino “una que quizás [...] no será la última pero que advierte que la penúltima está por llegar” ( Espina *El fin* 14).

Según Espina, este modo de entender el acercamiento a la literatura está en peligro por lo rápido en que filósofos y teóricos acuñan modas, corrientes que deben marcar nuestro tiempo. Así, el poeta se lamenta de que “los tiempos cambian más rápidamente que sus interpretaciones [...] hasta la deconstrucción es deconstruida [...] Los prefijos son los eslóganes de la época; acarician un contenido sin tocarlo ” (Espina *El fin* 15-17).

De ese modo la lengua es el modo de acceder al poeta. Espina afirma que “en todo texto literario hay un solipsismo autorreferencial al cual no pude entrarse de una única manera, ni tampoco salir de allí con una sola respuesta” (Espina *El fin* 12). El yo autor desglosa en las auto poéticas las reglas sobre cómo el lector debe acercarse a sus textos. Dada la falta de un yo poético protagonista, de un alter ego del yo autor, la lengua es el espacio desde donde se puede reconstruir las diferentes posibilidades hacia las que acercarnos al Espina poeta, Espina profesor, Espina hombre, su relación con su tiempo desde un punto de vista cultural, la relación con sus escritores coetáneos y la relación con la tradición lírica. No estoy diciendo que de este modo lleguemos a conclusiones definitivas, verosímiles sobre el poeta, pero sí a modos de introducirnos en el laberinto de su sintaxis o en la fauna infinita de su bosque.

Para concluir se podría decir que Eduardo Espina es un poeta que cultiva la forma de una manera lenta, delicada, oscura y espesa. Acercarnos al concepto estético de su poesía y a su

proceso creativo a través de sus escritos teóricos y contrastarlos con sus meta poemas dan fe de que Espina es un poeta de oficio, sin hora de entrada ni de salida, y que cultivar la forma al momento y sin prisa, es por tanto sinónimo de su vida. Se ha analizado la búsqueda del lector perfecto en la que se embarca Espina en su poesía, así como el modo en que al poeta le gustaría que el lector se acercara a sus textos. Se ha indagado en el protagonista de la misma, la lengua, desgranando en la medida en que ha sido posible una aproximación a la importancia del uso del sustantivo. Se ha investigado también el tiempo como elemento indispensable para recomponer lo externo al poema, lo que dota al poema de un contexto y nos cuenta en definitiva que Eduardo Espina es un hombre de su tiempo, que encarna las preocupaciones de cualquier emigrante hispano en relación al contexto cultural y lingüístico. Se ha explorado la importancia de la hipótesis en su poesía, como la poesía nace de una imagen que el poeta ve o imagina, o de una anécdota que le cuentan, y como el sujeto poético se sitúa fuera de esa hipótesis para describirnos desde afuera, no los hechos en sí, sino como se vivieron en su tiempo a través de la lengua como protagonista exclusivo. Finalmente, se ha indagado en la importancia del ritmo en su poesía. El ritmo marca por un lado el proceso lento, escultórico, metódico y reflexivo de la creación de su arte, a la vez que marca paradójicamente el punto muerto, el limbo atemporal, donde se encuentra un poema mientras es creado y del que no sale hasta que el poeta lo considera oportuno.

## NOTAS

[1] En la introducción de la edición que estoy manejando en este capítulo, Randolph Pope, a modo de guía de lectura señala que una de las características de la disposición de los poemas en la presente edición es “la contraposición gráfica de la primera parte del título de un poema [...] con un segundo título entre paréntesis y en cursiva, tipografía que suele ser la indicación del susurro o al menos de un cambio de voz”.

## Capítulo VII: Conclusión.

El objetivo de esta tesis doctoral ha sido estudiar las auto poéticas de Diana Bellessi, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros y Eduardo Espina. Estos poetas han desarrollado una amplia producción auto poética a la vez que han sido voces importantes de la poesía en español del continente americano desde la segunda mitad del siglo XX. Las auto poéticas constituyen un espacio de reflexión donde el crítico puede entrar en el mundo de las ideas y de la poética latinoamericana alejado de las definiciones tradicionales de la poesía y de las etiquetas y divisiones periódicas que han marcado el estudio tradicional de la poética. Las auto poéticas forman un espacio donde la crítica literaria puede acercarse y entender el arte como un ente vivo, en continuo diálogo con el escritor, ya que se observa como el poeta entiende su arte, cómo lo ve en relación a sus contemporáneos, a la tradición poética y desde el cual se puede intuir el discurrir de la poesía en las primeras décadas del siglo XXI. La relevancia de este acercamiento poético es la propuesta de un cambio de enfoque crítico. Es decir, debe pasar de analizarse la poesía como un conjunto de reglas que remitan a alguna de las categorías de clasificaciones tradicionales, a un modo por el que el crítico se adentre en el mismo proceso creativo, que entable un diálogo con el creador a través de sus auto poéticas, y que le haga llegar al lector el mismo proceso creativo desde el emisor del texto.

De ese modo, se puede concluir que Diana Bellessi se sirve de sus textos teórico-reflexivos para indagar en su naturaleza de mujer. Muestra cómo utiliza la historia literaria y el mundo de las ideas para establecer la raíz de un discurso femenino y lésbico, que sitúe a la mujer dentro de la historia literaria y social, en oposición al discurso patriarcal que predomina en nuestra historia social, económica, política y literaria. A la vez que poetiza en búsqueda de su identidad femenina se cuestiona el hecho lírico. Es decir, la búsqueda de la naturaleza de lo lírico

es lo que la hace volverse sobre su condición femenina, ser consciente del espacio diverso económico, social y político del continente y establecer a la vez un interlocutor privilegiado, el lector. Bellessi, a través de sus auto poéticas, trata de erigirse como un modelo dentro de la escritura femenina. Esto lo hace desde dos vertientes, una simbólica y otra histórica. En la primera desarrolla el símbolo de la “productora” en oposición al “productor” masculino que domina la historia literaria. Para desarrollar la segunda vertiente se adentra en la mitología greco-latina, en el análisis del discurso de Palas Atenea, Artemisa y Afrodita, a la búsqueda de los modelos del discurso femenino. Como consecuencia, establece un modelo que continúa en ella como nexo entre la tradición y el futuro.

Bellessi ofrece a través de sus auto poéticas un intento de definir su identidad dentro del espacio americano. El viaje constituye la herramienta poética desde la que la poeta define su relación con el continente. El poemario *Crucero Ecuatorial* constituye una epopeya a través del mosaico de América Latina. En ese viaje, el sujeto lírico crea un sentido de identidad común basado en los problemas y virtudes que se desprende de esas experiencias vividas a lo largo de la geografía. Hay un intento de mostrar un espacio común donde se ponen en pie toda una serie de experiencias con cariz crítico. Es desde ahí donde el sujeto lírico estructura una identidad del continente y la suya personal. A la vez que recrea la poeta el espacio que visita, construye un yo autorial, su voz. Este yo se funde y ramifica con una serie de voces que se asoman a lo largo del poemario, ejemplifican la dimensión social de su poesía y definen la identidad latinoamericana tal cual la experimenta el sujeto lírico. Esas voces se van sumando a su obra y dan rostro al mosaico étnico, social y cultural del continente. Son las voces de la historia de la emigración, de la historia de la fusión de culturas del lugar donde se crió y las voces de los desamparados sociales.

José Emilio Pacheco expone los fundamentos de su poética a través de la intersección de las ideas entre el espacio auto y el meta poético. Al igual que Bellessi, Pacheco desarrolla en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* una poética a través de la cual conecta su “yo” con una sensibilidad colectiva con la que comparte una misma preocupación social. Ambos poetas usan la meta poesía como el espacio donde desarrollan un nuevo estilo apropiado a una nueva poética donde prime la intimidad, la ironía y el humor lúdico como características principales. El impulso creativo de Diana Bellessi se debe a esa búsqueda que todavía hoy no ha abandonado y que hace que su obra constituya un gran sistema poético que en “cada libro perfecciona y a la vez modifica [...] indagando aspectos que el libro anterior había previsto pero no agotado (Monteleone *Tener lo que se tiene* 5). A diferencia con Bellessi, Pacheco al establecer este código poético en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, funda un modelo que rompe con la poética de sus dos primeros poemarios. Al desglosar su nuevo código poético define cómo se ve en relación a la tradición literaria y nos da pistas sobre la función que le otorga al lector, al poeta y al papel de la poesía en el momento en que fue concebida. Pacheco teoriza sobre el pasado poético de su continente y sobre el papel que la poesía y el poeta han tenido en el pasado para demostrar su nueva poética, al igual que para evidenciar los elementos que toma de la tradición y que incorpora a su poesía en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

Al igual que Pacheco, Cisneros no tiene una única poética. Su poética está formada por varias que determinan diferentes etapas en el proceso creativo del poeta, pero que tienen puntos comunes que llevarían a entender su poética como entes orgánicos que forman un cuerpo mayor. Estas etapas son: la disección crítica-escéptica de la realidad del poeta y su lengua, la poesía religiosa en un contexto social y la poesía metafísica. A través de estas etapas puede trazarse un cambio en la lengua, tono y objeto poetizado. Del mismo modo, estas etapas poéticas aparecen

articuladas bajo un desencanto social que siempre aparece en conexión con lo religioso, lo metafísico y con la poesía puramente lírica.

Eduardo Espina es el poeta más joven de los incluidos en esta tesis. En sus auto poéticas expone su lugar en relación a la tradición poética contemporánea latinoamericana. Revela que su poesía surge en reacción a la de los poetas anteriores. Pacheco, Cisneros y Bellessi vivieron la revolución social de fines de los sesenta, sintieron una necesidad para ajustar la lengua y la forma a la historia social. Espina ve ese modelo agotado. Entiende que esa poesía se hizo efímera, repetitiva, debido al desgaste en la forma que llegó a ser predecible. Por eso se lanza a la práctica de una poesía cuyo protagonista absoluto es la lengua. La belleza sería el canal por el que se manifiesta esa poesía. La lengua y la belleza forman parte del proceso creativo que Espina nos desglosa en sus auto poéticas y que remiten a un impulso de auto conocimiento a través de ese proceso. Por lo tanto la técnica es lo principal para él, una obsesión que cultiva a fuego lento, sin horas de entrada ni de salida, por tanto la técnica es sinónimo de su vida. Aunque lo externo, la historia social, no aparezca cómo protagonista de su poesía como en la generación anterior, se observa como en sus auto poéticos se desprende la idea de que el mundo cultural bilingüe en que vive el poeta influye en el tratamiento de su protagonista, la lengua. Como Bellessi, su obra forma un único sistema poético, un todo que en cada poemario aparece más pensado, más perfeccionado. Por otro lado, al igual que ocurre con los otros poetas, Espina deja entrever en sus escritos auto poéticos el lector perfecto.

En relación a su proceso creativo, hay varias líneas a través de las cuales se puede trazar el mismo: el tiempo, la lengua, la hipótesis y el ritmo. A través del tiempo expone el poeta lo externo al poema, el contexto cultural y lingüístico donde vive, el mundo hispano de los Estados Unidos, y que afecta de forma directa el tratamiento de la lengua en su poesía. A través de la

hipótesis revela que su proceso creativo parte de una imagen que ve o imagina. Por último se analizó el ritmo lento de la poesía de Espina como algo paralelo al tratamiento escultórico, lento, metódico y reflexivo que imprime a su poesía como elemento de estudio.

### Bibliografía

- "Lamentan la muerte de Antonio Cisneros en las redes sociales." *Perú21* (2012). Web.
- "Pacheco, José Emilio: Vida y obra." (2014). Web.
- "José Emilio Pacheco, el escritor de la memoria crítica y lo cotidiano." (2014). Web.
- "Eduardo Espina." 2015. Web. 13 enero 2015.
- "T.S. Eliot -- Biographical." *Nobelprize.org* (2015). Web.
- "William Carlos Williams." *Poetry Foundation Website* (2015). Web.
- "Writers from Uruguay." University of Iowa. 2015.
- Abrams, M. H. *El Espejo y la lámpara : teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral, 1975.  
Print.
- Alanís Pulido, Armando. "Neobarroco: del poeta de la realidad al poeta del lenguaje." *La Otra Revista*.  
Print.
- Alemaný Bay, Carmen. "Poética coloquial hispanoamericana." Universidad de Alicante 1997.
- . "Poética coloquial hispanoamericana." Universidad de Alicante 1997.
- Aráoz, Isabel. "Diana Bellessi: ventana a su morada poética." *Espéculo: Revista de estudios literarios*  
46 (210). Print.
- Arellano, Juan. "Falleció el poeta Antonio Cisneros." Globalizado: Blog de Juan Arellano Valdivia  
2012.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje : más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós,  
1987. Print.
- Battista, Rosario Pascual. "La función de la poesía en No me preguntes cómo pasa el tiempo (1969) de  
José Emilio Pacheco." *Acta del II congreso internacional 'Cuestiones Críticas'* (2009): 1-12.  
Print.

Bay, Carmen Alemany. "José Emilio Pacheco descubre una de sus máscaras para hablar del mundo precolombino y colonial." *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano* 5-6: 5-11. Print.

Bellessi, Diana. *Crucero ecuatorial : [poemas]*. Buenos Aires: Ediciones Sirirí, 1980. Print.

---. *Lo Propio y lo ajeno*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora, 1996. Print.

---. *Lo Propio y lo ajeno*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora, 1996. Print.

---. *La edad dorada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003. Print.

---. "La experiencia de la poesía." *Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid)*.707 (2009): 9-17. Print.

---. "Poesía argentina contemporánea: la lírica vuelve a casa." *Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid)*.718 (2010): 7-20. Print.

---. *La pequeña voz del mundo*. [Buenos Aires]: Taurus, 2011. Print.

Bellessi, Diana Monteleone Jorge Genovese Alicia Colombo María del Carmen. *Colibrí, lanza relámpagos! : antología de poemas de Diana Bellessi*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996. Print.

Bellessi, Diana Scarabelli Sonia García Helder Daniel. *Tener lo que se tiene : poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. Print.

Bello, Javier. "Diana Bellessi: Inmóvil transparente. Crucero Ecuatorial." *Revista electrónica Cyber Humanitatis* 19 (2001). Print.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia : y otros ensayos*. México, D.F.: Premia Ed., 1982. Print.

---. *Para una crítica de la violencia : y otros ensayos*. México, D.F.: Premia Ed., 1982. Print.

Béquin, Albert Grotzer Pierre. *Creación y destino*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Print.

Bolen, Jean Shinoda. *Goddesses in everywoman : a new psychology of women*. San Francisco: Harper & Row, 1984. Print.

Cabo Aseguinolaza, Fernando Gullón Germán. *Teoría del poema : la enunciación lírica*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1998. Print.

Cabrera, Erika Martínez. "Viaje y memoria en la primera poesía de Diana Bellessi." *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo 2* (2010): 247. Print.

---. "El espacio mitológico en la primera poesía de Diana Bellessi." *Mitologías hoy 2* (2011): 14-24. Print.

Caistor, Nick. "José Emilio Pacheco Obituary." *The Guardian* (2014). Web. 14 enero 2014.

Campos, Marco Antonio. "Antonio Cisneros: El Perú sobre el hombro." Entrevista. Sociedad de Escritores de Chile 2011.

Casas, Arturo. "La función meta poética y el problema de la productividad histórica." *Poesía histórica y (auto) biografía (19755-1999); actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Simiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías* (2000): 209-18. Print.

Cervantes, Instituto. "José Emilio Pacheco. Biografía." (2014). Web.

Cisneros, Antonio. *Como higuera en un campo de golf*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972. Print.

---. *El libro de Dios y de los húngaros*. Lima: Libre-1, 1978. Print.

---. *Las inmensas preguntas celestes*. Madrid: Visor, 1992. Print.

---. *Postales para Lima: Antología poética*. Colihue, 1999. Print.

---. "Poesía, una historia de locos." *Poesía peruana contemporánea. Antología crítica*. Ed. Montalvo, César Toro. Vol. 2. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega Fondo Editorial, 2003. 341-45.

Print.

*La pequeña voz del mundo y otros ensayos : poética, crítica, traducción.* 2007. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras. Print.

Cotterell, Arthur. *Mitos : diccionario de mitología universal.* Barcelona: Ariel, 2008. Print.

de Llano, Pablo. ""Muere José Emilio Pacheco, el poeta amado por los mexicanos." *El País* (2014).

Web.

De Ruschi Crespo, María Julia. "Diálogo con Diana Bellessi." *Hablar de Poesía* 5 (2001). Print.

Debicki, Andrew. "Metapoetry." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7 (1997): 297-301. Print.

---. "Metapoetry." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7 (1997): 297-301. Print.

Debicki, Andrew Peter. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos : punto de vista, perspectiva, experiencia.* Madrid: Gredos, 1976. Print.

Department of Spanish, Italian and Portuguese (UVA). "Spanish Undergraduate Program." University of Virginia 20142014.

Derrida, Jacques. *Dos ensayos.* Barcelona: Editorial Anagrama, 1972. Print.

Docter, Mary. "Jose Emilio Pacheco: A Poetics of Reciprocity." *Hispanic review.* 70.3 (2002): 373.

Print.

Dorra, Raul. "Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo." *José Emilio Pacheco: Perspectivas críticas.*

Ed. Pol Popovic, Fidel Chávez Pérez. México: [Monterrey, México] : Tecnológico de Monterrey ; México, D.F. : Siglo Veintiuno Editores, 2006. 53-70. Print.

Doudoroff, Michael J. "José Emilio Pacheco: An overview of the poetry, 1963-86." *Hispania* 72.2 (1989): 264-76. Print.

Española, Real Academia. "Diccionario de la lengua española." Web2014. Print.

Espina, Eduardo. "El fin de la lectura." *Neo, post, hiper, trans, ¿fin?: Lecturas recientes de literatura*

- hispanoamericana*. Ed. Espina, Eduardo. Santiago: RIL Editores, 2008. 11-23. Print.
- . *Festivas formas: poesía peruana contemporánea*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009. Print.
- . "El lenguaje es la escritura. (¿Para qué escribir poesía?)." *Revista de Estudios Hispánicos* 4.3 (2009): 323-39. Print.
- . *Entrevista por Eduardo Unda Varela*. Rec 2014. FILSA 2014 (Feria Internacional del Libro de Santiago)2014.
- . *Quiero escribir, pero me sale Espina*. . Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014. Print.
- Faverón Patriau, Gustavo. "Que los dioses te sean propicios." [gustavofaveron.blogspot.com](http://gustavofaveron.blogspot.com) 2012.
- Fernández Urtasum, Rosa. "Autobiografías y poéticas: confluencias de géneros narrativos." *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 16.3 (2000): 537-56. Print.
- Ferrari, Marta Beatriz "El poeta como crítico." *En homenaje a la amapola*. Ed. Temporal, Elia Saneleuterio. Madrid: Anthropos, 2012. 239-61. Print.
- Freschi, Romina. "Sigo siendo mi poeta favorita." *Quiero escribir, pero me sale Espina*. Ed. Espina, Eduardo. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014. 287-303. Print.
- Friis, Ronald. "Conspicuous Consumption, Technology and Globalization: Life abroad José Emilio Pacheco's Titanic." *La Torre* 9.33 (2004): 435-46. Print.
- Genovese, Alicia. *La doble voz : poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998. Print.
- Gómez, Andrés B. "Cisneros: el desencanto de la historia." *La Tercera (Santiago, Chile)* (1998). Web.
- González Vigil, Ricardo. *Poesía peruana siglo XX*. Lima: COPÉ (Departamento de Relaciones Públicas de PetroPerú), 1999. Print.
- Gordon, Samuel. "Los poetas no cantan, ahora hablan." *Revista Iberoamericana* 150 (1998): 256-66.

Print.

Granados, Pedro. "Los poetas vivos y más vivos del Perú, y también de otras latitudes." Blog de Pedro Granados 2010.

Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. Print.

Guerrero, Pedro Pablo. "Antonio Cisneros: Adiós al objetivismo." *El Mercurio* (2004). Web.

Gullon, Agnes M. "Dreams and Distance in Recent Poetry by José Emilio Pacheco." *Latin American Literary Review* 6.11 (1977): 36-42. Print.

Hesiodo, Leconte de Lisle Charles Marie Ren Bion Mosco. *La teogonía ; El escudo de Heracles ; Los trabajos y los días*. Valencia: Prometeo, 1900. Print.

Higgins, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma, 2006. Print.

Ibarz, Joaquin. "José Emilio Pacheco: La poesía dialoga muy bien con internet." *La vanguardia* (2009). Print.

Kozer, José. "El Cutis Patrio, de Eduardo Espina." *Letras Libres* abril (2007). Print.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974. Print.

Lengua, Real Academia Española de la. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*2014. Vol. 23. Print.

Lévinas, Emmanuel. *Time and the other and additional essays*. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1987. Print.

Levya, José Ángel. "Canto ceremonial para Cisneros." *La Jornada* (2005). Web.

López-Luaces, Marta. "La máscara de la primera persona en tres poetas argentinas." *Feminaria literaria* X.16 (2000): 83-85. Print.

Mallol, Anahí. "ESCRITURA Y SUBJETIVIDAD. POETAS ARGENTINAS EN LOS 80: ENTRE LA LÍRICA Y LOS GÉNEROS MENORES. (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara

- Kamenszain, Mirta Rosenberg). " *inti INTI*.52/53 (2000): 33-56. Print.
- . *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2003. Print.
- Malusardi, María. "El Instante rebelado." *Revista Debate* (2006). Print.
- Manjarrez, Héctor. "Antonio Cisneros, poeta." *Letras Libres*. 137.febrero (2013). Web.
- Mansour, Mónica. "Otra dimensión de nuestra poesía. La palabra y el hombre." *Nueva Época* 2 (1972): 33-39. Print.
- Martin, Douglas. "José Emilio Pacheco, Honored Writer Who Wrote of Social Ills." *El País* (2014). Web.
- Martín, Mario J. Valdés San. "Ars Poética de José Emilio Pacheco." *José Emilio Pacheco: Perspectivas críticas*. Ed. Pol Popovic, Fidel Chávez Pérez. México: [Monterrey, México] : Tecnológico de Monterrey ; México, D.F. : Siglo Veintiuno Editores, 2006. 85-100. Print.
- Martin, René. *Diccionario de mitología clásica*. [Madrid: Espasa Calpe, 2004. Print.
- Martinez, Ezequiel Mario Bellessi Diana. "Diana Bellessi : Universo múltiple." *Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid)*.724 (2010): 111-22. Print.
- Masiello, Francine. "La naturaleza de la poesía." *revicritlitelati Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29.58 (2003): 57-77. Print.
- Melchiorre, Valeria. "Diana Bellessi: la voz de lo amado." *lirico Cuadernos LIRICO*.3 (2007): 227-39. Print.
- Mestre, Antonio. "Ironía, civilización y posmodernidad en la poesía de José Emilio Pacheco." *Poéticas mexicanas del siglo XX*. Ed. Gordon, Samuel. Mexico D.F: Universidad Iberoamericana, 2004. 253-301. Print.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *Dilemas de la poesía de fin de siglo : José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*. La Paz, Bolivia: Plural Editores : Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad

- Mayor de San Andrés, 2001. Print.
- Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX; antología*. México: Empresas Editoriales, 1966. Print.
- Monteleone, J. "La poesía como tierra sin mal: habla, mirada, gracia y donación." *Tener lo que se tiene*. Ed. Bellessi, Diana Scarabelli Sonia García Helder Daniel. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. 5-45. Print.
- . "Diana Bellessi: El prójimo y el don." *Cuad.Hispanoam.Cuadernos Hispanoamericanos*.724 (2010): 31-40. Print.
- Noguerol, Francisca. "Cronología." *El mar no tiene dioses. Homenaje a José Emilio Pacheco. Premio Cervantes 2009*. Ed. Cañete Ochoa, Jesús y Fernando Fernández Lanza. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, Ministerio de Cultura, 2009. 15-22. Print.
- Ojeda, Claudia. "Diana Bellessi, entre la poesía y la mochila." *Tiempo Argentino* (1985). Print.
- Olivera-Williams, María Rosa. "'Ciudad de la memoria" de José Emilio Pacheco: Un nuevo capítulo hacia la creación de un único poemario." *Revista Hispánica Moderna* 45.2 (1992): 242-51. Print.
- Ortega, Eliana. "Travesías Bellessianas." *Revista Atenea* 42 (1993): 183-91. Print.
- Otero, Diego. "Antonio Cisneros: La guerra santa contra el lugar común." *Proyecto Patrimonio* (2001). Web.
- Oviedo, José Miguel. "José Emilio Pacheco: La poesía como Ready-Made." *Hispanamérica* 5.15 (1976): 39-55. Print.
- Pacheco, José Emilio. "Aproximación a la Poesía Mexicana del Siglo XX." *hispania Hispania* 48.2 (1965): 209-19. Print.
- . *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: J. Moritz, 1969. Print.
- . *Tarde o temprano*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. Print.

- . *Contraelegía*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. Print.
- . *Tarde o temprano : [poemas 1958-2009]*. Barcelona: Tusquets, 2010. Print.
- Paz, Octavio. *Poesía en movimiento, México, 1915-1966*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1969. Print.
- . *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Print.
- Perloff, Majorie. "Pound/Stevens: ¿La era de quién?" *Hablar de Poesía* VII.14 (2005): 91-125. Print.
- Picardo, Osvaldo. "Entrevista - Entrevista a Diana Bellessi." *Cuadernos hispanoamericanos*.707 (2009): 119. Print.
- Pope, Randolph. "Introducción." Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014. 5-17. Print.
- Prado, Claudia. "Prestar oído, La penumbra que mira el oro." *Limón* (2006). Print.
- Preminger, Alex, and T. V. F. Brogan. *The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993. Print.
- Rodríguez A., Ignacio. "Cisneros no es un cisne." *El Mercurio* (2004). Web.
- Rubio Montaner, Pilar. "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura." *Castilla. Estudios de literatura* 15 (1990): `83-197. Print.
- Sayers Peden, Margaret. *Mexican Writers on Writing*. New Orleans: Tulane University Press, 2007. Print.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo : literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. Print.
- Silvestre, Leonor. "Soy." *Página 12, Suplemento Las 12* (2008). Print.
- Soto-Duggan, Livia. «*Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco*» en *Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*. Ed. Fernández, Norma Klahn y Jesse. México: katún, 1987. Print.
- Thornton, Stephen P. "Solipsism and the Problem of Other Minds." *Internet Encyclopedia of Philosophy*.

- Ed. Martin, University of Tennessee at2014. Print.
- Toro Montalvo, César. *Poesía peruana contemporánea. Antología crítica*. Vol. 2. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega Fondo Editorial, 2003. Print.
- Torres, Daniel. *José Emilio Pacheco : poética y poesía del prosaísmo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990. Print.
- Underwood, Liticia Iliana. "“Poesía de convergencias: mitología cosmogónica en ‘Movimiento’ de Octavio Paz.” " *Literatura Mexicana* 7.2 (1996): 467-80. Print.
- Vaccarini, Franco y Mariana Docampo. "Jaque Mate." *La Guacha, Revista de Poesía* enero (2002). Print.
- Verani, Hugo J. "Jose Emilio Pacheco: La voz complementaria." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47 (1998): 281-192. Print.
- Villena, Luis Antonio de Pacheco José Emilio. *José Emilio Pacheco*. Madrid: Ediciones Júcar, 1986. Print.
- Zaid, Gabriel. *Leer poesía*. México: [Editorial J. Mortiz], 1972. Print.
- Zonana, Víctor Gustavo Molina Hebe Beatriz. *Poéticas de autor en la literatura argentina, desde 1950*. Bs. As. [i.e. Buenos Aires]: Corregidor, 2007. Print.
- Abrams, M. H. *El Espejo y la lámpara : teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral, 1975. Print.
- Aristotle, Mas Salvador. *Poética*. [Madrid]: Biblioteca Nueva, 2000. Print.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje : más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Print.
- Béquin, Albert Grotzer Pierre. *Creación y destino*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. Print.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando Gullón Germán. *Teoría del poema : la enunciación lírica*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1998. Print.
- Casas, Arturo. "La función meta poética y el problema de la productividad histórica." *Poesía histórica y (auto) biografía (19755-1999); actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Simiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías* (2000): 209-18. Print.
- Debicki, Andrew. "Metapoetry." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7 (1997): 297-301. Print.
- Derrida, Jacques. *Dos ensayos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972. Print.
- Ferrari, Marta Beatriz "El poeta como crítico." *En homenaje a la amapola*. Ed. Temporal, Elia Saneleuterio. Madrid: Anthropos, 2012. 239-61. Print.
- Greimas, Algirdas Julien Courtés Joseph. *Semiotics and language : an analytical dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. Print.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. Print.
- Perloff, Majorie. "Pound/Stevens: ¿La era de quién?" *Hablar de Poesía* VII.14 (2005): 91-125. Print.
- Rubio Montaner, Pilar. "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura." *Castilla. Estudios de literatura* 15 (1990): `83-197. Print.
- Todorov, Tsvetan. *Qué es el estructuralismo? : poética*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1975. Print.
- Zonana, Víctor Gustavo Molina Hebe Beatriz. *Poéticas de autor en la literatura argentina, desde 1950*. Bs. As. [i.e. Buenos Aires]: Corregidor, 2007. Print.