Literaturas regionales: un asomo a la poesía del Pacífico mexicano

Ada Aurora Sánchez Peña
Marta Piña Zentella
Coordinadoras

Universidad de Colima

Universidad Autónoma de Baja California Sur

Literaturas regionales: un asomo a la poesía del Pacífico mexicano

Ada Aurora Sánchez Peña
Marta Piña Zentella
Coordinadoras

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Universidad Autónoma de Baja California Sur

Este libro fue evaluado por pares académicos bajo arbitraje “doble ciego” de conformidad con la normatividad de la Universidad Autónoma de Baja California Sur. Los dictámenes son resguardados en los expedientes de la editorial universitaria.

D. R. © Ada Aurora Sánchez Peña, Marta Piña Zentella, Carlos Alberto Ramírez Vuelvas, Krishna Naranjo Zavala, Gloria Ignacia Vergara Mendoza, Jorge Alfonso Souza Jauffred, Godofredo Olivares Cortés, Silvia Magdalena Quezada Camberos, María Elizabeth Nuño Plascencia, Santos Javier Velázquez Hernández, Francisco Fernando Meza Sánchez, Erick Zapién García, Ramón Moreno Rodríguez, Dante Arturo Salgado González y Mehdi Mesmoudi

D. R. © Universidad de Colima, 2025
Avenida Universidad 333, C.P. 28040, Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: 312 316 1081 y 312 316 1000, extensión: 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx, http://www.ucol.mx

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005
Edición registrada en el Sistema Editorial Electrónico PRED
Registro: LI-001-25

D. R. © Universidad Autónoma de Baja California Sur,
Boulevard Forjadores s/n entre Av. Universidad y Félix Agramont Cota, Col. Universitaria.
La Paz, Baja California Sur, México

Primera edición, 2025

ISBN electrónico UdeC: 978-607-8984-77-0
DOI: 10.53897/LI.2025.0012.UCOL
5E.1.1/317000/003/2025 Edición de publicación no periódica

ISBN electrónico UABCS: 978-607-8925-52-0

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, archivada o transmitida, en cualquier sistema –electrónico, mecánico, de fotorreproducción, de almacenamiento en memoria o cualquier otro–, sin hacerse acreedor a las sanciones establecidas en las leyes, salvo con el permiso escrito del titular del *copyright*. Las características tipográficas, de composición, diseño, formato y corrección son propiedad de los editores.

Cuidado de la edición: Myriam Cruz Calvario y Eréndira Cortés Ventura
Diseño de portada: Domenica Tovar-Hulvershon Gutiérrez
Imagen de portada: Jerónimo Uribe Clarín, *Luz de sal*, acrílico sobre tela, 114 x 162 cm, 2024
Maquetación: David Burciaga Lozoya

Hecho en México

UNIVERSIDAD DE COLIMA

DR. CHRISTIAN JORGE TORRES ORTIZ ZERMEÑO
Rector

MTRO. JOEL NINO JR.
Secretario General

MTRO. JORGE MARTÍNEZ DURÁN
Coordinador General de Comunicación Social

MTRO. ADOLFO ÁLVAREZ GONZÁLEZ
Director General de Publicaciones

MTRA. IRMA LETICIA BERMÚDEZ ACEVES
Directora Editorial

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR

DR. DANTE ARTURO SALGADO GONZÁLEZ
Rector

DRA. ALBA ERITREA GÁMEZ VÁZQUEZ
Secretaria General

C. P. MAURICIO LUNA RODRÍGUEZ
Secretaría de Administración y Finanzas

LIC. JORGE RICARDO FUENTES MALDONADO
Director de Difusión Cultural y Extensión Universitaria

LIC. LUIS CHIHUAHUA LUJÁN
Jefe del Departamento Editorial

801.95

L776

Literaturas regionales: un asomo a la poesía del Pacífico mexicano / Ada Aurora Sánchez Peña – [et al.] — Universidad de Colima, La Paz, BCS: Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2025.

314 p; 23 cm

ISBN UdeC: 978-607-8984-77-0 ISBN UABCS: 978-607-8925-52-0

1. Crítica de la literatura / I. Piña Zentella, Marta, coaut. II. Ramírez Vuelvas, Carlos Alberto, coaut. III. Naranjo Zavala, Krishna, coaut. IV. Vergara Mendoza, Gloria Ignacia, coaut. V. Souza Jauffred, Jorge Alfonso, coaut. VI. Olivares Cortés, Godofredo, coaut. VII. Quezada Camberos, Silvia Magdalena, coaut. VIII. Nuño Plascencia, María Elizabeth, coaut. IX. Velázquez Hernández, Santos Javier, coaut. X. Meza Sánchez, Francisco Fernando, coaut. XI. Zapién García, Erick, coaut. XII. Moreno Rodríguez, Ramón, coaut. XII. Salgado González, Dante Arturo, coaut. XIII. Mesmoudi, Mehdi, coaut.

Contenido

Introducción 8

Colima
Cauces y afluentes de su poesía

Carlos Alberto Ramírez Vuelvas

Deseo y poder en *Erótica* (1999) y en *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999) de Griselda Álvarez, claves para un feminismo contemporáneo..... 28

Krishna Naranjo Zavala

El espejo, la pluma y el canto: nociones de poesía en Víctor Manuel Cárdenas, Efrén Rodríguez y Carlos Olmos 49

Gloria Ignacia Vergara Mendoza

Tierra habitada. Visión y revelación de las poetas colimenses en los albores del siglo XXI 66

Jalisco

Antecedentes y figuras clave de una poesía en movimiento

Jorge Alfonso Souza Jauffred

Entre la visión y el desencanto. La poesía jalisciense de fin de siglo (1972-2000) 100

Godofredo Olivares Cortés

Resignificación de los objetos cotidianos en la poesía de Carmen Villoro 131

Silvia Magdalena Quezada Camberos y María Elizabeth Nuño Plascencia

La poesía de contenido social en tres escritoras jaliscienses 146

Sinaloa

Tres poetas laureados y una revista emblemática

Santos Javier Velázquez Hernández

Escribir desde las lindes: la poesía de A. E. Quintero y César Cañedo..... 163

Francisco Fernando Meza Sánchez

Retrospectiva de Jesús Ramón Ibarra: poética de la decantación 187

Erick Zapién García

Revista *Presagio* y su propuesta de la poesía moderna sinaloense 203

Baja California Sur
Trayecto poético de mediados del siglo XX a principios del siglo XXI

Ramón Moreno Rodríguez y Dante Arturo Salgado González

Fernando Jordán, José Alberto Peláez y Néstor Agúndez: poetas sudcalifornianos de mediados del siglo XX..... 232

Marta Piña Zentella

Apuntes sobre cuatro poetas sudcalifornianos: Cota, Manríquez, Lizardi y Bancalari 260

Mehdi Mesmoudi

La ciudad en la poesía sudcaliforniana (1994-2018) 287

Acerca de las autoras y autores..... 307

Introducción

Contexto y pretexto de un grupo de trabajo

A raíz de un encuentro entre el Dr. Ramón Moreno Rodríguez, del Centro Universitario del Sur (CUSUR) de la Universidad de Guadalajara (UdeG), con profesores de literatura de la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS), surgió la idea de impulsar el trabajo colaborativo en aras de potencializar las respectivas fortalezas institucionales. Una vez esbozados los objetivos y el plan de trabajo para realizar acciones de colaboración y vinculación, invitamos a participar a la Dra. Ada Aurora Sánchez Peña, de la Universidad de Colima (UdeC), quien, a su vez, ya sostenía trabajo colaborativo con CUSUR. Se conformó, entonces, a principios de 2022, un grupo académico con profesoras y profesores de tiempo completo de la UABCS, la UdeC y la UdeG. El objetivo general acordado fue promover la vinculación y el trabajo entre las Universidades Públicas Estatales (UPES) participantes, desde los cuerpos académicos y a través de diversas modalidades y actividades. Así, el colectivo conformado dio lugar al Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales, bajo una responsabilidad compartida.

El “Primer Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales (Baja California Sur, Colima y Jalisco). Tres Miradas Pacífico-Occidentales” se llevó a cabo de manera virtual y abierto a todo público entre agosto y noviembre de 2022, con la participación de las doctoras Marta Piña (UABCS), Ada Aurora Sánchez (UdeC), Gloria Ignacia Vergara Mendoza (UdeC) y Silvia Quezada Camberos (UdeG), a partir de la revisión y discusión de la narrativa regional de los siglos XIX y XX. Este primer ejercicio académico fue el inicio de una serie de eventos entre pares que ha continuado hasta la fecha.

Entre febrero y junio de 2023, se realizó el “Segundo Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales (Baja California Sur, Colima, Jalisco y Sinaloa). Cuatro Miradas Pacífico-Occidentales”, enfocado en exposiciones y diálogo en torno a la poesía de los estados participantes con respecto a los siglos XIX y XX. En ese entonces, ya se había incorporado a la dinámica del seminario el Dr. Javier Velázquez, de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), y, en agosto de 2023, se organizó el Primer Coloquio de Investigación en Literaturas Regionales, con el propósito de compartir avances de investigaciones en la línea de las literaturas regionales y alentar publicaciones conjuntas como esta.

Entre febrero y junio de 2024 se efectuó el “Tercer Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales (Baja California, Baja California Sur, Colima, Jalisco y Sinaloa). Cinco Miradas Pacífico-Occidentales”, dedicado a revistas y suplementos culturales, y en el cual participaron académicos de cinco universidades, pues al grupo inicial se sumó —además de la UAS—, la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), con los doctores Alejandro Acevedo Zapata y Raúl Fernando Linares Borboa. De la primera a la tercera edición del Seminario Interinstitucional, las sesiones se desarrollaron de forma sabatina, virtual y gratuita, con invitación abierta a investigadoras e investigadores, docentes, estudiantes y público en general. Además de quienes hemos señalado, se suman con exposiciones académicas, entre la segunda y tercera edición del Seminario: el Lic. Christopher Amador Cervantes, de la Asociación de Escrito-

res Sudcalifornianos; Dr. Luis Alberto Pérez Amezcua, Dra. María del Socorro Guzmán Muñoz y Mtro. Pedro Valderrama, de la UdeG; Dr. Carlos Ramírez Vuelvas, Dr. Marco Antonio Vuelvas Solórzano y Dr. Omar David Ávalos Chávez, de la UdeC; y Dr. Francisco Meza Sánchez, de la UAS.

Los objetivos centrales del Seminario Interinstitucional han sido difundir la historia literaria de cada entidad federativa participante, fomentar el conocimiento de tendencias literarias entre los estados y promover el intercambio académico entre colegas a partir de clases espejo, organización de talleres y presentaciones de libros, entre otras posibilidades. La logística la han asumido las instituciones fundantes, en especial la UABCS, a través del Dr. Mehdi Mesmoudi y la Dra. Marta Piña.

Durante los dos primeros años de intercambios académicos abordamos la discusión del concepto de región, aunque nos hemos centrado principalmente en la revisión de autoras y autores representativos de los diferentes estados señalados. A partir de estos intercambios detectamos más coincidencias que diferencias y hemos logrado una cohesión dentro del grupo de trabajo. Los puntos de coincidencia entre los estados de Jalisco, Colima, Sinaloa y los de la península de Baja California son múltiples: el más evidente es su ubicación en el litoral del océano Pacífico, seguido por el clima y algunos rasgos geográficos, que influyen en la configuración cultural de la región. Otras coincidencias se sostienen en los procesos paralelos que se dieron en cada lugar para alcanzar las prácticas literarias actuales dentro del gran sistema que conforma la literatura, mismo que abarca la escritura artística, pasando por la edición, promoción, consumo, estudios formales y crítica literaria. En este sentido, observamos una sistematización y promoción literaria tardía en los estados, excepto en Jalisco. De igual modo, es evidente que las políticas de impulso editorial y el compromiso institucional de las universidades estatales ha sido fundamental en la consolidación de la enseñanza, la crítica y la difusión del patrimonio literario.

Cabe mencionar que las exposiciones virtuales del Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales se han resguardado en grabaciones digitales, como acervo especial sobre el tema de la literatura de las regiones, entendida como sistema que articula espacios geográficos y socioculturales con ciertos rasgos afines o comunes.

En el estudio "De la literatura regional a la narrativa sudcaliforniana", Piña (2010) recupera las aportaciones del historiador estadounidense Eric van Young, en especial las propuestas realizadas en "Haciendo historia regional. Consideraciones metodológicas y teóricas" (1987). Piña coincide con él en que el concepto de región debe responder a una "hipótesis a demostrar" por parte de la investigadora o el investigador. Desde esta perspectiva, propone emplear un método para definir, demarcar, delimitar la región a estudiar, el cual ha sido tomado de los estudiosos de la historia regional. Dicha propuesta y aplicación plantea que la región debe, por principio, estar sujeta a las hipótesis que se tenga como objetivo demostrar y se postulen de antemano. Es el investigador o investigadora quien determina la región a partir de los parámetros iniciales de estudio.

> En historia, como en otras disciplinas, explica Ignacio del Río, "el término región sugiere siempre la idea de un espacio […] aunque se trate de un espacio que presente rasgos distintivos, no lo pensamos como un espacio único, sin parangón, sino homologable a otros espacios que también se puedan delimitar y distinguir como unidades finitas comprendidas dentro de un todo mayor". (Piña, 2010, p. 25)

El espacio homologable queda, asimismo, fuertemente determinado por la presencia y modo de accionar del ser humano. La región es una realidad dinámica y versátil, delimitable según las hipótesis que responden a un asunto determinado; así, entonces, no hay regiones fijas, estáticas, inactivas que se ajusten a un espacio invariable. Por ejemplo, en el caso de la literatura de una región ya seleccionada (franja del Pacífico noroccidental), el dinamismo regional se moldea a partir de la asequibilidad del corpus y publicación del mismo. De igual modo, las líneas de investigación se plantean —como bien asienta Van Young

(1987)—, a propósito de una hipótesis a demostrar y sostienen una evolución. Asumimos que la literatura regional es un sistema particular que no puede desapegarse ni desprenderse de sistemas mayores como, por ejemplo, la literatura nacional. No obstante, gracias al estudio detenido y detallado de las literaturas estatales (colimense, sinaloense, sudcaliforniana, etcétera) existe ya una bibliografía crítica que las sistematiza como realidades dinámicas y en espacios homologables con historias relativamente breves pero reconocidas.

En los dos años de existencia de nuestro grupo de trabajo, se ha fortalecido el estudio de las literaturas regionales desde un conjunto de universidades de la zona del Pacífico noroccidental, con el anhelo de congregar más estados y universidades, de tal modo que se ensanche la perspectiva literaria y compartirla como herencia cultural prioritaria, tanto a las generaciones actuales como a las venideras. Uno de los resultados de este esfuerzo es, precisamente, el volumen que aquí se muestra y del cual ofrecemos detalles a continuación.

Un libro o la relectura de lo regional y sus literaturas

El presente volumen surge con el interés de hacer visible la producción poética de los estados de Colima, Jalisco, Sinaloa y Baja California Sur a partir del abordaje de autores y autoras de 1950 a la actualidad, desde una perspectiva panorámica o particular. Todo lo anterior con la intención de mostrar voces, textos o fenómenos de las literaturas regionales poco estudiados o reconocidos por la crítica literaria mexicana.

Quienes escriben en este libro han expuesto, en su mayoría, en alguna de las ediciones del Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales, aunque no necesariamente con el mismo tema que aquí desarrollan. En todo caso, les une el interés por acercarse críticamente a la literatura en torno a la cual, debido a su lugar de residencia o vinculación académica, tienen un conocimiento especial y contribuyen a su difusión a través de libros, artículos y actividades variadas.

Un libro como este es prueba de una labor en red, colegiada, pero, sobre todo, de la necesidad de interconectarnos y releernos de múltiples maneras entre las regiones del país. Si bien puede ser por proximidad geográfica, por corredores culturales, también lo puede ser en su combinación y desde la búsqueda específica de aspectos coincidentes, por ejemplo, desde la identificación de actores movilizadores de dinámicas culturales extendidas, expresiones estéticas semejantes, diálogo entre paisaje y representación artística, historia y emergencia artística, etcétera. Las exposiciones orales del Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales, primero, y luego el presente libro dirigido de forma más concreta a un público especializado, permiten reconocer parte del pulso artístico que anima a los estados participantes, pero también, confirma que mucho del esfuerzo institucional y de agentes independientes a favor de la literatura no central se pierde de vista con el paso del tiempo ante la falta de una labor sistemática de documentación de la historia literaria.

Los trabajos integrados en este volumen abordan experiencias de estudio tanto panorámicas como en torno a autoras y autores en específico; en ambos casos se trata de representaciones analíticas que emergen de los corpus literarios trascendentes en cada entidad partícipe. Conforme avanza el siglo XX, las obras abarcan una amplia gama de temáticas focalizadas en el sujeto lírico, como manifestación de procesos vitales, ontológicos y sociales.

De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, la palabra región, del latín *regio, -ōnis,* remite a una porción de un territorio que es determinada en función de "caracteres étnicos o circunstancias especiales de clima, producción, topografía, administración, gobierno, etcétera". Las regiones pueden formar parte de estados o sobrepasarlos para agruparlos en función de nuevas delimitaciones. La región de la sierra de Manantlán atraviesa Jalisco y Colima, por ejemplo, o la región del desierto de Baja California cruza tanto Baja California como Baja California Sur.

La delimitación de región, aunque abstracta, puede operar con base en lo geográfico, lo climático, lo económico, lo histórico, lo lin-

güístico y lo cultural. Lo importante es observar que la región, como la propia acción de delimitar, es relativa y variable. En sintonía con Bandieri (2017, p. 19):

> la única forma posible de volver operativo el concepto de región y, por ende, de hacer historia regional, es su construcción a partir de las interacciones sociales que la definen como tal en el espacio y en el tiempo, dejando de lado cualquier delimitación previa que pretenda concebirla como una totalidad preexistente con rasgos de homogeneidad preestablecidos.

Quienes estudian a poetas de Colima, Jalisco, Sinaloa y Baja California Sur pertenecen, por las razones apuntadas con anterioridad, a una región en la que compartir el océano Pacífico es una coincidencia geográfica, pero, acaso, no la más importante. Nuestro diálogo contribuye, en realidad, a develar lo que no es tan obvio y, en tal tarea, nos afanamos actualmente. No obstante, habrá que reconocer que, en algunos de los poetas estudiados (en Raúl Antonio Cota, por ejemplo), el mar, el océano Pacífico, es decisivo en la configuración de su discurso poético. En esta ocasión, sin embargo, el océano no es un eje temático que vertebre o justifique la elección de las y los poetas estudiados, aun cuando, en un futuro, como parte del trabajo pendiente del Seminario Interinstitucional, sea un elemento a explorar, dado que el océano Pacífico —el de mayor extensión en el planeta y que ocupa la tercera parte de la superficie terrestre— resulta sugerente como propulsor de imágenes y símbolos en la literatura de estados que tienen salida a este mar.

Conviene señalar que, si bien con relación a estudios críticos y antologías sobre la poesía de Colima, Jalisco, Sinaloa y Baja California Sur existen muy diversos trabajos por estado, no hay una publicación académica en que converja una muestra de ensayos con los propósitos arriba apuntados, y que facilite observar una parte de la literatura desde un corredor del Pacífico mexicano. Por otro lado, hay que señalar que la coincidencia de compartir este mar no implica el mismo tratamiento de tal elemento en la representación literaria, pues

la vivencia del océano no es de igual manera para Jalisco, en que buena parte de su territorio se ensancha hacia el centro del país, que, para las Californias, rodeadas de agua.

Vale referir, asimismo, que el trabajo con la literatura de los cuatro estados ya mencionados obedece a la circunstancia fortuita de que, en un primer momento, se facilitó la interacción académica con colegas de las universidades públicas de esos estados, aunque el ideal es que las interacciones se amplíen y multipliquen, en este ánimo del Pacífico, hacia el norte y hacia el sur de México. La intención es releer las literaturas regionales e, incluso, el mismo concepto de lo regional.

La denominación de literaturas regionales, en plural, desea enfatizar el sentido de diversidad, pero también de criterios variables e intercambiables para llevar a cabo una determinada delimitación. Frente al carácter despectivo que, con frecuencia, suele acompañar la denominación de *literatura regional*, en razón de su *falta* de representación macro o nacional, o en otro sentido, porque en una arbitraria generalización se le juzga de cerrada, excedida en la autorrepresentación, resulta valioso aproximarse al estudio de la literatura mexicana, dentro de otras más de sus posibilidades, observando la escritura artística por regiones y asumiendo que no es lo mismo las literaturas regionales que las regionalistas, las cuales se enfocan en resaltar elementos autóctonos particulares, folklore e identidad, en una suerte de extensión de la literatura costumbrista, y que no siempre tiene aspiraciones de un diálogo abierto a lo universal.

Como podrán apreciar las y los lectores, los trabajos aquí incluidos se centran en el recuento y análisis de producciones poéticas en un rango determinado de tiempo o, en su defecto, en el análisis y aporte de un solo autor o autora. De esta manera, los capítulos iluminan procesos de desenvolvimiento de la poesía en los cuatro estados señalados, a partir de temáticas como el erotismo, lo social, la ciudad, la participación femenina, el deseo homoerótico, el estilo escritural, configuraciones poéticas; o ahondan en una figura emblemática de la poesía en función de aristas poco conocidas o discutidas de su quehacer literario. En todos los casos, lo expuesto deja entrever el diálogo

de estos procesos o figuras con un momento histórico nacional determinado, como, a su vez, permite ir observando otros elementos de coincidencia y de diferenciación entre algunos estados que forman parte del litoral del Pacífico mexicano.

Ignacio Betancourt (2006), coordinador del libro *Investigación literaria y región*, apunta con acierto en su "Introducción", que salvar el determinismo, por cuanto a lo geográfico y lo temático, constituye el reto central de la investigación en las diferentes regiones del país, de ahí que lo que revisan las distintas colaboraciones del presente libro no se circunscribe a valores de identidad, folklore o paisaje en las obras de las y los autores seleccionados, sino que se abren a tópicos más amplios que, claramente, remiten a preocupaciones nacionales y mundiales, aunque la temporalidad, con respecto a la asunción de tales temáticas, implique variaciones, tanto en sentido de retraso, como de adelanto, con respecto al centro del país.

Contenido capitular

Colima es el estado menos poblado de la República mexicana, con una extensión territorial de 5,627 km² y 731,391 habitantes, según el censo del INEGI 2020. En razón de su posición geográfica en el oeste de México, colinda al norte y oeste con Jalisco, al este con Michoacán y al sur con el océano Pacífico. El presente volumen se abre con el análisis de poetas colimenses de nacimiento o por adopción, a partir de los trabajos de los académicos y poetas de la Universidad de Colima, Carlos Ramírez Vuelvas, Krishna Naranjo Zavala y Gloria Ignacia Vergara Mendoza, quienes, desde sus habituales líneas de investigación, nos brindan, en orden cronológico, una aproximación a la poesía colimense a partir de algunos de sus cauces y afluentes de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI.

En "Deseo y poder en *Erótica* (1999) y en *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999) de Griselda Álvarez, claves para un feminismo contemporáneo", Carlos Ramírez Vuelvas revisa, con base

en la articulación del deseo y el poder, la obra poética de quien fuera la primera gobernadora mujer en México y notable escritora: Griselda Álvarez Ponce de León (1913-2009). La mirada se concentra en *Erótica* y *Glosa de la Constitución en sonetos*, dos poemarios que, por su naturaleza, permiten abordar con holgura y riqueza los temas propuestos. En su capítulo, el autor propone asumir que deseo y poder operan como "fundamentos del feminismo simbólico" de la poeta y que tienen su "momento culmen" en los libros que estudia el presente capítulo. Así, la formación intelectual de Griselda y el desenvolvimiento general de su obra estarían vinculados, en una suerte de misma *poiesis*, a los dos conceptos enunciados desde una perspectiva de género. De acuerdo con Ramírez Vuelvas, la poesía de Griselda fue "un acto de creación del lenguaje y una expresión de rebeldía política" que, si bien dio luces sobre un erotismo corporal, de cierta posesión masculina, también lo hizo sobre el deseo del poder y de extender el radio de la palabra hacia los ámbitos del ejercicio público.

Krishna Naranjo Zavala, en "El espejo, la pluma y el canto: nociones de poesía en Víctor Manuel Cárdenas, Efrén Rodríguez y Carlos Olmos", se adentra en los versos de tres poetas reconocidos por su labor formativa y, en el caso de los dos primeros, de presencia nacional. La pregunta que anima este capítulo es cuál es la noción de poesía que se enuncia en el orbe poético, intimista, de estas tres figuras y, en tal sentido, la respuesta se relaciona con el sugerente simbolismo del espejo, la pluma y el canto, manifiesto de forma respectiva en los poetas seleccionados. Krishna Naranjo revela que para Víctor Manuel Cárdenas (1952-2017) —Premio Ramón López Velarde 2007 y Premio Interamericano de Literatura Carlos Montemayor 2014— la poesía se asume como un espejo que confirma la transformación de quien escribe, en tanto para Efrén Rodríguez —coordinador del Taller Tablero y director y fundador de Nerfe Ediciones—, la poesía atrapa atmósferas, sueños o, en palabras del poeta, es "una pluma como vena de agua"; mientras que para Carlos L. Olmos (1962-2023) —políglota y filósofo—, la poesía se une a las sensaciones, al silencio, al canto interior.

En “Tierra habitada. Visión y revelación de las poetas colimenses en los albores del siglo XXI”, Gloria Ignacia Vergara Mendoza delinea el panorama literario de poetas colimenses nacidas en la segunda mitad del siglo XX, al tiempo que destaca los factores sociales, políticos y culturales que han dado pie a la emergencia de un buen número de escritoras. Para llevar a cabo su propósito, la académica se apoya en la teoría de Pierre Bourdieu en torno a campo literario. En su capítulo, Vergara señala que es en la década de los ochenta cuando se fundan instituciones y espacios culturales de primer orden en Colima que contribuyen al surgimiento de voces diversas en la poesía colimense, ya alejadas de la exaltación paisajística. La presencia de las mujeres irrumpe con fuerza y se hace visible en distintas antologías locales y nacionales. Para ilustrar los variados cauces de la poesía colimense en los albores del siglo en marcha (como lo social-geográfico, lo identitario, lo intimista y erótico, entre otros), Vergara se concentra en analizar los versos de Guillermina Cuevas (1950), Verónica Zamora (1965), Ada Aurora Sánchez (1972), Nadia Contreras (1976), Krishna Naranjo (1984) e Indira Torres (1984), para quienes un antecedente muy importante en cuanto a la vocación literaria femenina se encuentra en Griselda Álvarez.

Jalisco, el tercer estado más poblado de México, se localiza en la región oeste del país y limita al norte con Nayarit, Zacatecas y Aguascalientes; al noroeste con San Luis Potosí, al este con Guanajuato, al sur con Michoacán y Colima, y al oeste con el océano Pacífico. Su extensión territorial es de 78,588 km² y su población de 8,348,151 habitantes, según el censo del INEGI de 2020. Con respecto a la literatura de esta entidad federativa, se incluyen en el presente libro las aportaciones del académico y escritor Jorge Souza Jauffred, del narrador y promotor literario Godofredo Olivares Cortés, y de las académicas y escritoras Silvia Quezada Camberos y María Elizabeth Nuño Plascencia.

A fin de dar cuenta de un movimiento poético singular, de gran alcance dentro de las letras de Jalisco, Jorge Souza Jauffred escribe *Entre la visión y el desencanto. La poesía jalisciense de fin de siglo*

(1972-2000), donde refiere que, en el contexto de marcados cambios sociopolíticos, surge en el periodo estudiado una generación que viene a romper moldes escriturales anteriores y a expresar, con inusitados recursos, sus propias visiones y desencantos. Este *boom poético* se caracteriza por la multiplicación de nombres, pero también por la riqueza de sus propuestas. Fue tal su vitalidad que, según apunta el autor, pocos años más tarde se extiende a otras ciudades, incluyendo la capital del país. Los nuevos lenguajes que aparecieron en la poesía jalisciense se manifestaron "en un abanico léxico y semántico, que iba desde la ferocidad descarnada hasta la exquisita melancolía". El auge de publicaciones y suplementos literarios, así como de talleres de creación literaria, resultaron capitales en esta renovación poética. Parte de los nombres clave que se destacan en el panorama trazado por Souza Jauffred son Patricia Medina (1947), Ricardo Yáñez (1948), Raúl Bañuelos (1954), Dante Medina (1954), Ricardo Castillo (1954), Jorge Esquinca (1957), Carmen Villoro (1958), Luis Armenta (1961), Ernesto Lumbreras (1966), Jorge Orendáin (1967), Luis Vicente de Aguinaga (1971), y más.

Después de la perspectiva del boom poético en Jalisco, entre 1972 y 2000, puede leerse "Resignificación de los objetos cotidianos en la poesía de Carmen Villoro", de Godofredo Olivares Cortés, un trabajo que explora, tal cual, la manera en que la poeta y psicoanalista tapatía dota de nuevos significados a las cosas que habitan el micro (o macro) espacio de una casa, como pudieran ser un refrigerador, una mesa, una aguja, una ventana. El asombro y la nostalgia animan la poesía de Carmen Villoro, nos dice el autor, y apunta que los objetos a los que se aproxima la poeta, con ojo incisivo y cálido a la vez, están cargados de recuerdos y afectos. El acercamiento que realiza Olivares a la poesía de Villoro es de manera descriptiva y sumaria, considerando todos los libros de la escritora, desde su primer poemario, *Barcos de papel*, hasta el más reciente: *Zurcido invisible* (*Hechuras por encargo*).

Silvia Quezada Camberos y María Elizabeth Nuño Plascencia ofrecen "La poesía de contenido social en tres escritoras jaliscien-

ses" para revisar las aportaciones de las poetas Tanya Cosío (1976), Rosario Orozco (1970) y Berónica Palacios (1973) a una corriente de la poesía que busca incidir en la transformación de las ideas y la conciencia, un tipo de poesía que, como refieren las autoras, tiene por objetivo "humanizar al otro, considerar la otredad como centro y no como periferia en la búsqueda por desarmar el discurso hegemónico". Las poetas jaliscienses que se estudian, incluidas las tres en la antología *País de sombra y fuego* (2010), de Jorge Esquinca, se distinguen por denunciar la violencia de género, las agresiones físicas y sexuales, las muertes y las desapariciones. Las académicas recuperan, en particular, los poemas "Hasta en Francia matan a las mujeres a patadas y golpes", de Tanya Cosío; "Mi canto", de Rosario Orozco; y "Letanía por Ciudad Juárez", de Berónica Palacios; a fin de describir algunos de los recursos estilísticos con que tales escritoras configuran un lenguaje que intenta hacer visible la indiferencia social y el silencio cómplice frente a las múltiples formas de la violencia hacia las mujeres.

El estado de Sinaloa, ubicado al noroeste de México, limita al norte con Sonora y Chihuahua, al este con Durango, al sur con Nayarit y al oeste con el océano Pacífico. Su extensión territorial es de 57,365.4 km^2, y cuenta con 3,026,943 habitantes, conforme al censo del INEGI de 2020. Tres son los estudiosos sinaloenses que participan en el volumen: Javier Velázquez, Francisco Meza Sánchez y Erick Zapién. El primero analiza la poesía de A. E. Quintero (1965) y César Cañedo (1988), ambos ganadores del Premio de Poesía Aguascalientes, en 2011 y 2019, respectivamente. Por su parte, Meza realiza un breve análisis progresivo sobre la obra de Jesús Ramón Ibarra (1965), quien también recibió el Premio de Poesía Aguascalientes. Así, en este libro se abordan desde la crítica sinaloense tres de los cinco poetas que entre 2007 y 2021 obtuvieron el máximo galardón que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes a obra poética publicada. Los otros dos sinaloenses galardonados han sido Mario Bojórquez y Rubén Rivera.

El académico Javier Velázquez explica que, tanto en Quintero como en Cañedo, destacan el homoerotismo y la homolírica; ambos

poetas visibilizan estos temas en su producción de escritura poética desde su estado natal: Sinaloa. Para Velázquez, las obras *Cuenta regresiva* (2011) de A. E. Quintero, y *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos* (2019) de Cañedo, logran una apertura del canon en la poesía sinaloense, además de que estos poetas se insertan en la lírica nacional dentro de una poesía encabezada por Novo y otros contemporáneos. La atención merecida por la crítica local y nacional, particularmente al libro *Cuenta regresiva*, compilado después en *Porque a veces el corazón se siente como ir montado en un caballo. Poesía reunida (1996-2019)*, muestra que escribir desde la provincia y desde la diversidad sexual no es impedimento para alcanzar una poética personal fundacional sustentada en la honestidad y en la sensibilidad humana. Cañedo focaliza su intimidad doméstica y familiar a partir de su niñez desde un tono universal de afecto y melancolía; estos autores se asientan como voces maduras y selectas de la poesía sinaloense del siglo XXI.

El escritor y editor Francisco Meza focaliza su estudio en el poeta Jesús Ramón Ibarra —oriundo de Culiacán, donde reside, y autor de *Barcos para armar. Poesía 1994-2014*—. Una de las afirmaciones de Meza es que Ibarra supera la condición de alejamiento, natural por la ubicación geográfica de Sinaloa. Esta provincia, como otras, vivió al margen del centro mucho tiempo, en tanto las pautas nacionales de desarrollo cultural tomaron fuerza hacia la década de los ochenta en el noroeste mexicano. Este poeta es egresado del taller poético de la Universidad Autónoma de Sinaloa, que impartía Ricardo Echávarri, y entró en contacto con poetas de otros estados, como Jorge Esquinca y Miguel Ángel Hernández Rubio, mientras buscaba la traducción sensitiva de su mundo personal e imaginario con la escritura. Ibarra integra en su obra referentes culturales cosmopolitas a través de procedimientos técnicos de un poeta maduro. Para Meza, el autor de *Teoría de las pérdidas* (2015) es quien mayormente aborda el tema del jazz y los jazzistas en la poesía mexicana de esa época. En el capítulo "Retrospectiva de Jesús Ramón Ibarra: poética de la decantación", Meza indaga sobre el proceso de depuración de la escritura creativa

de un poeta que conjuga oficio y técnica para alcanzar brevedad y excelsitud en su obra, aventurándose a la creación desde su patria chica.

Cierra la triada el investigador Erick Zapién, quien ofrece los resultados iniciales de una investigación sobre *Presagio. Revista de Sinaloa*, órgano de publicación periódica cuyo tiempo de circulación fue de 1977 a 1982, con el objetivo de difundir la obra de creación de autores sinaloenses. El estudio de Zapién da cuenta detallada de la organización interna y el proceso de publicación de la revista, misma que en esa transición de los años setenta a los ochenta fomentó la publicación de poetas y autores de narrativa bajo el mecenazgo inicial del ingeniero Rodolfo de la Vega, radicado en Ciudad de México. La periodicidad era mensual y circulaba por suscripción. Zapién destaca en su trabajo la elaboración de una "Antología de los poetas sinaloenses" publicados en 1982, antología formada por los números 61 y 62, aspecto que refuerza la consolidación de una *línea editorial* lírica impulsada por el subdirector Enrique Ruiz de Alba y el asesor literario Alejandro Hernández Tyler. Además, otro punto de importancia es que, entre estos dos últimos, se dieron a la tarea de conformar las fichas biobibliográficas de las y los poetas antologados, mismas que han sido de alta utilidad histórica para las siguientes generaciones de críticos literarios en Sinaloa.

Baja California Sur, en el noroeste del país, limita al norte con Baja California, al este con el Golfo de California y al sur y oeste con el océano Pacífico. Su extensión territorial es de 71,450 km^2 y su población, de acuerdo con datos del censo del INEGI 2020, es de 798,447 habitantes. Dentro de los estudiosos de la literatura sudcaliforniana que se dan cita en este volumen se encuentran Dante Salgado, Ramón Moreno, Marta Piña y Mehdi Mesmoudi. Salvo Moreno, académico de CUSUR-UdeG, el resto forman parte de la planta docente del programa educativo en lengua y literatura de la Universidad Autónoma de Baja California Sur.

En este volumen se integran tres estudios que pueden correlacionarse para tener una visión integradora sobre la poesía sudcaliforniana del siglo XX, en especial de mediados del siglo hacia adelante.

En el primer trabajo titulado “Fernando Jordán, José Alberto Peláez Trasviña y Néstor Agúndez: poetas sudcalifornianos de mediados del siglo XX”, los académicos y escritores Moreno y Salgado estudian a dos poetas locales, Peláez y Agúndez Martínez, cuyas publicaciones iniciales datan de la época señalada; resaltan los rasgos románticos y modernistas, y subrayan la importancia e impacto de sus obras en un ámbito cultural totalmente al margen de los centros de poder y desarrollo económico y cultural. Incorporan en las páginas al cronista y poeta Fernando Jordán, originario de Ciudad de México y quien arribó en 1950 al entonces territorio de Baja California Sur enviado por la revista *Impacto*, con la encomienda de escribir reportajes sobre la península y a la cual —con el paso del tiempo— instituyó el calificativo de *el otro México*. Su formación literaria y profundo arraigo en Baja California Sur le permitieron conocer a los poetas de esos años y participar en los Juegos Florales. El poema que mayor resonancia tuvo es “Calafia”, del cual se vierten datos y opiniones en el capítulo aquí contenido. Otro punto que abordan Moreno y Salgado es la interacción entre los reducidos grupos de escritores, entre los que destaca el Ateneo bajacaliforniano “Prometeo”.

La aportación de la académica y escritora Marta Piña se centra en cuatro poetas sudcalifornianos nacidos entre 1949 y 1958, quienes abrevaron de los textos de sus antecesores, pero —de igual modo— fueron asiduos lectores de poetas universales, hispanoamericanos y mexicanos de las vanguardias y movimientos posteriores. Los nombres son Raúl Antonio Cota Geraldo (1949), Javier Manríquez Amao (1953), Edmundo Lizardi (1953) y Víctor Bancalari Miranda (1958), todos de obra breve, salvo Cota y cuya producción empezó a circular hacia el declive del siglo XX. En el capítulo se ubica a esta generación de autores dentro del contexto literario estatal, se brinda un perfil biográfico con énfasis en las aportaciones al desarrollo de las letras en el estado, principalmente en el caso de Cota, como promotor de talleres literarios. Piña brinda un panorama general de las características poéticas de estos autores en un marco de apertura e integración a los paradigmas regionales de finales del siglo XX.

El apartado de Baja California Sur cierra con un trabajo realizado por el académico y escritor Mehdi Mesmoudi, que se titula "La ciudad en la poesía sudcaliforniana (1994-2018)", donde se examinan y comparan algunos poemas de tema urbano escritos por poetas de diversas generaciones y tendencias, estableciendo así un diálogo entre poéticas y estilos que remiten invariablemente a la ciudad costera, a la ciudad con menos de siglo y medio de historia. Mesmoudi realza la importancia citadina desde la posición geográfica de La Paz, como ciudad puerto y capital de un estado rodeado de mar. Una de las mayores aportaciones es que justamente retoma los nombres de los poetas estudiados en los dos capítulos previos, logrando así una continuidad e interrelación entre los grupos generacionales que se han distinguido en tierras sudcalifornianas.

Estas investigaciones sobre la poesía en Baja California Sur se distinguen por el empeño en revisar y analizar características poéticas en un estado del Pacífico mexicano que se incorporó de forma tardía a la mirada de la crítica nacional. Si bien, tanto la creación como la crítica forman parte de un gran sistema literario, la marginalidad, la lejanía y el irremediable sentido de insularidad generaron condiciones diferentes para Sudcalifornia, con relación a otros estados del noroeste mexicano. Los procesos de publicación de obras y de revisionismo crítico se suscitaron de forma pausada durante el siglo XX; sin embargo, de forma paulatina pero constante, los estudios sobre la literatura en la media península californiana permiten visibilizar a los autores locales e insertarlos en el plano literario nacional.

Coda

Este libro, resultado del Primer Coloquio de Investigación en Literaturas Regionales, actualiza, ante sus lectores, una visión sobre lo que ha sido el oleaje de la literatura de la segunda mitad del siglo XX y en lo que va del siglo XXI en los estados participantes. Realizarlo ha significado para sus colaboradoras y colaboradores el reto

de revisitar figuras y momentos importantes de esas literaturas, pero también de ubicar autoras y autores que, en función de haber vivido y realizado obra en distintos estados, son escritoras y escritores compartidos cuyo estudio se vería fortalecido con el intercambio de información y publicaciones interinstitucionales, como sería el caso de Griselda Álvarez, a quien se le estudia como autora colimense y jalisciense a la vez.

Cada uno de los apartados de este libro tiene vasos comunicantes entre los trabajos que presenta y, al mismo tiempo, entre los propios apartados. Del oeste al noroeste, el recorrido propuesto, como se ha mencionado, hace palpable cómo los años ochenta y noventa del siglo pasado fueron decisivos en el despegar de la provincia literaria y en el fortalecimiento de su actividad editorial, aun cuando falte mucho por lograrse en este campo.

¿En qué momento conoceremos realmente la *literatura mexicana* o, mejor dicho, de todo México? ¿Es posible acercarnos a esta posibilidad a partir de alimentar la tradición literaria con el estudio de todos los cauces de todas las regiones del país? ¿Ayuda a este ejercicio revisitar la literatura por regiones e, incluso, buscar nuevos vínculos entre los estados, en función de entender las regiones desde otra perspectiva? Creemos que sí, pues el ejercicio realizado a partir del Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales y del Primer Coloquio de Investigación en Literaturas Regionales nos ha llevado a conocer más de la literatura producida en los ámbitos de los académicos y escritores participantes, a releernos, a intercambiar información, a revitalizar el interés por difundir —apoyados en los beneficios de las plataformas tecnológicas y las redes sociales— las literaturas regionales como parte de algo más amplio que ni siquiera es un país, sino la literatura en tiempos globalizados. Deseamos que las y los lectores de este libro nos otorguen el beneficio de internarse en el océano propuesto, un océano *pacífico* sólo en apariencia.

Referencias

Bandieri, S. (2017). La historia en perspectiva regional. Aportes conceptuales y avances empíricos. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 52(1): 11-30.

Betancourt, I. (2017). Introducción. En: *Investigación literaria y región* (pp. 7-9). El Colegio de San Luis.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2021). Censo de Población y Vivienda 2020. https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/

Piña, M. (2010). De la literatura regional a la narrativa sudcaliforniana. En Dante Salgado *et al*., *En el corazón del aire. Ensayos sobre literatura sudcaliforniana* (pp. 9-42). Gobierno del Estado de Baja California Sur, Praxis, UABCS.

Real Academia Española (2023). Región. En: *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de https://dle.rae.es/region

Van Young, E. (1987). Haciendo historia regional. Consideraciones metodológicas y teóricas. *Anuario del Instituto de Estudios Histórico-Sociales*, 2: 255-281.

Colima
Cauces y afluentes de su poesía

Deseo y poder en *Erótica* (1999) y en *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999) de Griselda Álvarez, claves para un feminismo contemporáneo

Carlos Alberto Ramírez Vuelvas[1]

Hipótesis, premisas y discernimientos

Las lecturas críticas de la obra literaria de Griselda Álvarez (1913-2009) reconocen la presencia discursiva de las palabras *deseo* y *poder* desde cierta perspectiva de género, como conceptos esenciales en la comprensión de su poesía (Galeana, 2005; Ceballos Ramos, 2014; Sánchez Peña y Vivero Marín, 2014). Es probable que la trascendencia sociohistórica de su nombramiento como primera mujer gobernadora en la historia política de México (gobernadora del estado de Colima de 1979 a 1985) oriente de manera casuística las interpretaciones literarias de los conceptos poder y erotismo en su poesía, interpretaciones que se situarían en el complejo acontecer de una trayectoria intelectual que generó significados divergentes para la literatura, la política y la cultura.

Griselda Álvarez fue la primera mujer poeta gobernadora en la historia de Iberoamérica. Pero, cuando alcanzó ese cargo, ya había publicado la mayoría de sus libros de poesía: *Cementerio de pájaros*

1 Universidad de Colima.

(1956), *Dos cantos* (1959), *Desierta compañía* (1961), *Letanía erótica para la paz* (1963), *La sombra niña* (1965), *Anatomía superficial* (1967), *Estación sin nombre* (1972) y *Antología* (1976). A ellos, se sumaron *Canto a las barbas* (1994), *Sonetos terminales* (1997), *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999) y *Erótica* (1999). Al mismo tiempo había forjado una larga carrera en la función pública: directora de Acción Social Educativa de la Secretaría de Educación Pública, directora general de Trabajo Social de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, jefa de prestaciones sociales del Instituto Mexicano del Seguro Social y senadora de la República Mexicana (Álvarez Ponce de León, 1981).

¿Cómo interpretar una obra intelectual tan claramente identificada con la escritura literaria y el diseño de políticas públicas? En principio, pareciera existir una secesión entre el perfil intelectual político y el quehacer poético. La interpretación de la obra intelectual de personajes como Griselda Álvarez, en la que convive la escritura literaria con la práctica de la política, podría generar confusiones siguiendo trayectorias que se bifurcan.

Sin embargo, este proceso creativo sería una misma *poiesis*, una misma voluntad creativa con expresiones adaptadas a las circunstancias de la misma trayectoria intelectual, a los paradigmas sociales, culturales y personales que el personaje debió afrontar en el devenir de la vida. Por eso, en este ensayo planteo otra hipótesis: que los conceptos de *deseo* y de *poder* son fundamentos del feminismo simbólico de Griselda Álvarez, la enunciación del lenguaje que aspira a feminizar los discursos de la historia, sin distinguir los moldes de expresión de ese pensamiento, moldes determinados por la recepción sociocultural de la obra intelectual. En su desarrollo, ambos conceptos se habrían vinculado durante la formación intelectual de Griselda Álvarez, hasta alcanzar un momento culmen en la publicación de sus últimos libros de poesía: *Erótica* (1999) y *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999).

Desde esta perspectiva, la poesía sería un acto de voluntad de transformación objetualizado en poemas, materia verbal como las

oraciones o los discursos políticos, que participa en la percepción de la realidad a través de las palabras. La práctica espiritual de la *voluntas* sobre la realidad a través del *logos* en sí mismo es el camino de la poesía, y la posesión de esa realidad en la organización de los discursos es la política: aspirar a que la voluntad (que comienza en la articulación del *logos*) transforme la realidad. Poesía y política derivarían de una misma *poiesis*, la comprensión del deseo y del poder como sustantivos al dominio de los discursos.

El libro *Erótica* es una colección de catorce sonetos que debieron pertenecer al corpus de poemas de Griselda Álvarez escritos en la década de los sesenta, junto con las piezas publicadas en los libros *Letanía erótica para la paz* y *Anatomía superficial*, cuando la poeta exploró un erotismo inédito en la poesía mexicana escrita por mujeres, que destaca por las imágenes de posesión del cuerpo masculino, utilizando la retórica usual en la poesía escrita por los hombres: la descripción minuciosa del acto sexual, utilizando las referencias al cuerpo del hombre como objeto de deseo. Tal vez por las imágenes explícitamente sexuales, la poeta decidió autocensurarse a los cuarenta años y publicar *Erótica* cuando una ancianidad venerable le permitió una libertad expresiva más plena, y cuando el horizonte cultural también había flexibilizado la recepción de los discursos eróticos femeninos.

Como ha escrito Patricia Galeana, en *Glosa de la Constitución en sonetos*, Griselda Álvarez rompe "el paradigma de la incompatibilidad entre la imaginación poética y la rigurosidad parlamentaria" (Álvarez, 1999b, p. 9). Es decir, incorpora al lenguaje poético el discurso legislativo con lo que escribe un cuerpo normativo con técnicas poéticas desde una perspectiva de género, lo que vuelve al libro en una obra literaria de una expresividad estético-política radical, fundamentada en la misma *poiesis* creativa de la autora.

Bajo esas premisas, en el siguiente ensayo se plantea una revisión de algunos momentos paradigmáticos de la trayectoria intelectual de Griselda Álvarez, a partir de los conceptos de poder y de deseo, para comprender la estructuración de su feminismo simbólico

expuesto en *Erótica* y en *Glosa de la Constitución en sonetos*, sus dos libros publicados en 1999, la expresión más intensa de esa poética sobre el discurso del deseo y el poder para la interpretación de la realidad desde una perspectiva de género.

Poiesis: voluntad de creación con perspectiva de género

La lectura de los conceptos de deseo y de poder en la poética de Griselda Álvarez comienza en la interpretación de las figuras tutelares en su iniciación intelectual, en particular la presencia de su padre durante su infancia. Dado que su madre murió antes de sus primeros diez años de vida, la poeta misma reflexionó sobre el lazo filial con su padre como figura tutelar, con sentencias parecidas a un acto de contrición según escribió en *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora* (1992): "Tal vez una honda huella formó en mí el complejo de Electra. Hombre recio, definido, bronco y a la par emotivo, sensible, tierno. Por las venas, en línea recta, sin proponérmelo soy dura y paralelamente conservo en una mano, dispuesta a darla, la flor de la ternura" (p. 21).

El juego de oposiciones adjetivas utilizado para describir a su padre es una metáfora del modo en que la poeta interpretaba el mundo a partir de la representación de sus extremos. Así reconoció una dialéctica del conocimiento como fundamento de la *poiesis* en un sentido esencial: crear algo donde no existe nada. Para la poeta, en esta primera toma de conciencia, el conocimiento de la realidad es comprender la oposición aparente del lenguaje, entre el control de las definiciones cognitivas y la expresión de las emociones. En ese enunciado paradójico surge la conciencia del lenguaje, la hegemonía conceptual para interpretar (o crear) la realidad sensible. Por eso, más que una oposición, poder y deseo son expresiones de una misma voluntad *poiética*: la pulsión por definir los relatos de la historia.

Muchos años después, Margarita Michelena (1979) debió ser la primera intelectual en discernir sobre este paradigma al revisar la

trayectoria intelectual de Griselda Álvarez. “Hablo de un género de bondad creadora y activa que, para decirlo con las llanamente inmortales palabras del Anónimo Sevillano, ‘iguala con la vida el pensamiento’” (p. 6) apuntó Michelena al describir a una mujer poeta dedicada a la política, motivada por una voluntad *poietica* para el diseño de escrituras diferenciales, expresando con poesía y con política los vislumbres de una ontología de la vida posmoderna. Pero, sobre todo, Michelena describió el procedimiento poético de Griselda Álvarez para comprender el mundo: la *poiesis* es el principio de voluntad para articular el lenguaje que interpreta la realidad, aunque ese lenguaje se exprese en leyes, programas, oraciones o poemas.

Una última precisión sobre la comprensión de la poética de Griselda Álvarez basada en su trayectoria intelectual. En su libro *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora*, varios relatos de la infancia parecen anticipar su vocación político-feminista en las primeras décadas del siglo XX: sus discrepancias con el control androcéntrico del internado donde estudió primaria y secundaria; su rechazo obcecado a seguir una educación sentimental femenina basada en “las tareas del hogar”, como el tejido, bordado y la cocina; o su gusto por aprender actividades identificadas con los hombres, como la doma de caballo, el uso de pistolas y el juego de baraja (Álvarez, 1992).

Así reveló otro paradigma: ella nunca fue el hombre que esperaba su padre. Es decir, no solamente no había nacido hombre, ella gozaba intensamente ser mujer como un hecho poético sustancial frente a la cultura de la época. En el contexto de la intimidad familiar, se asumía como un acontecimiento disruptivo, revolucionario y crítico. En contra del deseo de su padre, su tótem más amado, se asumió radicalmente como mujer.

En plena juventud, a la muerte de sus padres, viviendo sola en la Ciudad de México durante sus estudios en la Escuelas Normal de Maestros, alrededor de 1935, en un nuevo acto de contrición que le reveló la orfandad, conoció a dos personajes que serán definitivas en su formación intelectual: Dolores Uribe y Matilde Rodríguez Cabo, quienes la orientaron para comprender que su voluntad *poietica* tenía

un profundo significado feminista, la posibilidad de expresar un lenguaje distinto al impuesto por la voluntad del discurso falocéntrico, como el que había manifestado su padre cuando rechazó la escritura de sus primeros versos.

Alrededor de los veinte años, para Griselda Álvarez la poesía era un acto de creación del lenguaje y una expresión de rebeldía política. Su padre podía reconocer los discursos políticos expresados por los hombres, pero nunca aceptó los versos escritos por mujeres. Frente a ese rechazo, ella respondió con la escritura de poemas con un profundo sentido político, y arrogó el hecho de que escribir poesía era un modo de comprender la realidad, una comprensión que visualizó desde una perspectiva de género.

Prolegómenos poéticos para el discurso posmoderno del feminismo simbólico

A la mitad de su vida, Griselda Álvarez había descubierto, en términos ideológicos, al feminismo como el deseo de practicar el poder desde una perspectiva de género. Por eso, desde que publicó sus poemas de iniciación en el suplemento *La Cultura en México*, el 22 de mayo de 1955 ("Verano", "La invitación al mar" y "Noche plena", que luego incluyó en su primer libro de poesía *Cementerio de pájaros* (impreso en mayo de 1956 por *Cuadernos Americanos*) se evidencia su postura feminista, la comprensión de un feminismo que se adecuó a su trayectoria intelectual.

En parte, el feminismo de la época (liderado por las maestras de Griselda Álvarez, Dolores Uribe y Matilde Rodríguez Cabo, entre otros personajes) cuestionaba la idea de la familia como institución fundadora de la sociedad, y subrayó la idea de que las instituciones de la intimidad (la casa, la familia, la vecindad, la amistad…) son determinadas por el androcentrismo, y por lo tanto las mujeres ocupan una posición accesoria en su comportamiento social.

En *Cementerio de pájaros* el hogar aparece simbólicamente como sitio de opresión, principio de angustia que lapida la libertad de las mujeres con la organización de roles sociales, la distribución de la riqueza patrimonial y la administración de las identidades. Era una manifestación cultural del feminismo de mediados del siglo XX cuando la escritora guatemalteca Alaíde Foppa, exiliada en México, tradujo de la italiana Giuliana Pompei las primeras autorreflexiones del feminismo europeo sobre el asunto de la familia como problema en las estructuras de la sociedad contemporánea. "Uno de los descubrimientos que hicimos al empezar a mirar a nuestro alrededor como mujeres, fue precisamente la casa, la estructura familiar como lugar de explotación específica de nuestra fuerza de trabajo. Debíamos, por tanto, darle preferencia a nuestro análisis a esa esfera 'privada', a esos muros domésticos…" (Monsiváis, 2013, p. 68) escribió Alaíde Foppa en sus artículos de opinión publicados en la prensa mexicana.

Percepciones que siguen la interpretación social de la feminista francesa Simone Weil (2007), quien en la primera mitad del siglo XX describió al hogar como sede institucional del amor, que destruye todo equilibrio del alma en cuanto busca someter o ser sometido por él. En el lenguaje alegórico utilizado por Griselda Álvarez, el hogar es un cementerio de pájaros.

El feminismo evidenció el debilitamiento de las instituciones androcéntricas como una crisis de la Modernidad. En el programa social de la Revolución, la familia era la responsabilidad asignada a las mujeres, y se convirtió, evidentemente, en una de las primeras víctimas ontológicas del cambio posmoderno.

Griselda Álvarez racionalizó estas convicciones en prosa periodística, que anteceden al diseño de las políticas diferenciales que ejerció como senadora y como gobernadora, a finales de los setenta y principios de los ochenta, respectivamente. En febrero de 1966, en el artículo "La propiedad de los hijos II", publicado en *El Heraldo de México*, expuso tres condiciones de la vida posmoderna que modifican la idea tradicional de familia: la presión del trabajo sobre funciones como la crianza; la imposibilidad de que la familia permanezca

como organismo binario; y aceptar la modificación de los afectos en el transcurrir de la historia familiar. "Esta situación no significa, como pudiera juzgarse a la ligera, que la familia no deba existir, que sea inútil o que esté a punto de desaparecer. No, lo único que señala es que la familia debe constituirse sobre bases totalmente distintas a las tradicionales" (Álvarez, 1966a, p. 4).

Siguiendo las críticas de Simone Weil contra las instituciones de la Modernidad, Griselda Álvarez escribió, en otro artículo periodístico de 1966, una reflexión sobre revolución, patrimonio y violencia:

> El progreso de la institución de la propiedad y la guerra en general, y al rapto en particular, llevan a la familia a una transformación trascendental. La aceptación de la apropiación de personas y cosas por la violencia da sentido a la guerra con el derecho de conquista: además, produce la esclavitud y con el rapto, una institución marital: el hombre se apodera de la mujer y con ella de los hijos, que pasan hacer cosas suyas. (Álvarez, 1966a, p. 4)

De acuerdo con la poeta, la axiología patriarcal se introduciría en la cultura moderna a través del dominio del lenguaje, el poder hegemónico de enunciación de la realidad desde una postura androcéntrica. Esa hegemonía del discurso patriarcal fue advertida por Griselda Álvarez en el artículo "Mi señor", también de 1966:

> Dos palabras [mi señor] que señalan siglos de patriarcado y de las cuales la mujer moderna consciente o subconscientemente toma una parte y otra convencida pese a los vaivenes de las revoluciones sociales, pese a las fantasías de los sociólogos, pese a las lisonjas de los demagogos. (Álvarez, 1966c, p. 4)

Pero, aunque la narrativa patriarcal dominaba al discurso social, los cambios culturales de la época debían modificar a la sociedad homocéntrica. "La mujer y el hombre tienen cualidades del mismo rango, pero distintas —nunca iguales— y, por ello, es necesario recurrir a las habilidades propias de cada uno, en el momento en que los aconteci-

mientos lo requieran", escribió al celebrar el triunfo de Indira Gandhi, primera mujer ministra de la India en 1966 (Álvarez, 1966b, p. 3).

En el proyecto *poietico* de Griselda Álvarez, la reescritura de los discursos épicos de la Modernidad era una tarea ineludible, consecuente al cambio cultural de la época, para proponer la construcción de un sistema de las diferencias y la reciprocidad del poder, y superar la inequidad homocéntrica de la agenda política, que en términos históricos fundamentaron las políticas derivadas de la Revolución mexicana. Por eso, en el breve cuaderno de poesía *Dos cantos*, publicado en 1959, Griselda Álvarez visibilizó los estamentos excluyentes de la Revolución, al nombrar a la provincia ("niña, novia, compañera") como un territorio femenino negado al progreso.

Contrario a los discursos hegemónicos del nacionalismo cultural, categórico en las obras monumentales del muralismo mexicano, o en la literatura total de los novelistas de la Revolución canonizados por la historia literaria, la poeta aspiró a deconstruir el lenguaje nacionalista y expresar la alteridad en la vida cotidiana posrevolucionaria, donde aparece: "El México dolido,/ el México contraste,/ el México que juega con el hambre descalza,/ donde todo lo trágico se ha vestido de broma" (Álvarez, 1959, p. 12).

Los poemas de *Dos cantos* presentan la feminización de la provincia, huérfana de la Revolución masculina, gran figura patriarcal, paradigma amado y odiado, símbolo colectivo del Estado y sus instituciones. Pero también la Revolución había permitido la organización social moderna, donde la poeta se incorporó a su estructura institucional. En esa paradoja, con su intuición *poietica*, Griselda Álvarez soportaba las contradicciones de la Revolución, interpretando ese universo de orfandad en el amanecer del giro cultural de la década de los sesenta.

Erotismo contra las instituciones del hombre

Los libros de poesía de Griselda Álvarez publicados en la década de los sesenta deberían leerse como una poética diferencial de los cuerpos y del deseo, anatemas de la cultura mexicana, en la encrucijada conceptual de las teorías de Sigmund Freud y de Simone de Beauvoir que se comenzaban a estudiar en México en las instituciones donde Griselda Álvarez realizó sus estudios superiores: en la Escuela Normal de Maestros, en la Escuela de Especialización (donde realizó estudios sobre las infancias oligofrénicas) y en la Universidad Nacional Autónoma de México donde se licenció en literatura hispánica.

Era el descubrimiento cultural del deseo, y en ese horizonte el tabú de la imagen cultural del cuerpo femenino interpretado por el erotismo recorría las calles de la Ciudad de México, por lo menos desde que la escultura *La flechadora de las estrellas del Norte o la Diana cazadora*, de Juan Fernando Olaguíbel, se ubicó en la glorieta del Paseo de la Reforma en 1942. Antes, si hubo escenas de liviandad en teatros y cabarets fueron *perfomance* efímero que, casi nunca practicado, solía burlar la censura como la famosa programación del teatro El Tívoli, santuario del burlesque mexicano que cerró sus puertas definitivamente en 1963, víctima de la represión social. Con la popularización de la comunicación electrónica, el desnudo femenino se industrializó, y poco antes de los sesenta algunas actrices como Ana Luisa Peluffo, Amanda del Llano, Kitty de Hoyos y Meche Carreño mostraron los primeros *desnudos artísticos* en el cine, provocando una censura violenta que casi desterró del país a Amanda del Llano. El cuerpo masculino tardó una década más para mostrarse en cueros.

En 1963, con los primeros asomos de la contracultura en México, Griselda Álvarez recogió en las oficinas de Gráficas Menhir los ejemplares de su testimonio poético sobre la liberación sexual, una nueva comprensión del cuerpo biológico en la era del flujo del deseo: *Letanía erótica para la paz*, editado por Alejandro Finisterre, un hermoso volumen de 42 páginas de tamaño caprichoso, de 35 centímetros de alto por 26 de ancho, con un tiraje de 500 impresiones. A

cada tomo lo envolvían tapas de rojo intenso donde el trazo blanco de Elvira Gascón dibuja una pareja abrazada amorosamente.

El libro se publicó en el contexto histórico de la inestabilidad social de Occidente, en la segunda mitad del siglo XX. La intervención militar de Estados Unidos de Norteamérica en Vietnam, perpetrada desde finales de la década de los cincuenta, provocó reacciones pacifistas en distintos países, pero las universidades fueron los principales foros de las manifestaciones juveniles a favor de la paz y en contra del intervencionismo militar. Los jóvenes también desplegaron su descontento contra los dogmatismos culturales, demandando sociedades más libres y respetuosas de las autonomías individuales. Eran los síntomas más álgidos de la contracultura posmoderna.

El título *Letanía erótica para la paz* es una expresión de ese momento histórico. Libro de arte, su composición editorial fue ideada por Alejandro Finisterre, Elvira Gascón y Griselda Álvarez, y para su interpretación integral se requiere contemplar una pieza coreográfica, observar el diseño del libro y escuchar la lectura del poema, una muestra de la neovanguardia cultural del México de los sesenta que exigía a la poesía ir más allá de la letra impresa, salir de los cajones móviles de las imprentas para acercarse a la realidad. Las estructuras del verso libre, con líneas poéticas situadas en lo alto y ancho de la página, en conjunción con el diseño editorial, permiten que los espacios blancos sean ocupados por una armónica composición gráfica.

Hasta ese momento histórico, las mujeres poetas de esa generación se habían concentrado en reclamar la marginalidad sociocultural impuesta por el androcentrismo, pero no habían explorado el erotismo como un campo de disputa política. La poeta Alaíde Foppa publicó dos libros feministas, con críticas al androcentrismo situadas en la descripción de la anatomía biológica de la mujer como un problema cultural: *Los dedos de mi mano* (1958), donde sublimó la maternidad y la crianza de los hijos, y *Aunque es de noche* (1958), una condena al maltrato sufrido por las mujeres a lo largo de la vida.

También la poeta Guadalupe Amor había publicado *Todos los siglos del mundo* (1959) sobre los conflictos amorosos con matices

eróticos, temas que se repitieron en *Como reina de baraja* (1966), y quizá fue ella quien poetizó la relación de pareja con la intensidad y las formas de versificación análogas a las de Griselda Álvarez, porque en esa época la literatura de mujeres era una protesta, simbólica o directa, de su marginalidad. Podía ser, desde su introspección, desde la denuncia pública, o desde su impotencia frente a la inequidad política, social y cultural. Las expresiones eróticas se expresaban con imágenes simbólicas y, salvo en el caso de Guadalupe Amor o de Alaíde Foppa, el cuerpo era tamizado por metáforas.

La interpretación de Griselda Álvarez del erotismo fue una manera de desacralizar el cuerpo masculino desde el poder de la enunciación poética. *Letanía erótica para la paz* (1963) es una poética del cuerpo y del deseo en un plano político, que comienza con esta invitación: "Amado, ven, asómate al principio del mundo,/ somos los mismos, mismos de hace cincuenta mil años./ Somos aquellos, estos, los de allá, los de siempre,/ los que han de seguirnos y los que vendrán luego" (p. 4). Esos versos remiten al lirismo de cierta erótica cristiana, como el poema bíblico *Cantar de los cantares*: "Levántate, amada mía; ven conmigo, preciosa. Mira que ya no hace frío y ha dejado de llover. ¡Han nacido flores nuevas y los pájaros han vuelto a cantar!". O la poesía mística de San Juan de la Cruz: "Gocémonos, Amado,/ y vámonos a ver en tu hermosura/ al monte o al collado,/ do mana el agua pura:/ entrémonos más adentro en la espesura". Poemas que fueron leídos por Griselda Álvarez durante su adolescencia en el internado, cuando ensayaba, por imitación, la poesía mística cristiana y, a través de ella, la poesía grecolatina como las *Odas* de Horacio, cuyos versos parecen resonar en las líneas de *Letanía erótica para la paz*.

La mesura política de sus textos en prosa, dedicados al alegato civil de la igualdad de género, se expandió en el vértigo verbal de su poesía que reinterpretó el amor solidario trascendental. Al dominio de la política del progreso opuso una política del goce recíproco; y a la administración binaria del erotismo, el libre goce político de los cuerpos estimulados por el deseo. El poema cerró con un encabalga-

miento que empodera los sujetos en femeninos para exigir relaciones humanas a partir del respeto a la vida, la complicidad en las mujeres, la igualdad entre los géneros, y el derecho a vivir sin violencias:

> Somos la que conjugó todos los verbos
> hasta caer vencida en su victoria.
> Somos la que no padece el vacío del vocablo soledad.
> La que piensa que un hijo es la propia dimensión.
> La que comprende que el amor es una conversación sostenida,
> la que mezcla también su propio silencio,
> la que piensa que un brazo será siempre la mejor almohada,
> la que goza con su maligna ingenuidad.
> La que también sabe vivir sin hijos. La del simple derecho.
> (Álvarez, 1963, p. 40)

> Así sublimó una pareja de mujeres, una pareja sororal:
> Somos la que contuvo su adolescencia abundante,
> la pareja que alargó su ancianidad en compañerismo,
> la que derramó su fértil madurez,
> la que no mira el color diferente de la piel,
> somos la que llevó su unión hasta lo desconocido,
> porque piensa que la muerte
> sólo es un cambio en el tiempo de los verbos,
> somos la misma generación repetida
> tantas veces como el "yo te amo",
> porque somos dos mil generaciones, pero también un solo ser.
> La pareja que camina a tientas para encontrarse siempre,
> porque ciñe en su abrazo universal
> el límite del tiempo.
> Somos la misma, misma desde hace cincuenta mil años,
> la de allá, la de siempre y la que ha de seguirnos
> y la que vendrá luego.
> (Álvarez, 1963, p. 44)

Esta interpretación sensible a la época también fue plasmada en su artículo periodístico "La poesía erótica. Espiritualidad y sexo en el

amor", publicado en agosto de 1964 en el suplemento México en la Cultura del periódico *Novedades*. Había varios motivos para una exaltación de la esperanza. La liberación sexual de los sesenta alcanzó el reconocimiento público de las expresiones de la diversidad cultural y los movimientos sociales de las alteridades, aunque lastimosamente, sesenta años después, prevalezcan los episodios trágicos de violencia de género y de discriminación sexual.

Algunos años después, en 1967, Griselda Álvarez publicó *Anatomía superficial* bajo el sello del Fondo de Cultura Económica en la colección Tezontle, con "Prólogo" de Andrés Henestrosa y un "Soneto" de Salvador Novo, además de dibujos de Elvira Gascón. Es el primer testimonio literario de las escritoras de medio siglo que sitúo al cuerpo masculino como objeto poético. No era sólo la representación afectiva del cuerpo femenino con el cuerpo masculino, como lo había escrito en *Letanía erótica para la paz*, sino el uso objetual del cuerpo masculino.

En *Anatomía superficial*, Griselda Álvarez *desterritorializa* el erotismo para poseer al cuerpo masculino, toma por asalto el lenguaje erótico para situarse en el contexto cultural de la retórica de la Modernidad desde la misma posición política que el sexo masculino. "Es mi admiración al hombre y a su figura corporal, que también en mí es muy grande. Me impresionan sus líneas alargadas, rectas. Encuentro muchísima belleza en el cuerpo masculino, por ejemplo, en el largo de sus piernas que son maravillosas", declaró a un reportero de la época, pensando en la construcción erótica que practicaban los poetas hombres en su escritura (Montaño Hurtado, 2014).

Veamos su admiración por el hombre en el poema "Pierna":

Con rango de columna se levanta
por cimentar mejor la arquitectura.
Estípite de carne. Vestidura
hasta donde termina su ágil planta.
Tendido puente donde se quebranta
la fortaleza en dos. Puente de altura
a lo largo de la musculatura

que al subir por los muslos se agiganta.
Flexible acero, maderamen terso
que en rectas líneas funda su atributo;
paso que mide la extensión del verso,
por uno tuyo, dos yo te permuto.
Vamos a dar la vuelta al Universo
para probar la redondez del fruto.
(Álvarez, 1967, p. 90)

El libro *Anatomía superficial* expresa que la autonomía del cuerpo es la capacidad del deseo por ejercer su poder. La voluntad por cumplir el deseo determina la orientación de esa autonomía y de esa identidad; seducido por el deseo, fluyendo con el deseo, el cuerpo asume una identidad. Por eso la poesía de *Anatomía superficial* enuncia que, si la mujer es la poseedora del deseo y es capaz de expresar ese deseo en el lenguaje, determina la reciprocidad del poder en una relación de pareja. La plenitud del deseo es la posibilidad de reciprocidad del poder, de intercambiar el cumplimiento de los deseos.

Para explicar estas proposiciones, la poeta utilizó estrategias retóricas en la construcción del erotismo desde el ejercicio filosófico del poder, como la elucubración de los detalles y el control descriptivo de las sensaciones de posesión placentera. Así desnudó el cuerpo del hombre y lo encontró objetable, como en el soneto dedicado al sexo masculino:

Juego de fauno sembrador de mundos
alto de amor y activo de congojas,
a tu servicio las semillas rojas
te esperan en los surcos infecundos.
Protervo dios alegre por segundos
más alegre quizá cuando deshojas
la flor primera, cuando te despojas
de todos tus ardides errabundos.
Lúbrico centinela y elemento
que la naturaleza dilapida.

Crecido de soberbia. Cuánto siento,
al observar en tu misión cumplida,
te hayan usado, cándido instrumento,
las fuerzas subterráneas de la vida.
(Álvarez, 1967, p. 85)

Griselda Álvarez fue una de las primeras poetas de su generación en celebrar al cuerpo masculino desde el poder del deseo erótico femenino, sin modular la voz poética. Su poesía poseyó al cuerpo masculino para celebrarlo, y al hacerlo confirmó la equidad de las poéticas del cuerpo que implicaban el reconocimiento de las políticas diferenciales como había suscrito Simone de Beauvoir: las expresiones autónomas del cuerpo femenino tan libres (pero específicas) como las expresiones del cuerpo masculino (también específico) (Beauvoir, 2013).

Una propuesta erótica para escribir una Constitución con perspectiva de género

Para la década de los noventa, Griselda Álvarez había constatado que, a partir de su *poietica*, fundada en un lenguaje erótico de posesión de la realidad, era posible feminizar los discursos de la historia. Desde esa concepción, al dejar la gubernatura retomó la difusión de su obra literaria, por lo que la publicación de *Erótica* y *Glosa de la Constitución en sonetos* serían la afirmación más clara de su feminismo simbólico.

Según comentó Miguel Álvarez Delgado, hijo de Griselda Álvarez, en una entrevista personal a principios de 1999, la Universidad del Claustro de Sor Juana, dirigida por Carmen López Portillo Romano, amiga de la poeta, organizó un homenaje para Griselda Álvarez que incluyó la propuesta de publicar uno de sus libros inéditos. Auxiliada por el mismo Miguel Delgado, la poeta preparó un breve conjunto de poemas que rubricó con el título *Erótica*, presentado en el mes de abril durante el homenaje.

Por sus imágenes del cuerpo y las expresiones de una sexualidad apasionada, además de las características en la técnica de versificación, los poemas de *Erótica* podrían pertenecer al *corpus* de su poesía de los sesenta. Léanse en los siguientes versos la experimentación del poder erótico que la poeta ya había escrito en *Letanía erótica para la paz* y en *Anatomía superficial*, cuando publicó sus poemas de posesión del cuerpo masculino y el fluir del deseo en la identidad sexual para igualar la autonomía política de la mujer con la del hombre:

> Si cabalga tu empeño por mis bandas
> y mis cabellos usas como bridas,
> despiertas en mi espalda alas dormidas
> y un reino de palomas me desbandas.
> Vamos a donde ordenas. Tú me mandas.
> El rumbo hacia las cosas compartidas:
> unas fugadas y otras poseídas.
> Ir y venir del cielo que desandas.
> Y yo mando también. También mi imperio.
> Aquí también tu pensamiento ayuntas
> en este disfrutado cautiverio.
> Y la igualdad que sobre el cuerpo me untas
> "¿soy yo tú?", "¿tú eres yo?", es el misterio
> que alzan entre nosotros las preguntas.
> (Álvarez, 1999a, pp. 59-60)

¿Por qué no publicó estos poemas en los sesenta y los incluyó en *Erótica* casi al comenzar el siglo XXI? Tal vez un poco de pudor la reprimió a sus cuarenta años, y en la vejez recordó con ternura sus aventuras amorosas para exponerlas sin censura en una compilación de poemas rescatados. Tal vez porque la democracia comenzaba a descorrer "su velo androcéntrico" en la cultura mexicana, y Griselda Álvarez se sentía más segura y libre. Tal vez porque el cuerpo reconocía su plenitud al aceptar su decadencia, y era un buen momento para rendirle un homenaje a sus años de esplendor sexual bajo la mirada otoñal de la memoria. Tal vez por todo ello decidió publicar en *Erótica* sus mejores poemas de amor.

Casa de sol

Esta isla de sol, esta es mi casa.
Aquí comparto la verdad del trigo,
porque en verdad, es el amor amigo
que alimenta mejor mientras abrasa.
Estoy bien si es que ardiendo como brasa
hallo en contrasentido paz contigo
y teniendo calor busco tu abrigo,
brazo de fuego que mi sien repasa.
Casa de sol, nirvana de sentido,
planta que crece sin querer cosecha.
Yo soy la habitación donde has vivido
el tiempo corto que no tiene fecha,
donde el cuerpo se duerme poseído
y el alma se levanta satisfecha.
(Álvarez, 1999, pp. 39-40)

En suma, *Erótica* establece el reconocimiento del poder erótico del cuerpo para expresar la autonomía del deseo y de la identidad, como principio político de igualdad y de equidad entre las personas. Es una expresión de deseo y poder como pulsión de comprensión de la historia. Desde una perspectiva de género, la escritura de Griselda Álvarez estableció algunas premisas para una ontología posterior a la Modernidad, una escritura que paulatinamente aligeró su retórica literaria y profundizó en sus críticas a las políticas falocéntricas, cuestionamientos que podrían sintetizarse de la siguiente manera: contra la opresión a la concepción decimonónica del hogar y la familia, fundamentados en la administración masculina de la violencia en los espacios de la intimidad (como apareció en *Cementerio de pájaros*); y contra la narrativa histórico política de la Modernidad, por su exclusión a las marginalidades sociales, incluidas las mujeres (como apareció en *Dos cantos*).

La poesía erótica de Griselda Álvarez constata que la autonomía individual en la relación entre deseo y poder es la libre elección de la

identidad y de la construcción de los relatos personales, sin depender de la hegemonía de la cultura.

La coda de esta trayectoria intelectual la escribió en *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999), que logró cinco ediciones en quince años. Como lo hizo en la apropiación de la "Epístola" de Melchor Ocampo en los setenta (cuando reescribió el contrato civil de los matrimonios), la obra intelectual de Griselda Álvarez culminó con la reescritura de la Ley desde una perspectiva de género. Un prolegómeno metafísico a la posible refundación del Estado liberal, la tentativa de una poética de Constitución escrita en sonetos para adecuar el sistema político al lenguaje de la poesía.

Por eso, en *Constitución en sonetos* es más importante la prospectiva política que los resultados estético-literarios. El libro debe leerse desde la pragmática radical del feminismo y del arte de las vanguardias de los sesenta y los setenta, la propuesta de un discurso crítico *poietico* contra el lenguaje denominativo del sistema patriarcal. *Glosa de la Constitución en sonetos* convirtió las leyes en poemas desde una poética diferencial, la última demostración de la *poiesis* de Griselda Álvarez.

> Se me ocurre, después de tantos retos
> que tuve en el transcurso de mi vida,
> inventarme uno más, donde atrevida
> demostraré, con todos mis respetos,
> que puedo hacer a base de sonetos,
> una glosa total firme y sentida
> de la Constitución que nos presida
> y llegue hasta la edad de mis bisnietos.
> Primero. Para todos, garantías
> iguales en las mismas condiciones,
> los mismos casos o los mismos días,
> para todos, las mismas restricciones
> ante la Ley y sin trapacerías,
> que la justicia tiene sus razones.
> (Álvarez, 1999b, p. 9)

Los fundamentos de *Glosa de la Constitución en sonetos* sintetizan los esfuerzos de su trayectoria intelectual por situar en perspectiva poética la escritura de políticas diferenciales para la vida civil. En ese propósito hay una síntesis de su obra, desde el diálogo entre la poesía y la política, que supuso las primeras contrariedades con la opinión de su padre sobre la participación de las mujeres en la plaza pública, hasta la necesidad de un estamento contemporáneo para relacionar la diversidad cultural de la vida con el Estado. Al escribir *Glosa de la Constitución en sonetos* Griselda Álvarez parece vindicar su propia biografía.

Los libros *Erótica* y *Glosa de la Constitución en sonetos* suponen las expresiones más radicales del feminismo simbólico de Griselda Álvarez que, a partir del deseo como libertad absoluta, se asume como una identidad política, incluso, a pesar de las condiciones homocéntricas de la cultura moderna.

La obra intelectual, poética y política de Griselda Álvarez se esforzó por cumplir el sentido de su biografía como una crítica a las estructuras excluyentes del Estado desde una perspectiva poética, diferencial y feminista, con una trayectoria coyuntural a las transformaciones del siglo XX. Ella murió en el año de 2009. Habrá que recuperar su espíritu poético para responder las preguntas de nuestros días.

Referencias

Álvarez, G. (1955, 22 de mayo). Poemas. “Verano”, “La invitación al mar”, “Noche plena”. *La Cultura en México*, pp. 7-8.

Álvarez, G. (1959). *Dos cantos*. Talleres Gráficos de la Editorial E.C.L.A.

Álvarez, G. (1963). *Letanía erótica para la paz*. Finisterre. Revista de Poesía Universal.

Álvarez, G. (1967). *Anatomía superficial*. Fondo de Cultura Económica.

Álvarez, G. (1992). *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora*. Fondo de Cultura Económica, Universidad de Colima.

Álvarez, G. (1999a). *Erótica*. Universidad del Claustro de Sor Juana.

Álvarez, G. (1999b). *Glosa de la Constitución en sonetos*. IEPSA.

Álvarez, G. (1966a, 5 de febrero). La propiedad de los hijos, II. *El Heraldo de México*, p. 4.

Álvarez, G. (1966b, 12 de febrero). Indira Gandhi: Preocupación de mujeres. *El Heraldo de México*, p. 3.

Álvarez, G. (1966c, 18 de junio). Mi señor. *El Heraldo de México*, p. 4.

Álvarez, G. (1981). *Curriculum vitae*. s.p.i.

Ceballos Ramos, E. (Ed.) (2014). *Resaca del olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*. Instituto Griselda Álvarez, Tierra de Letras.

Beauvoir de, S. (2013). *El segundo sexo*. De Bolsillo.

Galeana, P. (2005). *Política y poesía. Griselda Álvarez*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Monsiváis, C. (2013). *Misógino feminista*. Océano.

Montaño Hurtado, A. (2014). El verbo va medido y se prodiga. En: E. Ceballos Ramos (Ed.), *Resaca del olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*. Instituto Griselda Álvarez, Tierra de Letras.

Sánchez Peña, A. A. y Vivero Marín, C. E. (Coords.) (2014). *Palabra que arde. Griselda Álvarez. Vida, política y literatura*. Universidad de Colima.

Weil, S. (2007). *Escritos históricos y políticos*. Trotta.

El espejo, la pluma y el canto: nociones de poesía en Víctor Manuel Cárdenas, Efrén Rodríguez y Carlos Olmos

Krishna Naranjo Zavala[2]

Introducción

A los poetas les interesa versar sobre el oficio: ¿qué significa ser poeta?, ¿qué es poesía y qué es poema?, ¿qué es el poema? Lo podemos constatar en voces, manifiestos, ensayos y en los propios textos. Recordemos algunas plumas latinoamericanas que han titulado "Arte poética" a alguno de sus poemas volcados al género y al oficio de la escritura: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Rosario Castellanos, por mencionar algunas. Observemos ahora la poesía de nuestro contexto regional, ubiquemos algunos antecedentes de la producción literaria en Colima. Al respecto, Rogelio Guedea (2004) señala que 1950 representa una etapa donde se fragua la historia de la poesía colimense, considerando que en ese mismo tiempo se manifiestan en Latinoamérica vertientes realistas, testimoniales, autobiográficas y de lo cotidiano, con exponentes como Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Nicanor Parra, Ernesto

2 Universidad de Colima.

Cardenal, Roque Dalton y Mario Benedetti. Para la poesía colimense, tal horizonte de lírica en lengua hispana fue decisivo:

> Esta tendencia, cuyo estigma aún hoy es visible en muchas de las generaciones de los poetas actuales, marcaría de forma determinante también la estética de los poetas colimenses nacidos en este periodo y que […] podríamos aglutinar bajo el marbete de Generación del 50: Guillermina Cuevas (1950), Víctor Manuel Cárdenas (1952), Efrén Rodríguez (1957) y Rafael Mesina Polanco (1959), los más relevantes. Así, el salto cualitativo que darían estos poetas con los anteriores remite su trascendencia al hecho de haberse circunscrito a la sensibilidad que imperaba en todo el continente. (p. 78)

El espejo, la pluma y el canto son elementos simbólicos en las obras de tres escritores colimenses: Víctor Manuel Cárdenas, Efrén Rodríguez y Carlos L. Olmos. El propósito del ensayo es identificar las nociones sobre la poesía a partir de los textos poéticos de los autores mencionados. Esto significa que desde las respectivas estéticas se sugieren modos de concebir al género poético, por tal motivo no estamos refiriéndonos al *concepto* sino a la *noción*, en tanto el término permite aludir, con mayor libertad, a los sentidos, significados y matices que este género literario adquiere en el trabajo de cada uno.[3] Hay una constante en la creación poética de todos los tiempos: los creadores son propensos a las definiciones del arte y de la práctica artística; con ello se conforma una galería histórica sobre la lírica. Detenernos en las correspondientes nociones de los poetas proviene del interés en reflexionar sobre la poesía desde el género poético en el contexto de la producción colimense. Este tipo de análisis orbita en la línea hermenéutica de la filósofa María Zambrano, puesto que en los autores referidos veremos a la poesía, *per se*, ocupar un sitio relevante en las

3 En palabras de uno de los autores contemplados en este trabajo leamos sobre el término noción y, aunque su aproximación responde a la filosofía, resulta esclarecedor: "Asumir de forma exclusiva una definición de filosofía es una actitud poco filosófica y en contra de su propio espíritu. Prefiero hablar de *noción*. Del griego *nous* (intelección, entendimiento), noción es un concepto más flexible y abierto. No tiene la rigidez de la estricta definición, ni cierra la posibilidad de integrar —o integrarse— a otras perspectivas" (Olmos, 2005, p. 101).

páginas de *Fiel a la Tierra*, *El ángel caído* y en *Voces* y *otros escritos cartapacianos*.

Víctor Manuel Cárdenas: la poesía es un espejo

Fiel a la tierra (2003) de Víctor Manuel Cárdenas[4] es un libro emblemático de la poesía colimense que va dejando huellas firmes en el panorama nacional de la lírica mexicana. Se integra de dos apartados: "Primer libro de las crónicas (1979-1983)" y "Segundo libro de las crónicas (1984-1993)", el título anuncia el espacio clave donde se finca su universo lírico: la tierra. En la breve presentación a cargo del también poeta Eduardo Casar, se apunta la influencia de Ezra Pound, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines y Bañuelos —este último de Chiapas, estado con el que Cárdenas mantuvo fuertes vínculos—. Así como la tierra, el mar o la erupción del volcán Chichonal son recurrentes en su obra, se asoma un horizonte existencial. En el poema "Baja por mí, cristal, lenguasecreta", leemos en su último apartado la confirmación sobre el estado del poema: su movimiento.

4 Víctor Manuel Cárdenas estudió historia en la UNAM, fue acreedor de premios nacionales e internacionales de literatura, como del Premio Nacional de Poesía Joven en México "Elías Nandino" (1981), Premio Nacional de Poesía "Ramón López Velarde" (2007) y Premio Interamericano de Literatura "Carlos Montemayor", entre otros reconocimientos y menciones honoríficas. En 2016 recibió el Premio Colima al Mérito en Artes. Fue integrante del Consejo Editorial de la Revista *Tierra Adentro* de la que, desde 2001, fue director. Autor de una obra prolífica como: *A la hora del fuego* (1980), *Peces y otras cicatrices* (1980), *Después del blues* (1983), *Travelling. La iguana melancólica* (1985), *Zona de tolerancia* (1989), *Ahora llegan aviones* (1994), *Fiel a la tierra* (obra poética 1983-1994), *Crónicas de Caxitlán* (1995), *Del cuaderno de viaje* (1999), *Poemas para no dejar el cigarro* (1999), *Memoria de la luz* (2002), *Grandeza de los destellos* (2003), *Fiel a la tierra* (poemas 1979-2003), *Micaela* (2008, 2012), *Noticias de la sal* (2012) y *Bertha mira el infinito* (2015). Coordinó y fundó la colección *Parota de sal*, conformada por diversos títulos de poetas de Colima. En la antología *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología* (2019) se ofrece un homenaje al autor de *Fiel a la Tierra* al tiempo que reconoce a la producción lírica de Colima, leemos: "Víctor Manuel Cárdenas (1952-2017) teje su poesía con los hilos de la historia, la crítica social, el asomo a la vida familiar y sus genealogías. Lo hace también al recuperar, con acierto, elementos simbólicos, míticos, de la cultura a la que pertenece" (Sánchez, 2019, p. 19).

El poema va, avanza,
pero de pronto, el impulso vacila y no puede
continuar: violencia desusada: liberar,
beber un vidrio de agua fresca, semilla
en trance hacia el germen de la forma.
¿Todo es isla, la luna, la tierra, los planetas?
Acto que verifica su carnalidad; ausencia
de reverso en lo que engendra: discontinuidad.
(Cárdenas, 2003, p. 52)

Cárdenas (2003) revela el estallido del poema que provoca un movimiento. Es revelador el verso, "en trance hacia el germen de la forma", si concebimos al poema no como lo dado, sino lo que va dando o, dicho de otra manera, lo que va siendo. Ahora bien, vayamos al poema que amplifica el sentido del espejo, del ser humano y de la poesía misma: "In/utilidad de la poesía":

La poesía no cambia nada
Es un espejo
                donde se mira
el que cambia.
(p. 89)

Cuatro versos, como si de un aforismo se tratara, un hallazgo filosófico. Se aprecia la brevedad que condensa la idea, la imagen y un juego de palabras, dando como resultado una verdad poética. El primer verso pareciera responder aquellas preguntas que se han abordado desde tiempos remotos, trascendiendo civilizaciones, culturas y lenguas. En los griegos o en los aztecas se observa el constante interés de ahondar sobre la poesía y los poetas. ¿Qué es el arte?, ¿qué es la poesía?, o en términos de Heidegger, ¿para qué poetas? El arte y la poesía han sido objeto de cuestiones que insisten en detectar sus fines, su utilidad. Desde el título, "In/utilidad de la poesía" se invita a cuestionar la referencia que se hace a la poesía en términos utilitarios, como si este género tuviese que justificar su existencia. Sabemos que se requiere

de sus hacedores —los poetas— y sus lectores para que sea *útil*, esto es, que ejerza su sentido transformador.

El poema demuestra una exploración metaliteraria a la vez que ontológica. Con María Zambrano (1996) podemos concebir tal poema como el trasunto de la conceptualización de la poesía por parte de sus creadores, sin omitir que el espejo —enlace entre la poesía y el ser humano— devela la importancia de quien participa de este género literario: "El poeta va adquiriendo, cada vez más, conciencia de su poesía y de sí. El poeta por primera vez teoriza sobre su arte, y hasta piensa sobre su inspiración" (p. 82). En Cirlot (1992) vemos que el espejo es símbolo de la conciencia o de la imaginación, es también una suerte de entrada: "Aparece, a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y «pasar» al otro lado, tema este retenido por Lewis Caroll en *Alicia*" (p. 195). En los versos de Cárdenas, el espejo permite confirmar la transformación humana devenida de la experiencia poética.

Efrén Rodríguez: tomar la pluma como una vena de agua…

El ángel caído de Efrén Rodríguez[5] transita por la minificción, el cuento corto y la poesía; sin embargo, se le sitúa en este último género.

5 Efrén Rodríguez se formó en letras hispánicas en la UNAM. Ejerció la docencia y el periodismo cultural. Es originario de San José del Carmen, Jalisco, pero desde su temprana infancia se radicó en Colima. Forma parte de la antología que preparó Gabriel Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México* (Siglo XXI, 1981). Ha publicado los libros *La casa de infinitas puertas* (1983), *Nuevas fundaciones* (1986), *El ángel caído* (1995), *Los caminos del Jordán* (1998), *Jardín de la memoria* (2003) y *Cancionero marino* (2017). En la biblioteca "Rafaela Suárez" del entonces Instituto Colimense de la Cultura, impartió, durante tres décadas, el taller literario "Tablero" que ha sido un auténtico semillero de voces literarias en la entidad. Cabe mencionar que la antología *Jaula de versos* (1995), coordinada por Rodríguez, es un referente en la literatura colimense porque, además de reunir las producciones de los asistentes más constantes del taller (segunda generación), ha adquirido, con el tiempo, gran valía en tanto permite dar seguimiento a cada pluma: algunas continúan en el oficio de la escritura; otras, tomaron rumbos distintos. Su faceta de tallerista y mentor de diversas generaciones resulta indispensable en su semblanza. Él mismo reconoce este quehacer porque ha sido testigo del pulso literario en Colima. Sobre la publicación de la antología ha expresado: "Es muy importante resaltar esta fecha, porque marca un parteaguas en la literatura colimense: la generación literaria colimense que inicia su trabajo con el siglo XXI: la nueva literatura colimense" (Rodríguez,

En el apartado “El corazón de la piedra” se ubica “Arte poética”. No hay mejor título para el análisis que nos ocupa, puesto que enuncia un posicionamiento estético y literario sobre el género.

Llama la atención que “Arte Poética” aparece en prosa y se acentúan tres momentos: en el primero se propone un escenario de escritura donde reine el silencio, de tal modo que ni las “vanas consideraciones” o las “pasiones absurdas” entorpezcan la atmósfera contemplativa. Si el tiempo y espacio resultan propicios, nos dice el autor, “es entonces el momento de tomar la pluma como una vena de agua” (Rodríguez, 1995, p. 107). En el segundo párrafo —estructura que permite vislumbrar las facetas del poema— se apela a la intuición del interlocutor al asumir que el ejercicio lírico predispone a una experiencia proclive a lo subjetivo, trascendiendo la realidad material. Siguiendo a Paz, la vivencia poética conduce a esa “otra orilla”. Rodríguez alude a la dimensión subconsciente:

> no dejar en el armario, o debajo de la almohada, esta nítida sensación de particular alborozo, es arribar a terrenos hasta entonces vedados como el sueño de las águilas, equivale a olvidar un instante el smog cotidiano y citadino, la humeante taza de café que no es otra cosa sino un escape al agobio del hastío que te involucra en su red de amargura espesa. (Rodríguez, 1995, p. 107)

El poeta en su ejercicio creativo accede no sólo al acto de la escritura sino a un acontecimiento trascendente que le libera de los dominios de lo ordinario como lo refleja lo citado anteriormente. La última parte del poema amplifica el ambiente nocturno que resulta idóneo para el despliegue de la libertad creativa y el ingreso a linderos de tipo metafísico; acentúa, además, la experiencia significativa que ha obtenido el poeta durante la aventura lírica:

2023). Fundó Nerfe Ediciones, que ha cobijado algunos de sus títulos, así como de diversos escritores y escritoras locales. Su publicación más reciente es *Arreola en voz alta*, Vol. 2 (2020), que ofrece una serie de aproximaciones a Juan José Arreola, de quien fue discípulo cercano y sobre quien se propuso: “el rescate de la obra hablada del escritor jalisciense y universal” (p. 12).

> Pero esa lluvia celeste, este brillar incesante de la noche, todo este esplendor que cubre nuestro rostro, nuestras manos, nuestra intimidad más profunda, es sólo el anticipo de una velada constante, que después se convierte en sueño impostergable, en poesía estallante, en relámpago en medio de la lluvia; es entonces (sin perder el tiempo en los porqués que jamás tienen respuesta) cuando hay que tomar la pluma como una vena de agua. (Rodríguez, 1995, p. 107)

El poema ensancha la imagen de lo resplandeciente en la "lluvia celeste" y en el "brillar incesante de la noche". Además de la fotografía que nos ofrece, refiere a un estado del ser permeado por estas condiciones. Observemos una gradación de elementos que devienen en una alta experiencia poética, aparece primero el entorno de la lluvia, el ambiente nocturno, la referencia al cuerpo, a la intimidad hasta, finalmente, llegar a la poesía y, en ese momento, "hay que tomar la pluma como una vena del agua". El orden de sucesos proviene de la subjetividad del poeta. He aquí una digresión: Efrén Rodríguez recupera su vivencia creativa transformándola en una suerte de testimonio que apunta un momento clave: el ejercicio de la escritura. Asimismo, observamos la interpretación egipcia sobre la pluma. En Cirlot (1992) encontramos que: "El signo egipcio que representa la pluma para escribir significa «trazador de todo»" (p. 19). "Sin embargo, ese signo pudiera representar una hoja de caña; el significado depende de la acción, más que de la materia" (p. 368). En el contexto del poema, la pluma no aparece como un sólo elemento, va de la mano con la acción, "tomar la pluma" es el indicador del tiempo de creación. Percibir la atmósfera, sugiere el texto, es entrar en el terreno de la escritura.

Carlos Olmos: la poesía es el canto

Carlos Olmos falleció el 20 de marzo de 2023. Sus familiares, alumnos y allegados le recuerdan por su erudición, por su labor docente, así como su conocimiento de varias lenguas. Se formó en el Seminario Diocesa-

no Mayor de Colima y en la Universidad de Colima, en donde también se desempeñó como profesor. Del mismo modo, realizó estudios de hermenéutica y ciencias bíblicas en el Pontificio Instituto Bíblico de Roma, Italia. Si bien no se consagró como sacerdote, mantuvo una estrecha relación con la iglesia en Colima.[6] Se le considera ensayista, no obstante, En *Voces y otros escritos cartapacianos* encontramos poemas que reflejan un interés genuino por aquellas interrogantes alrededor de la condición humana, las experiencias valiosas que, desde la lectura del poemario, radican en el sentido de la existencia, la apreciación de la belleza y el vínculo con lo divino. Leamos el poema IX que adelanta el tono de su voz poética:

> Piel adentro,
> palabras unidas por el silencio
> ¿es la poesía?
> Piel adentro,
> silencios unidos por las palabras.
> Es la poesía.
> (Olmos, 2005, p. 13)

Si observamos la estructura del poema que plantea un juego entre las palabras y los silencios, así como la interrogante y la respuesta como cierre del texto, hallaremos una vocación filosófica en la escritura de Olmos. Se alude al interior del ser humano, a la concatenación de lo aparentemente antitético: palabras, silencios. La voz poética resuelve con decisión sobre qué es la poesía, apostando por los "silencios unidos por las palabras". El poema provoca una nueva pregunta, es-

6 Carlos Olmos fue catedrático de filosofía en la Universidad de Colima y en el Seminario Mayor de El Cóbano, donde también impartió cursos de exégesis veterotestamentaria. Estudió filosofía, teología, hermenéutica bíblica y lenguas semitas antiguas como el hebreo, arameo, sirio y griego en diversos lugares de Europa, especialmente en Roma. Fue becario de la institución Adveniat (Roma), en el St. Joseph's Mill Hill College (Londres) y en la Embajada Francesa de Italia. Publicó el ensayo, *Teología de la liberación y praxis política en América Latina* (Universidad de Colima, 1988), *Voces y otros escritos cartapacianos* (2005 y 2008), *Serrat, el último rapsoda* (2006), *La imagen de Dios como padre en las sagradas escrituras* (1998), *Zaqueo, la curiosidad de un cobrador de impuestos* (1999), *Amós, la otra cara de la misericordia de Dios* (2000), *De la sensibilidad en la ética de Cristo* (2008), entre otros ensayos.

tímulo propio del ejercicio filosófico que sostiene el texto: ¿qué es el silencio en la poesía? El siguiente texto que se analizará parece dar estas respuestas a partir de ciertas distinciones que la voz poética aprecia en cuanto al ejercicio lírico. Leamos el poema XVI:

> El filósofo advierte el misterio
> e intenta decirlo.
> El poeta siente el misterio
> y lo canta.
> El místico vive en el misterio
> y no lo sabe.
> (Olmos, 2005, p. 15)

La distinción que Olmos hace entre el filósofo, el poeta y el místico con respecto a la apreciación del misterio da pie para sugerir el carácter zambraniano del poema en el sentido en que la pensadora propone dialogar al filósofo y al poeta a manera de respuesta ante la visión platónica que establecía al primero del lado de la razón y la rectitud, motivo porque, a decir del filósofo griego, se trataba del perfil ideal de gobernante; mientras que el segundo, bajo el influjo de lo sensual y de las pasiones, debía estar fuera de este terreno. No obstante, Zambrano propone otra mirada con respecto al quehacer de ambos, partiendo de que en ellos subyace la búsqueda de una verdad, pero desde diferentes caminos. A manera de paréntesis observemos que el estilo de la malagueña es de una exquisitez verbal que hace de su escritura el ejemplo de lo que plantea; se bifurcan en sus líneas lo filosófico y lo poético. El canto, en el poema breve y sustancioso de Olmos, es lo que marca al poeta. Hay tres maneras de afrontar el misterio según el texto: advertirlo (filósofo), vivirlo (místico) y sentirlo (poeta), esta última encuentra su expresión en el canto; sentir y cantar sugieren la preeminencia de lo sensual en la experiencia del poeta.

La distinción que se hace entre las tres figuras puede dialogar con lo que la malagueña sostiene en *Filosofía y poesía*: si el filósofo busca, "El poeta se basta con hacer poesía, para existir; es la forma más pura de realización de la esencia humana" (p. 84). Vemos que es

el misterio lo que da forma y sentido al texto y la tónica plantea una cercanía con la poesía mística en vínculo con lo filosófico. Aunque no es la finalidad ir del autor al texto, resulta impensable no considerar la formación académica, literaria y religiosa de Carlos Olmos, incluso en su ensayística filosófica se encuentran estas preocupaciones.

¿Qué es la poesía si no un medio por el cual las experiencias trascendentes se reflejan? Retomando el poema, basta observar que establecer esta suerte de gradación entre el filósofo que "intenta", el poeta que "canta" y el místico que "vive en el misterio/ y no lo sabe" proviene de una certeza, quizá de una experiencia. En este sentido, la proximidad entre el poeta y el místico reside en el sentir y en el vivir. Para Afhit Hernández Villalba (2011):

> Se debe tomar en cuenta que muchos místicos han preferido hablar (o cantar) sobre la experiencia, y ellos mismos son los mejores críticos y exégetas de su propia corriente. La experiencia mística definitivamente sí es comunicable; pero, sin duda, la naturaleza de dicha experiencia es tan penetrante, tan profunda, que aquél que intenta comunicarla, lo pretende con la plena sensación de que lo está haciendo de manera incompleta. (p. 15)

Es latente que en Carlos L. Olmos existe una preocupación por transmitir una vivencia profunda, propia del místico y, para ello, ha elegido al género poético. La cita anterior nos lleva a corroborar lo que el poeta colimense ha planteado en un breve, pero significativo poema: es una tarea compleja comunicar este tipo de experiencias, de ahí que únicamente el místico, quien verdaderamente lo vive, no necesita transmitir el misterio porque está absorto en él, por tanto, es prescindible la conciencia de querer expresarlo. Del mismo modo, se propone a la poesía como un canto para acceder a ese misterio. En cuanto al estilo, podemos percibir el recurso de la antítesis que Olmos emplea en el texto: mientras el filósofo y el poeta comunican el misterio, cada cual, desde su posibilidad, el místico que verdaderamente vive en él, no lo sabe porque no necesita saberlo, está inmerso. Recordemos que la literatura mística se caracteriza por la paradoja, entre otras figuras

de pensamiento, sugiriendo, además, dobles o más interpretaciones de las aparentes contradicciones en lo enunciado con la finalidad de provocar la reflexión.

Los poemas de Olmos aluden a ciertas representaciones paradójicas: "silencios unidos por las palabras", como lo advertimos en el primer texto, por ejemplo. Los silencios, el misterio y las vivencias profundas confieren a la poesía del escritor colimense de una atmósfera mística que nos permite revisar el horizonte de la lírica mexicana con la que comparte búsquedas estéticas, posicionamientos artísticos, maneras de asumir este género literario que resulta afín al misticismo y a la filosofía. En la órbita del planteamiento de un José Gorostiza, se vislumbra una afinidad con la tradición de escritores que fueron filósofos. Del grupo Hiperión, por ejemplo, ubicamos a José Gorostiza, quien busca ese conocimiento casi metafísico a través del ejercicio de la contemplación, la razón y la inteligencia a su voz ensayística que define lo que a Olmos interesa: "El poeta tiene ideas acerca de la poesía en las que manifiesta la relación que existe entre él, como inteligencia, y la misteriosa sustancia que elabora" (p. 11). Esto último se vislumbra en el autor de *Voces y otros escritos cartapacianos*, de ahí que la poesía es el medio para cantar ese sentir; ese sentir del misterio.

Consideraciones finales

Si bien en *Fiel a la Tierra*, *El ángel caído* y *Voces y otros escritos cartapacianos* se presentan diversos tópicos que no se relacionan precisamente con las nociones de poesía, lo cierto es que hay un interés por abordar el género, a manera de metapoética. De ahí que los símbolos figuran en los textos y nos dan pautas para adentrarnos en los respectivos planteamientos sobre la poesía. Durand (1968, p. 15) nos dice que "El símbolo es, pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio". Ricoeur (1960, como se citó en Durand, 1968) señala que:

> Todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo «cósmico» (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), «onírico» (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último «poético», o sea que también recurre al *lenguaje*, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto.

Los símbolos en los textos literarios que hemos revisado revelan cada una de estas dimensiones. Es así que el espejo, la pluma y el canto fungen como elementos consteladores de sentidos con relación al tema que nos hemos propuesto: la poesía. En Víctor Manuel Cárdenas, el espejo es el conducto para observar la propia transformación como resultado de la experiencia poética; sobre la pluma, Cirlot (1992, p. 368) apunta que "depende de la acción más que de la materia", y en Efrén Rodríguez leemos un posicionamiento ante la creación literaria, un modo de "tomar la pluma" en un entorno onírico. Con respecto al canto hay que advertir que "Hilar, como también cantar, resulta una acción equivalente a crear y mantener la vida" (Cirlot, 1992, p. 240), y aunque parece una acepción muy general, en Carlos Olmos apreciamos el valor del canto como aquello que distingue al poeta del filósofo y del místico. El canto es la manifestación de una experiencia trascendente para la conciencia humana que es, en el texto referido, poética. Aunque en estricto sentido no se propone un análisis simbólico, es necesario identificar que precisamente los tres elementos se despliegan en los respectivos textos como dadores de sentido, reflejan la asunción de cada poeta con relación a la poesía, así como la representación del mundo de la que se refiere Ricoeur, rodeados de un lenguaje totalmente poético.

Por otro lado, se observan coincidencias en los textos: en Cárdenas y en Olmos la brevedad es un recurso que dota de intensidad lírica a cada poema, emparentándolos con aforismos que colindan con los hallazgos filosóficos. En el poema de Cárdenas destaca el símbolo del espejo como elemento que permite advertir la propia transformación

provocada por la experiencia poética, de ahí, apunta el poeta con un sentido crítico, radica la "in/utilidad" de la poesía. De igual manera, los tres autores parecen responder la gran pregunta sobre la poesía y, en este sentido, cada texto es una reivindicación del género poético y del oficio de la escritura. Por tanto, podemos señalar que en ellos hay un ejercicio metapoético, una necesidad de expresar modos de asumir el género desde el quehacer poético, por ello los símbolos, la ambigüedad, las alusiones forman parte de este entramado de significaciones sobre la poesía. Nos dice María Zambrano (1996, p. 116) en esta distinción y diálogo que plantea entre la filosofía y la poesía que: "La palabra de la razón ha recorrido mayor camino, se ha fatigado, pero tiene su cosecha de seguridades. La de la poesía parece estar a pesar de todas las estaciones recorridas, en el mismo lugar del que partiera". Es así que el espejo, la pluma y el canto nos aproximan, desde el arte mismo de la lengua, a pensar en el género, ya como toma de conciencia de su efecto transformador, ya como una postura estética o bien en la distinción necesaria, por tan similar, entre el filósofo y el místico, al mismo tiempo que resalta la expresión primordial del poeta, el canto.

A lo largo del trabajo hemos señalado que el ejercicio metapoético es constante en los tres poetas e incluso en la introducción se mencionó que notables exponentes de la poesía latinoamericana coinciden en el título "Arte Poética" para manifestar su particular visión en torno a la escritura y a la poesía desde la creación misma. Es momento de centrarnos en el término acudiendo a una clave histórica:

> El sintagma arte poética, que aparece por primera vez en las instituciones oratorias de Quintiliano, da cuenta de esta intencionalidad manifiesta de compendiar tanto una preceptiva doctrinaria fija, como un programa de escritura personal sin fines pedagógicos. En dicho desarrollo, el escritor exhibe una autoconciencia tendiente a conformar una imagen particular de sí mismo, de su oficio, de su objeto y de su lector. (Scarano, 2017, p. 138)

En efecto, en los tres escritores existe un interés sostenido en revelar esta autoconciencia en torno al trabajo lírico. Veamos algunos versos

de Cárdenas, Rodríguez y Olmos que pertenecen a otros poemas sin la intención de analizarlos como en los anteriores apartados; en cambio, sí de ofrecer un panorama. En *Fiel a la Tierra*, Cárdenas (2003, p. 80) dedica el poema "Contra los muros" al poeta chiapaneco Juan Bañuelos, leamos un fragmento: "Poema:/ Contra los muros te estrello y me sostengo/ Te aplasto/ Canto sobre ti la victoria del vencido/ Recorro"; es un poema que alude a Jovel, el nombre que tenía San Cristóbal, Chiapas, antes de la colonización española y se evocan sitios y calles de aquel lugar donde el poeta vivió durante algunos años. En otro apartado del poema "Baja por mí, cristal, *lenguasecreta*" se lee: "Eco y resonancia. El texto/ se alumbra, se dice, clava/ su punto en la metáfora/ y ruedan por la hoja/ brotes/ pequeños/ de obsidiana" (p. 50). Así como se nombra al poema y al texto, también se aborda la escritura desde la sensación de la íntima compañía:

> Te escribo
> Y a tu lado
> toco el seno erecto
> que mira mi mano
> y al tocar
> los ojos de Ana
> son
> tu
> lugar.
> (Cárdenas, 2003, p. 64)

Además de las nociones sobre la poesía, Efrén Rodríguez repara en ser poeta, tema que abre la posibilidad de diálogo con numerosos filósofos y poetas interesados en ello. Sin la intención de parafrasear el poema, pero con el ánimo de resaltar algunas ideas desde una lectura personal, el autor de *El ángel caído* sugiere la valentía y la autenticidad en tan complicada labor. En "Para ser poeta" es necesario: "que descifres el enigma de la noche" (Rodríguez, 1995, p. 113). Leamos un fragmento revelador:

Sí
todo es cuestión de que cambies tu manera
de escupir de que
dejes de leer el periódico en el baño
y no claves más el banderín de tu desprecio
entre los perros
o de que apagues el televisor a la hora
del futbol y el boxeo

La vida es un racimo de espejos
inminentes y ebrios puestos en el ataúd
de la mañana
no lo toques sin antes haber olvidado
entre piedras tu pasado
sin antes recoger la ceniza que yace pálida
en las alfombras
y haber encontrado el último eslabón del sueño
no es fácil
repito.

(Rodríguez, 1995, pp. 112-113)

A propósito de ser poeta, *Voces y otros escritos cartapacianos* contiene una serie de poemas, todos breves, que a menudo hacen referencia a la copla como una representación o sinécdoque del poema. En efecto, Carlos L. Olmos apuesta por la métrica en algunos de sus textos que, leídos en voz alta, dan el efecto de la canción. Resulta interesante que en estos sencillos versos se insista en el silencio, como en el primer poema citado en el presente trabajo. Otro atisbo: Efrén Rodríguez, aunque no apunta al silencio directamente, sí lo sugiere como un acto o actitud de *ser* poeta y es indispensable, nos dice, apagar el televisor, pero continuemos con la escritura de Olmos (2005, p. 22). Leamos el poema XLIII:

Para decir una copla
antes se guarda silencio,

porque sabiendo escuchar
se oyen las voces del viento.
Para el poeta, callar
es su primer mandamiento.

Hay que señalar que los tres escritores ejercieron la docencia, Víctor Manuel Cárdenas y Efrén Rodríguez se formaron en la UNAM y ambos fueron talleristas literarios. Carlos L. Olmos es más conocido como profesor, seminarista y ensayista, no obstante, *Voces y otros escritos cartapacianos* reúne una serie de poemas y breves ensayos que nos confirman su vocación poética, filosófica y crítica (escribe sobre el sentido de la Universidad, temas como la amistad, el enamoramiento y reseña a diversos filósofos y escritores). Este libro es determinante porque confirma, desde mi punto de vista, a un Carlos L. Olmos como poeta no desligado de su quehacer profundamente reflexivo y al mismo tiempo es la evidencia de su producción constante que, a lo largo de quince años, publicó en el suplemento (ahora extinto) *Cartapacios* del periódico *Ecos de la Costa*. En la literatura colimense, Víctor Manuel Cárdenas y Efrén Rodríguez gozan de pleno reconocimiento como poetas en virtud de su producción literaria, sus trayectorias y aportes en este ámbito. No obstante, podemos decir que los poetas y el filósofo-poeta han dialogado sobre la poesía abriéndonos nuevos caminos para reflexionar sobre los poemas que invitan a formular u ordenar, en derroteros teóricos, planteamientos sobre la escritura poética.

Referencias

Cárdenas, V. (2003). *Fiel a la tierra*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Colima.

Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.

Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores.

Gorostiza, J. (2015). Notas sobre poesía. En: M. Beuchot, R. Bonifaz Nuño, A. Castañón *et al*., *El verso y el juicio. La poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua* (pp. 11-23). Academia Mexicana de la Lengua.

Guedea, R. (2004). Los rituales de Dionisio (cincuenta años de poesía en Colima). *Hispanic Journal*, 25(1/2): 89-105. http://www.jstor.org/stable/44284731

Hernández Villalba, A. (2011). Misticismo y poesía: Elementos retóricos que conforman la estética mística. *Revista de El Colegio de San Luis*, I(2): 10-34.

Olmos, C. (2005). *Voces y otros escritos cartapacianos*. Universidad de Colima.

Rodríguez, E. (2023, 18 de diciembre). *Hoy, 17 de diciembre, es una fecha muy significativa* [Actualización de estado]. Facebook. https://www.facebook.com/profile.php?id=100082912995303

Rodríguez, E. (1995). *El Ángel caído*. Instituto Colimense de Cultura.

Rodríguez, E. (2020). *Arreola en voz alta*. Secretaría de Cultura.

Scarano, L. (2017). Escribo que escribo: De la metapoesía a las autopóeticas. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2): 133-152. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722217

Sánchez, A. (Comp. y prólogo) (2019). *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal. Antología*. Puertabierta Editores y Amargord Ediciones.

Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. (4ª. ed.) FCE.

Zambrano, M. (2003). *La razón en la sombra*. (J. Moreno, Ed.). Siruela.

Tierra habitada. Visión y revelación de las poetas colimenses en los albores del siglo XXI

Gloria Ignacia Vergara Mendoza[7]

En las primeras décadas del siglo XXI se desarrolla un fenómeno singular en las letras de Colima: la poesía es habitada por un número significativo de mujeres que escriben de diversas temáticas y con distintas tonalidades, dejando huella con sus maneras de representar mundos posibles. En el presente capítulo mostramos, a partir del campo literario como lo concibe Pierre Bourdieu, un panorama general de las poetas colimenses nacidas en la segunda mitad del siglo XX. Luego, centramos nuestra mirada en seis escritoras representativas: Guillermina Cuevas, Verónica Zamora, Ada Aurora Sánchez, Nadia Contreras, Krishna Naranjo e Indira Torres, para valorar el impacto de su poesía en la cultura regional.

Hablar de campo literario

Según Bourdieu (1990), la mayoría de los estudios literarios dejan de lado el espacio social, incluso aquellos que cuidan con esmero los

7 Universidad de Colima.

"presupuestos teóricos y metodológicos más diferentes, han omitido […] tomar en cuenta *como tal* el espacio social en que se hallan *situados* los que producen las obras y su valor" (p. 2). Sin embargo, es necesario considerar estos factores para concebir el cambio que se ha dado en la poesía colimense en las últimas décadas, así como el impacto que las poetas están dejando en la cultura regional. En este sentido se hace evidente la necesidad de abordar el concepto de *campo literario*.

> no como las relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino [como] un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas. (Bourdieu, 1990, p. 2)

De acuerdo con Bourdieu (1990), para acercarnos al estudio de un hecho artístico debemos considerar: 1) el lugar que ocupa el campo literario en el campo del poder; 2) la estructura de las relaciones que surgen entre las posiciones en la producción cultural, ya sea de individuos o grupos en "situación de competencia" (p. 1); y 3) los *habitus*, "producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y la trayectoria que ocupa la posición en las clases dominantes" (p. 1). Solamente tomando en cuenta estas cuestiones propias del campo es posible comprender cómo y por qué inciden factores externos en él, pues muchas de esas determinaciones llegan directamente o "a través del *habitus* de los productores" (p. 3), en la creación, producción o difusión de las obras literarias. Circunstancias como las crisis económicas, movimientos sociales, pandemias y situaciones de vulnerabilidad y violencia, tanto como las relaciones que se establecen desde el campo intelectual con otros campos disciplinares y políticos, transforman las maneras de ver y representar el mundo.

La obra de arte es una "*manifestación* del campo en su conjunto, en la que se hallan depositadas todas las potencias y también todos los

determinismos inherentes a su estructura y funcionamiento" (p. 11), dice Bourdieu. Por ello propone analizar las homologías con otros campos, los intercambios que se dan y las posiciones que ocupan. Las jerarquías que se establecen en la posición que ocupa el campo, los grupos, los medios, las escritoras, las obras mismas en el fenómeno cultural de la región están condicionadas por ese conjunto de factores externos que dialogan con los aspectos internos y personales de quienes escriben.

De esto se desprende, asimismo, lo que Bourdieu (1990) reconoce como la *autonomía* y *heteronomía* del campo literario, pues entre las relaciones y jerarquías destacan los principios sociales, económicos y políticos. "El campo literario y artístico está englobado en el campo del poder, al mismo tiempo que dispone de una *autonomía relativa* con respecto a él" (p. 15). Pero por más liberado que esté de esta dominación política y económica, siempre hay factores, leyes, políticas que impactan en su desarrollo.

> El campo literario o artístico es, en todo momento, la escena de una lucha entre los dos principios de jerarquización: el principio *heterónomo*, favorable a los que dominan el campo económica y políticamente, [...] y el principio *autónomo* [...] que sus defensores más desprovistos de todo capital específico tienden a identificar con el grado de independencia con respecto a la economía, haciendo del fracaso temporal un signo de transacción con la vida mundana. (Bourdieu, 1990, p. 18)

En este sentido, el campo literario es resultado de "dos historias que se encuentran: la historia de la posición, del puesto que ocupan [las escritoras y sus obras, en este caso], y la historia de sus disposiciones" (p. 23). De hecho, afirma Bourdieu que "no hay campo en el que el enfrentamiento entre las posiciones y las disposiciones sea más constante y más incierto que el campo literario y artístico" (p. 23). En esta lucha que se conforma y da forma al *habitus* visto por Bourdieu como principio unificador, entran en juego estilos de vida, prácticas identitarias individuales y colectivas. Por ello, para

Gutiérrez (2020, p. 16) "el *habitus* es el instrumento de análisis que permite dar cuenta de las prácticas en términos de estrategias" y nos hace ver que lo individual y subjetivo es también social, que lo personal "es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas".

El campo literario transforma y es transformado, tanto por las prácticas culturales como por las obras que irrumpen y proponen nuevas maneras de ver el mundo. El escritor, asegura Bourdieu (2000, p. 151):

> Transforma profundamente la visión del mundo, es decir las categorías de percepción y de apreciación del mundo, los principios de construcción del mundo social, la definición de lo que es importante y de lo que no lo es, de lo que merece ser representado y de lo que no lo merece.

Por ello, la capacidad de decir lo inefable, "de nombrar lo innombrable, lo que todavía no se percibe o es rechazado, es un poder considerable" (p. 151), que podemos reconocer en las distintas voces de las poetas colimenses que aquí abordamos.

Habitar la tierra poética

Todavía en las últimas décadas del siglo XX era difícil encontrar en la crítica literaria mexicana los nombres de mujeres poetas. Si acaso se referían a Rosario Castellanos. Había pocas menciones sobre Concha Urquiza, Griselda Álvarez, Enriqueta Ochoa, Dolores Castro y sus contemporáneas prácticamente no aparecían. Adolecía la crítica de una visión incluyente para ellas; por eso hoy, es importante decirlo, enfatizamos la presencia femenina en este ámbito, tanto en las publicaciones individuales como en las antologías y en los estudios puntuales sobre la escritura poética de las mujeres.

En la segunda mitad del siglo XX hubo cambios fundamentales en los agentes mediáticos del campo literario, pero es hasta inicios del siglo XXI que vemos con más certeza la actividad creativa de las mujeres. Si hacemos un recuento en la literatura regional, podemos ubicar una pequeña muestra de colimenses nacidas en el siglo XIX y XX, publicada por Rigoberto López Rivera en su *Antología poética* de 1965. Allí se incluyen a Juana Urzúa, María Espinosa, Gabriela Vázquez Schiaffino (Vera Vázquez), Josefina Arreola, María del Refugio (Cuquita) Morales, Rosa Castillo de Fuentes y Griselda Álvarez. De la época revolucionaria, Irma López (2004) menciona además a Margarita Rodríguez Paz (poeta), Hortensia Gutiérrez (actriz dramática) y María Dolores Gómez (poeta y declamadora). En el prólogo de *La pluma como argumento femenino. La presencia de la mujer en la revolución colimense*, Julia Preciado menciona otros nombres de mujeres activas en ese escenario cultural de Colima: Aurelia Hernández, Pascuala Delgado, Nicasia Preciado, Isaura Rodríguez, Bibiana Máximo y Julia Santos. De algunas, sin embargo, apenas encontramos incipientes noticias biográficas.

En la primera mitad del siglo XX, Cuquita Morales es, con seguridad, la poeta regional más conocida en el espacio colimense, tanto por su prolífica actividad creativa, como por su labor de difusión en la cultura del occidente mexicano. El profesor Gregorio Macedo López la refería como una "poetisa caudalosa" (Guerra, 2012).

> Poemas suyos fueron publicados en periódicos locales de amplia circulación en aquella época, como en el decano *Ecos de la Costa*, *La Voz del Tiempo* y el ya desaparecido *Imparcial*. También publicó en las revistas *Argos* (de la Unión Colimense de Periodistas y Escritores), *El Regional* (semanario político), *Revista Colima* (órgano informativo del comité pro-Feria de Colima), *Catedral* (del pro-comité de las fiestas jubilares de la Iglesia Catedral) y en la *Revista Villa de Álvarez* (pro-comité de las fiestas charrotaurinas). (Guerra, 2012)

Pero la literatura colimense correspondiente a la primera mitad del siglo XX se volcó sobre aspectos localistas y, como afirma Pablo

Serrano (1994, p. 21), se volvió "exaltadora por excelencia, de una provincia y su gente [...] los escritores de Colima cumplieron su papel en la evolución cultural regional, pero muy pocos de ellos traspasaron [...] ese nivel para aportar algo relevante a las letras nacionales". Es hasta las últimas décadas del siglo XX que se revitalizó el escenario poético colimense, con Griselda Álvarez en el poder, como primera gobernadora en el país, y su decidido impulso a la cultura, así como la ardua labor del entonces rector de la Universidad de Colima, Humberto Silva Ochoa. De hecho, en esos años la obra poética de la gobernadora empezó a tener mayor difusión en el estado a través de diversas publicaciones, aunque es reciente el impulso que se ha dado al estudio y valoración de su obra creativa, más allá de su actividad política.

En la década de los ochenta del siglo pasado, se vivió una de las mejores épocas de la cultura colimense en general, gracias a una serie de relaciones entre el campo cultural y el político. Se construyeron espacios como la biblioteca "Rafaela Suárez" y la Casa de la Cultura; en la Universidad de Colima se crearon el Instituto Universitario de Bellas Artes y el Centro de Estudios Literarios. Iniciaron los talleres literarios impartidos por Víctor Manuel Cárdenas y Efrén Rodríguez. Cabe destacar la labor de Cárdenas como agente mediador en el campo literario para que se diera el diálogo con figuras nacionales como José Emilio Pacheco, Rubén Bonifaz Nuño, Marco Antonio Campos, Bernardo Ruiz, Juan Bañuelos, entre muchos más. Por otro lado, el contexto literario se vio fortalecido con las revistas *Barro Nuevo*, *Parota, Cenzontle*; se publicaron diversos textos individuales y colectivos en la colección *Hechos en casa* y *Carpeta de poesía,* del Instituto Colimense de Cultura. Los suplementos Ágora (del *Diario de Colima*) y Cartapacios (de *El Comentario*), fungían como órganos de difusión de quienes escribían y participaban en los talleres literarios.

En este escenario de sinergia entre las distintas fuerzas políticas, educativas, socioculturales en general, la creación femenina se hizo notar con Guillermina Cuevas y Leticia Vallejo, entre otras estudiantes de la Escuela de Letras y Comunicación, también fundada en los años ochenta. Fuera del ámbito académico, Verónica Zamora, al

igual que Guillermina, mostraba una escritura con ritmos y temáticas que dejaban atrás la exaltación exclusiva al terruño. En su antología *Colima en el camino de la literatura. Novela, cuento y poesía (1857-1992)*, Pablo Serrano refiere el auge de estas nuevas generaciones.

La presencia de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) en Colima marcó, asimismo, un paso importante en la formación de nuevas plumas colimenses al iniciar el siglo XXI y publicó, con la coordinación de Bernardo Ruiz, *Cola de cuija. Antología de la Primera Generación de Escritores de la SOGEM Colima*. En esta obra se rescatan textos de Neri Saavedra y Ada Aurora Sánchez, quienes han consolidado su trayectoria como poetas.

En el 2007, Sergio Briceño hizo notar la importancia de la escritura de las mujeres, cuando en *Ala rosa. Muestra de mujeres poetas en Colima* afirma:

> Colima es una tierra de mujeres poetas. La presencia de tantas voces con diferentes temáticas evidentes, pero también con una clara inclinación confesional, convierten la producción femenina de poesía en uno de los fenómenos que a mi parecer revisten mayor importancia para acercarse o tratar de comprender las circunstancias en las que viven y se desarrollan las colimotas. (Vergara y Sánchez, 2014, pp. 270-271)

Otras antologías en las que se incluyen mujeres, son: *Fragmentos de literatura colimense* (2008), de Rubén Pérez Anguiano y Víctor Uribe, en donde encontramos textos de Griselda Álvarez y Cuquita Morales; *Antología de poesía transvolcánica* (2015), que incluye textos de Lizeth Sevilla, Krishna Naranjo, Verónica Zamora, Georgina Navarro, Janet Rodríguez, Indira Torres y Cristina Arreola; así como la *Antología de poesía transvolcánica: Poesía escrita cerca de volcanes... por el amor al sueño de seguir despiertos*, que contempla nuevas voces femeninas como Jetzabeth Fonseca y Magda Orozco, mismas que aparecen en el proyecto editorial jalisciense de Mantis Editores, de 2017, en la colección de poemarios transvolcánicos.

Víctor Manuel Cárdenas, además de abrir el campo literario con los talleres de creación y el diálogo de la literatura colimense con el entorno nacional, impulsó una serie de publicaciones que han fortalecido el panorama artístico y cultural de la región. Una muestra de ello es la antología del taller *Los trabajos del mar* (2010), en donde rescata los nombres de Krishna Naranjo e Indira Torres, reconocidas poetas hoy día. En los últimos años previos a su fallecimiento, Cárdenas coordinó la colección "Parota de sal" que publicó a las poetas de la actualidad en Colima. Y a partir de ello, Ada Aurora Sánchez dio a conocer el libro *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología* (2019), en donde se contemplan poemas de Guillermina Cuevas, Verónica Zamora, Ada Aurora Sánchez, Nadia Contreras, Zeydel Bernal, Krishna Naranjo e Indira Torres, en lo que concierne a las mujeres incluidas originalmente por Cárdenas en la colección ya mencionada.

Por otro lado, la antología del *Primer Festival Internacional de la Palabra, Colima 2017*, edición de Dante Medina y Sandra Ruiz, incluye obra de Ada Aurora Sánchez, Brenda Rosales, Krishna Naranjo, Nadia Contreras, Verónica Zamora y Zeydel Bernal. Colectivos como Alumbrado público y Transvolcánicos, así como las antologías de *Alba de proa* (antología sonora), las editoriales promovidas por mujeres colimenses como Bitácora de vuelos por Nadia Contreras o Capítulo siete por Cristina Arreola, han contribuido a la difusión de nuevas voces femeninas de la literatura regional.

Si anotamos por décadas algunas de las mujeres que han fortalecido su trabajo poético en los últimos años, hasta 2024, son de las nacidas en los cincuenta: Guillermina Cuevas; en los sesenta: Verónica Zamora; en los setenta: Ada Aurora Sánchez, Nadia Contreras, Grace Licea y Zeydel Bernal; en los ochenta: Krishna Naranjo, Indira Torres, Neri Saavedra, Magda Orozco, Cristina Arreola, Liliana Janet Rodríguez, Georgina Navarro y Jetzabeth Fonseca; en los noventa: Brenda Rosales y Sugey Navarro, entre otras muchas que seguramente irán consolidando sus publicaciones.

Como una muestra del panorama poético que habitan las mujeres en Colima durante estas primeras décadas del siglo XXI, nos enfo-

camos en seis voces representativas: Guillermina Cuevas, Verónica Zamora, Ada Aurora Sánchez, Nadia Contreras, Krishna Naranjo e Indira Torres.

Guillermina Cuevas Peña

Nació en Quesería, Colima, el 15 de octubre de 1950. Poeta, ensayista y narradora. Estudió Letras y Comunicación en la Universidad de Colima. Fue becaria del FECA Colima en 1993, 1995, 1996 y 2001. Ganadora del Premio Estatal de Cuento Gregorio Torres Quintero 2002. Recibió, en 2007, la presea "Griselda Álvarez Ponce de León" que le otorgó el H. Congreso del Estado de Colima por su trayectoria en el ámbito literario. Ella, junto con Víctor Manuel Cárdenas y Efrén Rodríguez, marcaron un rumbo nuevo de la poesía colimense a partir de los últimos años del siglo XX. Los tres compartieron foros, amistad y una gran labor de formación de nuevos poetas a través de sus talleres literarios. Autora de los poemarios *Otra vez la noche* (1985), *Del fuego y sus fervores* (1996), *De ásperos bordes* (1998), *Apocriphal blues* (2003), *Musitante delirio* (2012); ha escrito también las novelas *Piel de la memoria* (1995) y *Dulce y prehistórico animal* (2012); así como el libro de relatos *Pilar o las espirales del tiempo* (2002). Guillermina "es de las escritoras que explora, con mayor denuedo, su relación con la escritura, ese *pernicioso oficio* que la subyuga, la redime y la condena a una forma particular de *ser* y *estar* en el mundo" (Vergara y Sánchez, 2014, p. 275).

En *Apocriphal blues* (2003), Cuevas hace una representación de la música como medio para viajar en el tiempo. El viaje de la nostalgia a los años setenta, Unzamba, la banda de rock, el saxofón, Winwood Steve que no aparece en una enciclopedia como el señor Engelbert Humperndinck. La música se vuelve un motor para escribir y para la vida; es también intermediaria en el amor. "Con la música vuelvo a escribir/ [...] a sentir el alma de los blancos y los negros,/ a escuchar

en latitudes opuestas el mismo clamor" (Cuevas, 2003, p. 15). Un *blues* brota como un pensamiento en medio de la tristeza de una mujer "que prepara un pay de atún/ y espera a que un hombre regrese a casa/ para agradecerle el disco que compró/ la vieja música que todavía inflama el alma" (p. 19).

Y es que la música es una pasión que aligera el peso de la vida, incluso cuando nombra el dolor, como enuncia la voz lírica en *Musitante delirio*: "Quiero escuchar una canción tan triste/ que aniquile mis propios sufrimientos" (Cuevas, 2012, p. 25). Cuando ocurre el milagro de la identificación simpatética, la música duele incluso más que el propio dolor porque "es más certera su queja" (p. 23). El dolor de la música se extiende hasta el instrumento que la produce; el piano se vuelve parte sensible frente al cuerpo: "Como si fuera de cristal, puro, lastimero,/ el piano se rompe en mi alma" (p. 23). Lo mismo ocurre con el saxofón que cobra vida al provocar una emoción, un sentimiento: "busco un saxofón, uno que arrastre,/ pesado, melancólico" (p. 25). Incluso en la resurrección, la música cumple un papel:

> Cuando mi alma vuelva,
> cuando mi cuerpo la reciba festivo,
> celebrando el reencuentro
> escucharé una canción de amor,
> de amor calmado, satisfecho.
> (p. 30)

El tono de la nostalgia colorea de forma predominante la escritura en *Musitante delirio*. El pasado se rememora incluso en la imagen física de la que escribe y envejece. Porque escribir es parte de su destino, parte del tiempo que inevitablemente pasa: "Dicen también que envejecí de golpe,/ que la tristeza ha dejado en mi rostro/ la huella de la melancolía" (p. 7). La escritura es pues el registro del cuerpo: oficio, destino o privilegio es, a fin de cuentas, la representación del dolor, una pasión insana, "una llaga,/ una herida que nunca cicatriza" (p. 8).

Y aunque la voz irónica brote para mostrarnos el sueldo "llano" del "pocopagado" escritor, se enfrenta luego a las bendiciones y

regalos de una anciana "que sobrevive sin un sueldo llano/ y alegremente barre la calle/ y a todos saluda y dice/ que esta es una patria amable" (p. 105). Así la voz lírica reafirma la necesidad y gratuidad del canto, la urgencia de crear un paraíso virtual, poblado, como el mundo, de criaturas: unas inocentes y otras venenosas; porque en ese espacio redondo, cíclico, todo cabe: luz y sombra, emociones y pasiones insanas. Todo se siembra y florece, aunque sea a destiempo. Porque allí, la vida es un delirio, "un delirio musitante.// ...no descansa,/ en los profundos sueños sigue murmurando" (p. 63).

Pero en ese paraíso virtual, la voz lírica no quiere guardar rencores; no quiere sus "ponzoñas", sus letales venenos. Porque los rencores cobran vida como los insectos: "turban la memoria" (p. 10). Los rencores se apropian del ambiente: "vuelan al inicio de las lluvias,/ oscureciendo el cielo, el pensamiento,/ la esperanza y la tarde" (10). Los rencores lastiman, hay que sacarlos del cuerpo.

El paraíso virtual de la escritura sirve a la poeta para salvarse, para salvar al amor: "Para que nunca me abandones,/ para gozarte, amor, he cultivado un vergel,/ un paraíso virtual y en él he volcado/ todas mis devociones, todos los rigores" (p. 70). Allí conviven el amor y la pasión por la música, por la escritura. El paraíso la contiene, pues la poeta habita su propia creación: "el paraíso virtual me ha salvado/ y ahora, como criatura de sus frondas,/ poblado el corazón con artificios/ yo misma lo habito" (p. 80).

El amor que vela, el amor puro, limpio, es lo que salva; por él vive: "para guardar tu abrazo trabajo,/ con el sol de la mañana escribo" (p. 11). El amor toca todos los ámbitos de la vida cotidiana; en el poema "Qué bonito es el amor", la voz lírica confiesa: "Es todavía mejor cuando llega/ después de los postres, el cigarro,/ cuando se va de vacaciones al mar,/ cuando descansa en el bosque, satisfecho." (p. 12). Y es que el amor, aún en el paraíso virtual es "lo más tangible", "lo más cierto,/ la más hermosa de las turbulencias humanas" (p. 42).

En la visión identitaria que nos entrega en sus versos Guillermina Cuevas, hay cuestiones del paisaje que se van fundiendo con lo amoroso, con su ironía, el humor fino que le da particularidad a sus

versos y el ejercicio de la escritura. La tierra es habitada con la obsesiva decisión de quedarse, no para exaltar su grandiosidad, sino para resistir igual que las plantas y todos los seres que en ella habitan: "Que el trópico y sus vapores giren,/ que nos maten a diario, nos marchiten/ y al amanecer, impávidos nos regresen a la vida" (p. 45). Así es el trópico, el paraíso virtual construido con la música y la palabra. La poeta se reconoce en él, contemplativa y siendo parte de la contemplación; existe en dimensión igualitaria con las hormigas y las flores. Por esto dice: "Como criatura del trópico lo confieso ahora,/ amo a esta tierra, sus frondas,/ sus agobiantes silencios" (p. 92). Porque todo cabe: el amor y los sentimientos en general, los deseos, las pasiones; es un paraíso que define la condición humana en musitante delirio.

Verónica Zamora Barrios

Nació en Colima, Colima, el 6 de mayo de 1965, ha coordinado diversos talleres literarios en el estado de Colima, así como el proyecto Centro Cultural Casa "Griselda Álvarez", la Red Estatal de Bibliotecas y la Casa de Colima (2003-2004). Se encargó asimismo del suplemento Ágora del *Diario de Colima*. Fue becaria del FOECA-Colima, jóvenes creadores, 1994. Premio Estatal de Poesía de Colima 1997 por *Libro de conjuros,* y Premio Estatal de Poesía 2014, por *Alexandrías.* En 2018, recibió la presea "Griselda Álvarez Ponce de León" que le otorgó el H. Congreso del Estado de Colima por su trayectoria en el ámbito literario. Además de escribir: *Hablar con la serpiente* (1994), *La miel celeste* (1996), *Libro de conjuros* (1999), *Alexandrías* (2015), es compiladora de *Toda la mar: La presencia del mar en la poesía colimense* (2016).

En Verónica Zamora hay erotismo, desde *Hablar con la serpiente* hasta *Alexandrías*; sin embargo, cabe señalar que su discurso poético ha transitado, en los últimos años, hacia la esfera social. En textos recientes, compartidos a través de sus redes sociales, toca aspectos de una poética-política y discute cuestiones de género y diver-

sidad. Pero desde sus primeros versos muestra una actitud contestataria hacia las tradiciones y la manera convencional de ver el mundo.

En *Hablar con la serpiente* (1994) retoma mitos bíblicos para delinear la imagen de la mujer libre, que "ha visto al mundo pasar/ como un fantasma sordo" (p. 12), "una mujer sin dote/ que se baña en el río/ que da hijos al viento y no va a misa" (p. 12). Esa mujer posee las diversas coloraciones que le dan el poder de la existencia: es serpiente asustada, pero sabe de la alquimia; no es sibila, pero ha quemado todos los papiros; no va a misa, pero sabe de los dioses. De su condición insumisa surge el diálogo. Hablar con la serpiente es la posibilidad de la creación: "¿Qué buscas?/ dijo la voz del animal./ A la serpiente, contestó./ Y Dios creó ese día las altas montañas" (p. 18). En este espacio Zamora despliega la poética de la diosa, la madre única que cobija la tierra; a ella invoca para replicar el verso y la maternidad: "Soy una sombra que se tiende por el camino/ quien espera al que nacerá/ quien acaricia con sus dedos de almendra/ el vientre tibio" (p. 33).

En el *Libro de conjuros* (1999) sigue la línea sibilina con referencias a la Edad Media y las mujeres quemadas en la hoguera. De allí emerge el carácter iniciático: "He sido su aprendiz/ y me ha entregado este libro/ en el que ha escrito señales" (p. 9). Se nombran los hechizos, la cicuta del filósofo suicida, el *habitus* de un mundo antiguo, con un "culto secreto por la Naturaleza" (p. 17). Aquí, la galería se hace palpable en "Índigo": las que bebían sangre o maldecían, las que "leyeron libros prohibidos/ o comieron conejo" (p. 19); las que fueron atadas a los mástiles o corrieron por el bosque. Por ellas, por todas ellas, la voz poética confiesa: "Conocí la poción/ de belladona/ manteca/ mandrágora/ y cicuta" (p. 19). Así, los secretos de la magia se vuelven secretos del verso, alquimia de las brujas que es a la vez alquimia poética.

Vírgenes, diosas, hombres vestidos de mujeres, mujeres que rompen con los estándares de la moral y las costumbres para irrumpir en el espacio poético, eso encontramos en *La miel celeste*. Una miel

que “no pertenece al mundo” (1996, p. 16), pero con la que fueron hechos los poetas.

Alexandrías (2015) juega con las referencias al mundo clásico para mostrarnos a la mujer poseedora de los secretos amorosos. Así la voz femenina domina sobre Paris, Narciso y Alejandro. En “Orden de Venus”, imperativa dice: “Deshaz la cama/ tumba los vestidos,/ levanta el algodón/ de la falda que murmura todavía los cantos de la costurera” (p. 14). Y con ese ímpetu sabe atraer al amante joven y retenerlo, lo hechiza, lo llama y él acude obediente: “La luna dulce en tus manos/ dice que harás todo para complacerme” (p. 14). Y el amante huraño delata con su mirada el amor. Es bello y sumiso, frágil frente a la diosa que habita “entre pieles de ciervo y botellas de leche” (p. 13). Ella conoce las tonalidades del deseo, el festín de los cuerpos: “Si la sobria finura de los dardos de carne de tus labios/ toman los míos, ocurren maravillas” (p. 15). Así el amor se desborda como los labios “sobre trozos vibrantes de placer” (p. 15). Y el erotismo conduce a la lujuria cuando la amante dice: “Quiero que te dobles como un toro en la arena./ Que se agiten las medias lunas de tu cuerpo,/ quiero que el rayo puro/ del sacrificio te parta como un cielo de agosto” (p. 21).

La mujer dominante en el sexo toma la juventud del amado como una pócima para renovarse: “Mis versos son cada vez más jóvenes, regresan al regazo de mi madre y yo lamo tu espalda, y escribo con mi lengua un poema tan largo que se desprende lenta, suave, cálidamente de tus nalgas magníficas. Tus muslos son columnas donde ejerzo la dicha” (p. 58). En la entrega, rinde culto a la belleza masculina y empoderada en el amor y el sexo, colorea de misterio la fiesta del cuerpo cuando anota, en “El decálogo de Afrodita”, que esos mandamientos fueron encontrados en las ruinas de una casa de citas. Ironía, deseo y violencia se mezclan en la voz lírica que enuncia: “Amar a cada hombre en su momento, más que a ningún otro. Entregándote a él con gracia de doncella y ardor de yegua blanca” (p. 40). Ese es el principio que antecede al no jurar en vano, mantenerse en forma, no sucumbir ante el varón. Pero en el decálogo se alcanzan tonos precautorios que nos hacen volver la mirada a la risa femenina, como cuando dice en el

sexto mandamiento: “Jamás desestimes el tamaño del miembro viril. Venus jamás te perdonaría” (p. 40). Y es que la entrega en el sexo no tiene límites si es libre y está cargada de deseo. Allí se erige la dignidad de la amante: “No pidas, no exijas, no supliques, no mendigues amor. Otorga tus favores sin medida” (p. 41).

A los varones se les ama, pero no se deja que tomen decisiones ni en la cama, ni en la vida cotidiana de las mujeres. A la madre se le honra por ser la primera que “pone la mano en el sexo” (p. 41); a las casadas, viudas, solteronas ricas se les respeta porque “podría ser una de ellas” (p. 41); a las amigas se les quiere porque “valen más que todos los amantes de la tierra” (p. 41). Hay pues una sororidad que rebasa cualquier frontera: “Nunca hables mal de otra mujer, por más que la odies” (p. 40). Así pues, en este decálogo del amor, como en la poética general de Zamora, prevalece la mujer empoderada, la que como diosa dominante sigue ganando juventud a través del hechizo y la magia que ejerce en sus enamorados. Incluso es capaz de fingir un orgasmo frente a la frágil figura masculina, como se enuncia en el poema “Una”: “Ellos están ahí,/ confiados en su fuerza, otros lloran sus débiles destrezas./ Y una es la que se queda,/ la que después de todo,/ los penetra” (p. 47). Entonces ser mujer, iniciada en la magia, en el amor y en la poesía, significa romper tres veces los estándares sociales en la revelación poética de Verónica Zamora.

Ada Aurora Sánchez Peña

Nació en Colima, el 7 de abril de 1972. Doctora en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Egresó del diplomado en creación literaria de la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Realizó estudios de música en el Instituto Universitario de Bellas Artes, de la Universidad de Colima y en el Conservatorio de Música de la Universidad Veracruzana. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad de Colima. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, así

como integrante del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima. En 2013 recibió la presea "Griselda Álvarez Ponce de León" que le otorgó el H. Congreso del Estado de Colima por su trayectoria en el ámbito literario.

Es autora de *Terrena Cruz. Vida y obra de Agustín Santa Cruz* (1998); *Agustín Santa Cruz. Obra reunida* (2008); *Todo libro es una liebre* (2014), *Un deseo como llama urgente* (2015) y *Libros a escena. Textos de presentación a obras de géneros diversos* (2018). Entre otros trabajos, es compiladora y prologuista de *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología*, así como de *Poesía reunida*, de María Cristina Pérez Vizcaíno.

Podemos reconocer en la poesía de Ada Aurora, ritmos que tienen que ver con el discurso amoroso, que nos permiten analizar aspectos identitarios de lo que implica ser mujer. Un abanico de tonalidades del amor colorea su visión poética. En sus versos, lo erótico se inserta en finísimos tejidos con elementos regionales que nos ubican de manera microscópica en el espacio reflexivo de la poesía.

Un deseo como llama urgente (2015) da cuenta de esta capacidad para hacer de la poesía un lazo amoroso y filosófico. En "Ritual de cama" se revela la fúnebre espera. El abrazo es un amuleto contra el miedo a la muerte, a sabiendas de que ella está entre los amantes. Así, la condición amorosa se vuelve sufrimiento a través del cronotopo de los cuerpos; los cuerpos amantes que se acoplan, "se ensamblan, se acomodan,/ y entran a la tensión de los ritmos" (2015, p. 10); los cuerpos amantes que dan y reciben lo que les duele del otro.

En "Mínima sapiencia", los amantes, como Adán y Eva, son los primeros que se asombran ante el desconocimiento. Ella, la amada, hace notar que lo único certero es la muerte: "Nada sabemos de la sinergia de los astros ni/ tampoco del antiguo parpadeo solar. Nada/ sino esta latosa muerte pegada a las costillas/ desde siempre" (p. 12). Luego se revela la condición del llanto: "Nada sabemos, amor; nuestro deseo es una raya/ blanca. Vivimos para él enajenados,/ sufrientes, llorosos, como dos olas que no/ encuentran/ cómo regresar a la manada" (p. 12). Y es el encuentro de los cuerpos la única for-

taleza que, sin embargo, es la certeza de la muerte: “Nada sabemos, cariño, sólo esperamos el manotazo,/ la dentellada rabiosa en nuestros débiles/ muslos” (p. 12).

Con un ritmo cercano al de Jaime Sabines, en “Podrías decirme”, ella, la amada, le habla al amado con la sensualidad del deseo. “Me gusta que me hables al oído,/ que arrojes tu aliento entrecortado,/ y hagas que se despierte, imperioso,/ eso que llevo dentro” (p. 13). Pero en “Cómo saber” surge la duda de que el amor habite el cuerpo, de que sea preciso. El cuerpo es visto entonces como “refugio, muralla, abierta llaga/ para incubar lo que te sobra, lo que te falta” (p. 14). Por ello el amor se convierte en “un deseo como llama urgente” (p. 16).

Y sigue el paso del tiempo, el amor que abandona la carne, que hace sentir la soledad en los cuerpos. En el poema “¿Verdad que este amor no ha sido en vano?” la voz lírica apela a la nostalgia, a la añoranza del amor: “¿Verdad que hay algo que gravita por encima/ de las cosas y hace que nuestro presente siga siendo/ algo tibio bajo la almohada?” (p. 21). Y “Este desamparo tan amparado” manifiesta el deseo de que perdure el amor, la entrega, el sentimiento de que a pesar del vacío está el abrazo, a pesar del peligro queda la inocencia.

En la segunda parte del poemario, “Como innombrables días”, el poema “Duele” nos hace percibir el dolor del olvido, de la caída del cuerpo, no por estar madura, sino por el destino de la inminente muerte. “Y quién lo sabe” continúa la zozobra de la espera, de la muerte. A través de la pregunta retórica cuestiona, ¿quién lo sabe?, “¿quién sabe cuál es la hora señalada para dejar/ la maleta abierta sobre la cama, o la ropa tendida en el patio?” (p. 29).

Ante esto, sólo queda la escritura con sus bemoles. En el texto “Hay días”, la que escribe es vista por otros; ve que la miran que escribe; se sabe frente al público que la aplaude, que la dejan ser en esas “peculiares maneras de consumir el mundo” (p. 30). Y la actividad es perdurable en “Asir”, donde enuncia: “Escribir borrándome hasta que el universo se apague./ Ser eterna en el olvido” (p. 31), como si eso, un acto de olvidar, fuera la palabra. “Volver al mismo punto” hace palpable la noche como el tiempo de la escritura y la

escritura como un oficio que se desarrolla en ese taller. La casa es vista con las huellas de los otros y la poeta se apropia de esas palpitaciones: “Estoy llenándome de este vacío; duele, sangra./ Como ayer, como hoy. Sólo hay una diferencia/ y a ella me aferro: escribo, escribo” (p. 32).

El tiempo aparece como un colofón circular del amor, la muerte, la escritura. En “Aquí estoy” la voz lírica se llena de tiempo. El tiempo la habita, es oído: “Cuando cierro los ojos/ escucho el rumor del tiempo,/ viene abriéndose paso/ entre músculos y huesos” (p. 33). Luego, como si se burlara de los humanos, el tiempo ríe: “ríe, y yo lo oigo morirse/ de la risa en cada vena, en cada órgano” (p. 33). En cambio, la voz poética sabe que la espera para ella es una lágrima. “Un árbol deshojado” pone a la poeta sensible ante la orfandad, ante el olvido. Construye a base de nostalgia la analogía con el ser humano y se duele del futuro. Así, la *llama urgente* toca las cuerdas más sensibles de la existencia, en acordes íntimos y reflexivos.

Nadia Contreras Ávalos

Nació en Quesería, Colima, el 16 de septiembre de 1976. Escritora, editora, académica y tallerista. Es licenciada en Letras y Periodismo y maestra en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Cursó la especialidad en Educación con enfoque en español, en la Universidad Autónoma de la Laguna. Es fundadora y directora de *Bitácora de vuelos*, revista y sello editorial de literatura y cultura digital. Ha recibido reconocimientos a nivel nacional por su trabajo creativo. Han traducido su obra al inglés, portugués e italiano. A través de su página Web, la casa editorial y la revista que dirige lleva a cabo una intensa labor de difusión e impulso a la literatura.

Ha obtenido los siguientes premios: Becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Colima, en la categoría Jóvenes Creadores (1998-1999 y 2001-2002); becaria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de Coahuila, en la

categoría de Creadores con Trayectoria, género poesía (2016-2017); becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, para proyectos digitales del Programa Contigo en la Distancia (2020).; mención honorífica en el Premio Nacional de Poesía Elías Nandino, 2001; Premio Estatal de la Juventud Colima, 2002; Premio de Poesía del Instituto Mexicano de la Juventud, 2003; Premio de Publicación Editorial de la Dirección de Cultura de Torreón en 2006 y 2008; Premio de Poesía Timón de Oro 2011, de la Secretaría de Marina y la Escuela Naval Militar de México; ganadora del Primer Concurso de Narrativa Salvador Márquez Gileta 2011, de la Universidad de Colima y presea "Griselda Álvarez Ponce de León" por su trayectoria en el área de literatura, 2014, otorgada por el Congreso H. del Estado de Colima.

Es autora de los poemarios: *Retratos de mujeres* (1999), *Mar de cañaverales* (2000), *Lo que queda de mí* (2003), *Figuraciones* (2004), *Poemas con sol en tres tiempos* (2006), *Cuando el cielo se derrumbe* (2007), *Presencias* (2008), *Caleidoscopio* (2013), *Visiones de la patria muerta* (2014), *Cumplimiento de la voluntad* (2014), *Quedará el vacío* (2017), *Sólo sentir* (2017), *La niebla crece dentro del cuerpo* (2019), así como del libro de ensayo: *Pulso de la memoria* (2009) y los relatos *El andar sin ventanas* (2012).

Nadia es una de las poetas colimenses más productivas y de mayor impacto a nivel nacional, tanto por su creación como por su intensa labor editorial y de difusión. Dentro de su visión poética hay un péndulo que va de lo personal, lo íntimo, hasta lo social. Toca temas de amorosas búsquedas identitarias que pueden encontrarse en la figura de una niña, una adolescente, una mujer, una ama de casa, una madre, una prostituta; nos presenta toda una galería de mujeres. Pero también en cuestiones de ritmo poético, hay experimentación desde el tono confesional hasta la denuncia. "Nadia Contreras revela lo que la mujer siente, vive, pero que casi siempre queda inexpresado. Cosas que se dejan en el fondo para que no turben el aparente bienestar social... Nadia nos coloca frente a una multiplicidad de imágenes borrosas de la mujer que no encuentra salida en esta sociedad castrante" (Vergara y Sánchez, 2015, p. 147). Tiene, en este sentido,

un espacio en la crítica literaria, al igual que Guillermina Cuevas. Encontramos su nombre en investigaciones que se dedican, de manera específica, a sus obras.

En *Cuando el cielo se derrumbe* (2007), la poeta evidencia el desamparo, la orfandad y la urgencia de reconstruir el pasado a través del recuerdo, pues en el vacío identitario no es visible ni el padre que abandona: "Nadie lo ve partir, nadie/ abordar ningún barco./ Sólo yo: la niña desfigurada por el tiempo" (p. 39), ni la madre fisiológica. Este hecho se relaciona con el enfrentamiento representado en *Lo que queda de mí*, cuando la voz lírica enuncia: "En qué momento, entonces dijiste/ que volvías/ Y era el adiós más prolongado/ de tus 17 años" (2003, p. 13)". En este vacío generado por los padres adolescentes que abandonan no hay figura materna, pero tampoco un nombre que la ampare ante la no herencia:
Cómo me nombraste:

> Luz, Marta, Ángela, Griselda, Estefanía.
> Quiero, madre, imaginar que fuiste feliz,
> imaginar que a ti me parezco,
> que tengo tus manos, estos ojos
> que a lo lejos no ven más que sombras.
> (Contreras, 2003, p. 17)

El impulso de las historias de vida que se repiten, hace que la voz lírica busque reconstruir y ordenar el pasado de su progenitora. Deja ver a la madre adolescente que tal vez conoció el amor: "Quién dice que ese amor/ no te sostuvo/ [...] Que ese hombre que es mi padre [...] acarició con ternura tus 17 años/ [...] Quién dice, madre,/ que amor no hubo en ti/ si yo soy/ la mejor prueba" (pp. 22-23). La mujer que huye, la que abandona, la violada por el padre, la que se prostituye, todas configuran a la madre que se enfrenta en una cascada de imágenes que se derrumban frente a otra mujer, la que recibió en sus brazos a la pequeña criatura, la amorosa que no tuvo hijos. Por eso se levanta la voz: "*Hubo otra mujer —te digo,/* a la que me parezco según dicen./ Y me une a ella/ esta sangre mineral/ que viene de muy lejos" (p.

24). Con la madre biológica, la sujeto lírica establece un diálogo que se convierte en reflejo: "*En torno a ti, madre, hay una versión.*/ Que mujer de la calle fuiste./ Pero yo sólo veo a una adolescente/ que a sí misma se observa" (p. 18). Frente al espejo aparece el pasado de la madre como un buitre, "el cansado sexo que se abre como un río de pálida y débil agua" (p. 18). Y en el cristal de esa memoria herida de la madre adolescente yace una verdad oculta que amenaza con repetirse. La voz lírica se enclava en la costilla que duele y sigue su discurso en segunda persona: "Piensas en una madre que no tuviste;/ en un padre/ que abrió por primera vez tus piernas" (p. 18). Ante eso queda la huida o la muerte. Pero eso no basta para combatir la amargura que invade "hasta los huesos". Hace falta una determinación y es lo que reclama la voz poética: "Por qué no dejaste pasar la luz/ entre tus manos,/ [...] Por qué, madre, la luz no encendiste/ de tu cuerpo/ por tantos hombres,/ deshabitado" (p. 19).

Figuraciones (2004) recoge los múltiples matices de estas mujeres que se proyectan en el nombre de Olga Lucía. Y en *Poemas con sol en tres tiempos* (2006) sigue el hilo conductor por las metáforas que muestran la ausencia de la madre: "Le escribí/ cuando era grande la sábana del anhelo/ —y lo poco de ella/ justificando la ausencia,/ la úlcera de la ausencia que vendría con los años" (p. 12). Así el desamparo puebla las revelaciones de los sentimientos más profundos. Los recuerdos-sombras se mezclan, agridulces, con el vacío, con las figuras del padre y de la madre que abandonan a los hijos. Por eso la voz lírica enuncia: "¿Qué sangre me agita,/ qué sangre/ a la hora de la entrega,/ a la hora de los desamparados?" (p. 22).

Krishna Naranjo Zavala

Nació en Colima, Colima, el 30 de julio de 1984. Se doctoró en Estudios mexicanos con la investigación sobre la poesía escrita en lenguas originarias: "Poéticas de la ritualidad en *Xojobal Jalob Te'/ Telar luminario,* de Ruperta Bautista y *Mojk'jäkä*/ Mokaya, de Mikeas Sánchez". Es profesora-investigadora de tiempo completo y directora de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Fue ganadora del *L Concurso Latinoamericano de Cuento "Edmundo Valadés"* en 2021 y ese mismo año recibió la presea "Griselda Álvarez Ponce de León" que le otorgó el H. Congreso del Estado de Colima por su trayectoria en el ámbito literario. Es integrante del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima. Es autora de los poemarios: *Para morir en rojo* (2007), *Letanías mestizas* (2011), *Batalla de la aurora* (2015), *Tierra de cada día* (2015), *Tal vez el bosque* (2016), así como del cuadernillo de cuento infantil *Beto, su secreto* (2012).

Una de las preocupaciones fundamentales en la poesía de Krishna es el tiempo mítico que nos revela voces ancestrales, contenedoras del misterio sagrado, de la magia, el amor y el devenir cotidiano. Ese tiempo que nos lleva al mundo originario, convive con memorias más cercanas que guardan la nostalgia de la abuela o el tío Walter; con el dios niño que experimenta en el aula, con el amor que se siembra en la tierra de cada día.

En *Letanías mestizas* (2011) la poeta acude a la memoria primigenia para fundir en el canto los símbolos de dos mundos que habitan el mismo espacio: "Sembremos una casa/ seamos ombligo de dos mundos" (p. 28). Y en esta acción sintética, la siembra se vuelve una metáfora del resurgimiento, del fuego identitario. En "Relámpagos", vemos cómo "el corazón y el cuerpo se han fundido en las escrituras y los continentes" (p. 23). Así el pasado se actualiza en el viaje de la memoria, y aparecen el colibrí y el venado como vestigios de que "alguna vez levantaron un imperio" (p. 23). De esta suerte, la memoria arquetípica del pasado se convierte en fuerza, en tempestad, en re-

lámpago para “habitar la conciencia como quien vive el ritmo solar” (p. 23). *Letanías mestizas* es un canto ancestral que habita tiempos modernos. Las tradiciones y los ritos se empalman, son palimpsestos que cubren dioses originarios con las peregrinaciones a la virgen de Guadalupe o la imagen del dios niño aplaudido por su maestra: “Dios es niño/ alguna tarde/ confeccionó un terrario/ en su pecera/ como el ejemplo del libro de texto gratuito/ Nos introdujo/ al juego de/ los-de-pre-da-do-res/ Su maestra sonrió al verlo” (p. 27).

En *Batalla de la aurora* (2015), Krishna muestra el canto igual que un vértigo. En el centro de un tiempo que se repite, los amantes desfallecen: “Ella se entrega, él se va”. “Agosto” contiene el reclamo masculino: “Por qué soy arrojado a la eterna caída” (p. 18). Con la imagen del frío noviembre y la búsqueda antagónica de los amantes, se abre y cierra el círculo alquímico de la ausencia y la locura del amor. Entonces ella dice: “Por qué soy la caída eterna del arrojo [...] Por qué soy la batalla” (p. 31). Ante esto sólo el tiempo fugaz deja una respuesta, la espiral del recuerdo. Así la memoria amortigua la caída, pero ambos encarnan un tiempo quebradizo, el tiempo del calendario, grito de oscuridad, rompimiento, recuerdo herido, embriaguez, insomnio; es un tiempo de todos los tiempos, un tiempo que se hace presente en la lucha cotidiana.

En *Tal vez el bosque* (2016), Krishna nos entrega la nostalgia de los seres queridos, breves homenajes a escritores con quienes comparte el cáliz de la poesía y la mirada vuelta a ese mundo de los dioses antiguos, en donde el maíz es siempre un símbolo que une los hemisferios de un mundo diverso.

En la memoria de la infancia desfilan la abuela María de la Luz y el tío Walter. A la abuela se le recuerda con una imagen dulce que pretende borrar el “piquetazo de avispa” que significó su partida. En “Zarzamoras en la travesía” la voz lírica decide: “le deseé estupendo viaje e imaginé una estampa:/ el tren y los paisajes michoacanos,/ mi abuela comía zarzamoras en la travesía” (p. 10). Así, el tránsito para la que se va y para quien la despide, será más llevadero. “My sweet lord” rememora la música del tío Walter, los juegos con la radio, su

perfume, sus viajes y sueños. Los versos se deslizan fácilmente en esos recuerdos de la infancia y se detienen justo en la muerte del tío: "la última parte de la historia/ la guardé en un álbum que no abro,/ las fotografías en sepia/ reconocen su gradual destierro" (p. 13). Sólo queda el registro y la herida abierta: "tenía veinte años/ y tímidamente levanté mi mano para decirle adiós" (p. 13).

Luego de desplegar la nostalgia por la partida de los seres queridos, la voz lírica descorre el celaje de la poesía, entablando un diálogo con varios poetas que guarda entre sus afectos: Rosario Castellanos, Irma Pineda, Natalia Toledo, Feliciano Sánchez Chan. En "Rosario frente a su máquina" nos muestra la precisión fina, certera de Castellanos que la hace ver como una diosa: "con la furia de las diosas toma bolas de fuego/ y su verso se convierte en lanza/ porque en ella la poesía no está hecha de flores o de estrellas/ sino de puntas de obsidiana" (p. 29). En "El poeta que hechizó la rueda del tiempo" Krishna vuelve a las alusiones del mundo originario. El poeta es percibido como el dios "que ofrece los secretos del maíz/ en una lluvia de niños/ *pequeños niños de tierra*" (p. 30). Es el poeta creador el que "atrae el agua de agosto" (p. 30), el que "gira con el círculo de la galaxia" (p. 31), el generador de la espuma, la roca, el hacedor de sí mismo. Pero es a la vez el poeta mago, el nahual, el que traspasa referencias: "estás como Tezcatlipoca/ estás como un haikú en flor" (p. 31). Las estrategias retóricas que usa la poeta en estos versos se emparejan con los recursos paralelísticos de los textos nahuas: "es tuya la belleza japonesa/ es tuyo el color del jade" (p. 31). Así, el ritmo anafórico da entrada a la voz colectiva: "te hemos bebido de madrugada/... nos gusta oírte brillar/... todos cantamos" (p. 31). El hechizo entonces recae sobre el tiempo, pero también sobre quienes lo pueblan, así como dios sobre sus criaturas.

Tiempo mítico, tiempo de los amantes en vértigo, tiempo memorioso de los seres queridos, tiempo de la escritura, todo se conjunta en los arquetipos del tiempo que reconstruye la poética de Krishna Naranjo.

Indira Isel Torres Cruz

Nació en Colima, en 1984. Estudió Letras Hispanoamericanas en la Universidad de Colima y literatura chilena en la Universidad de La Serena, Chile. Fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en 2010 y del Programa Interfaz Literatura en 2014. Recibió la medalla "Griselda Álvarez Ponce de León" que le otorgó el H. Congreso del Estado de Colima en 2016. Es gestora cultural. Ha publicado en revistas como *Círculo de Poesía, Periódico de Poesía,* así como en revistas de Marruecos, Colombia y Argentina. Es autora de los poemarios *De la fractura al festín* (2009), *Bag Bang* (2015) y *La furia de la casa* (Premio Estatal de Poesía Colima, 2015). En 2023 ganó el II Premio Latinoamericano de Poesía Martha Eugenia Santamaría Marín, con su poemario *Olla express.*

Desde su primer poemario *De la fractura al festín* (2009), Indira coloca en el centro de la discusión el quehacer poético. A partir de la poesía reconstruye su mundo cotidiano, el entorno, la confrontación con lo familiar y lo académico. Pero la rebeldía como evidencia de la vida aparece desde la infancia. En esta etapa surge el hilo conductor que mostrará cómo la vida es una fiesta, en donde los adultos actúan como los payasos. "Festín" retoma el cumpleaños como un recuento de la infancia: "Mañana te invito a mi casa, es mi cumpleaños./ Habrá pozole, pastel, gelatinas, mujeres gordas,/ hombres borrachos mi padre declamará/ *por qué me quité del vicio*, quebraremos piñatas" (p. 9). Así lo festivo se mezcla con el ambiente pernicioso de los adultos. El juego de las escondidas es el punto de arranque para salir huyendo de las apariencias: vivir con el vestido que deben, estampar el beso en la mejilla. Ante eso, la voz poética exige lo prudente: "Pido permiso para cambiarme de nombre,/ para quitarme el vestido que eligió y que aún debe mi madre"(p. 9). Hay un reclamo hacia la figura paterna: "No estampes tu beso en mi mejilla, sólo di felicidades,/ abrázame y otra vez vuelve con mi madre" (p. 9). Llamar a la cordura, borrar el

abandono, no volverse objeto en la fiesta infantil en donde los adultos son payasos, eso pide la infanta representada.

Y el reclamo sigue. En "Faramalla", la voz poética nos planta una vez más ante la falsedad. Para qué las ovaciones, el querer ser de los otros. La palabra poética rompe contra esto, contra el silencio, contra el dejar ser: "Gritar quimera,/ ...hundir el pedestal del daño... Sé de mujeres que me odian,/ sé de caracoles convencidos por mi voz" (p. 12). La vida es una función de apariencias; por ello la poeta clama: "Que se acabe la función de altares falsos,/ para qué los muertos/ remojados (p. 12). Pero la falsedad forma parte de la costumbre, de la condición social. En "Perseguido", la voz confiesa: "Me acostumbré a decir que sí/ porque era más fácil que volver al no/ y las máscaras de las personas me ponían seria./ Fui creciendo en esta ciudad/ hasta que cayó una gota de dolor y me rajé/ como hueso astillado/ salí huyendo cobarde avispa" (p. 14).

"Fractura" muestra la condición del ser escindido que busca llenar el vacío con la fiesta; sin embargo, siempre perdura el llanto. "Porque uno se promete suplir el festín en la fisura" (p. 24). En ese mundo donde reina la duda, el silencio, el desorden, la fiesta es la máscara, la burla de uno mismo. Entonces hasta la escritura duele: "Quién dijo que es bonito escribir,/ compadecerse de una vergüenza, gritar" (p. 24). La voz lírica confiesa: "Se me ha quebrado la médula creativa" (p. 24) y se dirige al otro para pedir que no sienta compasión: "le sugiero que no me disculpe" (p. 24). Pero la condición dolorida es puntual en el cuerpo; los pies, que son el sostén, no responden: "porque este instante es todo el tormento que anda en mis pies" y ante eso, la voz clama: "que alguien me preste unas muletas./ No, los pies no me sirven de remos" (p. 24).

Ante la fractura (la fisura) y el festín como parte de la condición identitaria, surge la necesidad de protección, como se manifiesta en "Vendaje": vendar para proteger la tarde como el cuerpo, vendar para tener caricias en lugar de fracturas, de esguinces. "Vendaje en el pie, esguince, en el tobillo,/ mujer con tacón queriendo ganar altura,/ mujer con fractura en las rabias, llorar,/ que

esto dura tres semanas pero ha durado toda la vida" (p. 10). Vendarse para ser en el amor, para no romperse. Y luego cierra "¿Me rompo para cicatrizar?" (p. 10).

Así, el canto se empareja con la vida. "Canta y pide leche" deja la posibilidad del canto como única salida, pues en realidad la poesía es el deseo de vivir. Por eso, no hay poetas sino "hombres que quisieran cambiar de corazón" (p. 11). Hombres y mujeres que viven con la fuerza del llanto que se canta desde el verso. El llanto que viene desde el origen hasta la muerte. En "Este velorio" la poeta se ve tendida, manifiesta el llanto, la falta de amor de los otros y asegura:"Cuando iba a nacer/ dijo mi padre: *si llueve, será niña./ ¿Profecía o diluvio?/* digo yo./ Llanto y grito/ para nombrar/ a Indira" (p. 21).

En *Bang bang* (2015) el llanto es el único rasgo de identidad. Los papeles confunden en la espera. Los papeles se tiran, representan la legalidad oportuna, pero se tiran; pues no sirven de nada ante el llanto por la comida, por la pérdida de lo económico, por los vicios del padre, por el hijo que vive la ausencia paterna, como lo enuncia en "Lluvia". Aunque haya un cambio, una mejoría económica, la poeta sigue llorando frente al espejo, porque el llanto es parte del ser, todo lo atraviesa: los problemas familiares, los amorosos, los poéticos: "ahora que dicen que me va mejor/ que me la vivo viéndome en el espejo/ porque provoco emociones: *sigo llorando en gerundio*" (p. 22).

En "Preguntas asustadas" la poesía vuelve a ser el centro de los cuestionamientos. "¿Por qué escribimos poesía?/ ¿por qué escriben con palabras/ que no entienden?" (p. 20). La palabra, la belleza, los grandes poetas, la madrugada, todo forma parte de la vida que se diluye como sombra, cuando no se es más que "bestia/y mujer/ y sombra/ y canalla" (p. 20) en el renegar cotidiano de la vida. Pero la poesía, como lo ha dicho la misma poeta, sirve para curarse. "A partir del dolor me acerco a la escritura como un remedio, es como una búsqueda con hambre" (2021).

Conclusiones

La mayor parte de las poetas colimenses que hoy publican, nacieron en la segunda mitad del siglo XX. Podemos ver trayectorias muy consolidadas como la de Guillermina Cuevas, incluso con reconocimientos a nivel nacional como Nadia Contreras y Krishna Naranjo, o internacional como Indira Torres. Desde Guillermina Cuevas, nacida en 1950, hasta las nacidas en los noventa, como Sugey Navarro o Brenda Rosales, delinean una tierra habitada por voces diversas, luchas individuales y colectivas por el reconocimiento de su palabra. Son mujeres que tienen una formación distinta, la mayoría universitarias de las áreas de letras, filosofía, derecho, administración, medicina, entre otras, y que tienen también mayor difusión de su quehacer artístico; voces que se levantan a partir de un campo literario empoderado por las múltiples relaciones que se han establecido entre la cultura y el estado, la universidad, los medios de difusión.

Para Guillermina Cuevas y Verónica Zamora ha resultado fundamental su entrega a los talleres literarios que han dado continuidad a la formación de nuevas voces. La mayoría de las poetas hoy día combinan la escritura con la docencia y la investigación, como Krishna Naranjo y Ada Aurora Sánchez, o se dedican al mundo editorial como Nadia Contreras y Cristina Arreola, y hay quienes hacen una intensa labor de difusión a través de la gestión cultural como Indira Cruz, Zeydel Bernal o Georgina Navarro; pero también hay quienes combinan su quehacer poético con otras artes como la pintura, es el caso de Liliana Janet Rodríguez, o con áreas más alejadas de la literatura como Jetzabeth Fonseca.

En las temáticas diversas, el amor se representa con tonalidades que van del erotismo a la ironía y en relaciones múltiples que marcan la condición humana del ser mujer, de los amantes como pareja; que señalan el rol del padre y de la madre, de la familia en la sociedad. El cuerpo marca, en este sentido, un simbolismo poliédrico, tanto en lo sexual como en lo identitario; como objeto amoroso o receptáculo de violencia y abandono, de placer y sufrimiento. Pero en este mundo

representado por las poetas de Colima también aparece el llanto, un llanto que es parte del canto, y un tiempo mítico que se inserta en las discusiones y revelaciones poéticas.

En general, hay una transformación en la manera de concebir el mundo, de cantarle a la tierra, de mostrar los sentimientos y emociones. No se exalta al terruño, se le contempla, sí, pero se le increpa y reclama. Como vimos, las fuerzas políticas y externas, los medios, las múltiples relaciones establecidas y las determinaciones específicas del campo literario, sirvieron para crear un juego entre la autonomía y la heteronomía del arte actual. Sin la transformación de la década de los ochenta del siglo pasado, sin los acontecimientos políticos, sociales y de la cultura en general, no podríamos comprender el renovado campo literario de hoy en Colima. Pero el cambio no termina, lo que está ocurriendo en el siglo XXI transforma las maneras de escribir y de ver el mundo. Y en este cambio las mujeres tienen un rol fundamental en la escritura, la edición, la difusión.

Por otro lado, como dice Bourdieu, la transformación se da también por una expansión social y económica. Colima dejó de ser la ciudad pequeña, en el estado aumentó la hegemonía del puerto, llegó más población a la entidad, ya sea por negocios, educación —como es el caso de los estados vecinos de Jalisco y Michoacán— o por jubilación —de Estados Unidos y Canadá— y, en un momento dado, Colima fue visto como un lugar *seguro* y con un mejor nivel de vida que otros estados, así que la migración también llegó de las grandes ciudades como México. Pero la expansión trajo consigo problemáticas sociales antes impensadas, como la violencia extrema que vivimos cada día; la lucha entre los cárteles de la droga que han tocado la política, que trastocan la economía y el tejido social.

Esto no quiere decir que se escriba sólo sobre la violencia y los problemas expresados, pero es cierto que los temas han cambiado y que las relaciones sociales se asientan en algunas temáticas, como ocurre con Indira Cruz o Cristina Arreola, quienes manifiestan de manera contundente la violencia contra las mujeres, o la relación con la madre, la orfandad, el desamparo que podemos revisar en Nadia

Contreras. Otro cambio que vemos en la puesta en escena de las temáticas y los actores (poetas) es que se discuten y representan aspectos de los pueblos originarios, como lo vemos en Krishna Naranjo. Y de este mundo ancestral podemos saltar al ambiente sibilino, mágico y erótico de Verónica Zamora, relacionar las voces del amor con la condición humana y la pareja que lucha por la sobrevivencia en Ada Aurora Sánchez y en Guillermina Cuevas. El amor al trópico nos lleva a la contemplación de una ecopoética también en Cuevas. Y en esta serie de relaciones y luchas, podríamos contemplar el diálogo que establecen entre música y poesía Guillermina, Nadia e Indira. Son muchas y variadas las propuestas individuales y colectivas en el campo literario de Colima. La tierra se habita por tonos y temas mutirrayados, por íntimos vuelos y espirales de denuncia social que, a través de estudios más detallados y puntuales, pueden revelarnos las visiones de cada propuesta, los ritmos personalísimos que van fluyendo en la poesía colimense y que inciden en la manera de ver el mundo.

Referencias

AA.VV. (2015). *Antología de poesía transvolcánica*. Alumbrado Público.

Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Gedisa.

Bourdieu, P. (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. Tr. Desiderio Navarro. *Criterios*, núm. 25-28: 1-26 (versión PDF). https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf

Bourdieu, P. (2020). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI.

Contreras, N. (2003). *Lo que queda de mí*. Conaculta, Fondo Editorial Tierra Adentro.

Contreras, N. (2004). *Figuraciones*. Paraíso Perdido, Secretaría de Cultura del Estado de Colima.

Contreras, N. (2006). *Poemas con sol en tres tiempos*. La Fragua, Instituto Coahuilense de Cultura.

Contreras, N. (2007). *Cuando el cielo se derrumbe*. El Tucán de Virginia, Dirección de Cultura de Torreón.

Cuevas, G. (2003). *Apocriphal blues*. Universidad de Colima.

Cuevas, G. (2012). *Musitante delirio*. Secretaría de Cultura del Estado de Colima, Conaculta, Puertabierta.

García, L. (2004). Lo sagrado en la poesía colimense contemporánea. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 22: 25-32.

Guedea, R. (2004). Los rituales de Dionisio: Cincuenta años de poesía en Colima, un repaso. *GénEros*, 11(33): 77-84. http://bvirtual.ucol.mx/descargables/698_rituales_dionisio.pdf

Guerra, N. (2012). Cuca Morales, escritora y poetisa colimense. *Colima pm*. http://colimapm.com/Inicio/Noticia/16554?text=-Noticias%20Colimapm

Gutiérrez, A. (2020). A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En: P. Bourdieu, *El sentido social del gusto* (pp. 9-18). Siglo XXI.

Levy, J. (2019, 26 de enero). Hoy en la historia. https://www.facebook.com/ColimadeAyer/posts/2102496059830277/

Licea, G. (2019, 29 de diciembre). Guillermina Cuevas o la poesía gótico-tropical. Ágora. *Diario de Colima*, p. 2. https://www.diariodecolima.com/contenido/suplementos/Agora29-12-19.pdf

López Razgado, M. I. (2005). *La pluma como argumento femenino. La presencia de la mujer en la revolución colimense*. Universidad de Colima, ACU.

López Rivera, R. (1991). *Antología poética colimense*. Universidad de Colima, Ayuntamiento de Colima.

Naranjo, K. (2015). *Batalla de la aurora*. Puertabierta.

Naranjo, K. (2011). *Letanías mestizas*. Gobierno del Estado de Colima, Conaculta.

Naranjo, K. (2016). *Tal vez el bosque*. Archivo Histórico del Municipio de Colima.

Robles, O.; Govea, G. y Navarro, G. (2016). *Antología de poesía transvolcánica: Poesía escrita cerca de volcanes… por el amor al sueño de seguir despiertos*. Gobierno del estado de Colima, Secretaría de Cultura.

Sánchez, A. (Comp. y Pról.) (2019). *Parota de sal. Veintidós poetas de Colima*. Puertabierta Editores, Amargod.

Sánchez, A. (2015). *Un deseo como llama urgente*. Secretaría de Cultura del Estado de Colima, Conaculta, Puertabierta.

Serrano, P. (1994), *Colima en el camino de la literatura*. Novela, cuento y poesía (1857-1992). Conaculta.

Torres, I. (2017). *Bang bang*. Archivo Histórico del Municipio de Colima.

Torres, I. (2009). *De la fractura al festín*. FALCOM, Universidad de Colima.

Torres, I. (2021). *Poetas en vela*. Entrevista con Daniela Russo. Facebook. Casa Desnuda. https://www.youtube.com/live/U22v8rY9mB8?si=41_FFLAzW9nbNYab

Vergara, G. (2016). Reseña de *Batalla de la aurora*, de Krishna Naranjo. *GénEros*. Revista de investigación y divulgación sobre estudios de género, 20: 189-193. http://bvirtual.ucol.mx/descargables/632_189-193.pdf

Vergara, G. y Sánchez Peña, A. A. (2014). Mujer, identidad y escritura en dos poetas colimenses del siglo XX. En: K.K. Kral y F. Preciado Cortés (Coords.), *Interpretaciones feministas y multidisciplinarias de género* (pp. 269-289). Universidad de Colima.

Vergara, G. y Sánchez Peña, A. A. (2015). Maternidad a contraluz: Visiones y rostros en la poesía mexicana del siglo XX. En: A. Sáenz Valadez, O.M. Peña Doria y C.E. Vivero Marín (Coords.), *En torno a la maternidad. Aproximaciones de género socio-históricas y literarias* (pp. 129-154). Universidad de Guadalajara.

Zamora, V. (Comp.) (1997). *La presencia del mar en la poesía colimense*. Universidad de Colima, Instituto Colimense de Cultura, Ayuntamiento de Armería.

Zamora, V. (1994). *Hablar con la serpiente*. Secretaría de Cultura de Jalisco, Orígenes.

Zamora, V. (1996). *La miel celeste*. Conaculta, Tierra Adentro.

Zamora, V. (1999). *Libro de conjuros*. Gobierno del Estado de Colima.

Zamora, V. (2015). *Alexandrías*, Conaculta, Gobierno del Estado de Colima, Puertabierta Editores.

Jalisco

Antecedentes y figuras clave de una poesía en movimiento

Entre la visión y el desencanto. La poesía jalisciense de fin de siglo (1972-2000)

Jorge Alfonso Souza Jauffred[8]

Hello darkness, my old friend
I've come to talk with you again
because a vision softly creeping
left its seeds while I was sleeping
and the vision that was planted in my brain
still remains within the sound of silence.

Hola oscuridad, mi vieja amiga
he venido a hablar contigo otra vez
porque una visión, arrastrándose suavemente.
dejó sus semillas mientras estaba durmiendo
y la visión que fue plantada en mi cerebro
aún permanece en los sonidos del silencio.

Simon y Garfunkel (1969)

Tell me, great hero, but please make it brief
Is there a hole for me to get sick in?

Dime, gran héroe, pero sé breve por favor
¿Hay algún agujero donde pueda vomitar?

Bob Dylan (1965)

Una sacudida inicial

Cuando el mundo parecía tranquilizarse, tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), vino una sacudida en lo social, lo económico y lo político; y una ruptura generacional se hizo inminente. Según

8 Universidad de Guadalajara.

Saucedo et al. (2018), a la generación de la guerra siguió la de los *Baby Boomers*, que "comprende a personas nacidas entre 1946 y 1964 [...] que viven radicales cambios políticos, sociales y musicales que los marcan" (p. 47). Para ellos, las viejas formas de entender el mundo parecían desgajadas; las crisis eran visibles y no parecía haber salida a través de las anquilosadas estructuras. Tal vez por esos motivos, entre otros, al llegar a la juventud no les quedó más que buscar nuevas sendas hacia una existencia más consistente, en busca de dar un nuevo sentido a su vida. Una de estas nuevas sendas fue la escritura de poemas —esos objetos lingüísticos finamente trabajados y de compleja arquitectura— que permitía a sus practicantes reconocerse en un mundo que giraba sin definirse con claridad hacia dónde se dirigía.

La etapa de la activación poética

¿Qué elementos constituyen una etapa de la historia de la poesía? De acuerdo con Caso González (1980, pp. 51-56), una *etapa literaria* es el resultado del conjunto sincrónico de elementos concordantes; es decir, "de hechos histórico-literarios" que ocurren simultáneamente [...]. Así, "al analizar el conjunto de obras de una etapa podemos deducir la existencia de tales elementos concordantes entre las múltiples obras" (p. 52). De acuerdo con ello, en la etapa de la historia de la poesía de Jalisco que estamos observando, se cuentan la ruptura de moldes poéticos anteriores, el arribo casi masivo de nuevos poetas, el surgimiento de talleres literarios, la creación de nuevas formas de apropiación de los espacios públicos, la publicación de "hojas literarias", las lecturas de poesía en espacios informales, la difusión de colecciones de *plaquettes* y la publicación de algunas colecciones de libros de editoriales independientes.

Jalisco vivió, entre 1970 y 2000, una intensa y afortunada reactivación poética. Decenas de jóvenes autores, nacidos a partir de 1947, comenzaron a escribir y a trazar un amplio espectro de estilos y de posturas estéticas que se reflejaron, como se ha dicho, en muy di-

versos formatos; pero, sobre todo, estos autores mostraron una fuerza comunicativa que les permitió otorgar un tratamiento distinto, más abierto, más directo —acusador a veces— a los temas tradicionales de la poesía (amor, soledad, muerte, decepción). Nuevos lenguajes poéticos saturados de imágenes inusuales se manifestaban en un abanico léxico y semántico, que iba desde la ferocidad descarnada hasta la exquisita melancolía.

Esta explosión poética se extendería pocos años más tarde a otras ciudades. Pero fue Guadalajara, al lado del Distrito Federal (hoy Ciudad de México), donde más pronto y con mayor empeño comenzó a dar muestras de vertiginosa actividad. Era un momento de transformaciones sociales y el país vivía una crisis política, agudizaba a partir de la matanza de Tlatelolco, perpetrada por el gobierno en 1968.

Una época de cambios

La década de los años sesenta, antecedente directo de este movimiento literario, fue significativa por muchos motivos. Las estructuras, los modelos, las conductas que rigieron durante siglos se empezaron a desmoronar; "y nosotros [...] nos encontramos de pronto ahí, en el centro de la transformación, arrastrados sin saberlo por aquella corriente que fluía hacia los nuevos tiempos. Una antigua manera de vivir se desvanecía, mientras surgían claras señales de que una poderosa ola —desordenada si usted quiere— comenzaba a cubrir el mundo" (Souza, 2019). Un poema de Raúl Bañuelos describe así aquel sentimiento: "Uno es vacío/ lleno de las cosas que lo han llevado a ser/ lo que ha venido siendo" (Olguín, 2002, p. 338). Y, sin embargo, los jóvenes escribían y escribían, impulsados por emociones nebulosas, apenas descifradas, como atestigua Enrique Macías: "Escribo como respiro/ a oscuras/ los huesos descoyuntados/ en el tintero del cadalso/ un pedazo de sesos por aquí/ el corazón/ y los testículos/ más allá" (Bañuelos, Medina y Souza, 2004, p. 145).

Después de la aparente y breve calma de la postguerra, y frente a la expectativa de la generación anterior de que prevaleciera un cierto orden, los jóvenes "se volvieron rebeldes y no sólo renegaron del *statu quo* heredado, sino que buscaron cambiarlo. A lo largo de la década de los sesenta va tomando forma la revuelta juvenil mundial que desemboca en 1968, en los llamados nuevos movimientos sociales" (Pozas, 2014, p. 21).

La vida dejó de ser una barca que se deslizaba lentamente para convertirse en un navío atrapado por poderosos remolinos. El *orden* anterior se derrumbaba, las protestas juveniles se extendían, las religiones mostraban agotamiento, el choque generacional se agudizaba; la familia y el estatus social eran cuestionados, se abominaba del injusto sistema político, se proclamaba la equidad de géneros y se buscaban soluciones, utópicas sin duda, en la filosofía hippie,[9] en el yoga, en las prácticas espirituales orientales, en el establecimiento del socialismo,[10] en la seducción de las drogas psicodélicas, en la guerrilla urbana... Había que transformar el mundo. En aquella atmósfera, difusa e indefinible, pero llena de inquietud, los Rolling Stones cantaban "I can't get no/ satisfaction/ I can't get no/ satisfaction/ 'Cause I try, and I try, and I try, and I try/ I can't get no..." mientras que la voz gangosa de Bob Dylan reiteraba "The answer, my friend, is blowin' in the wind. The answer is blowin' in the wind". Poco después, al amparo del triunfo socialista en Chile, y del surgimiento de la canción latinoamericana, el grupo chileno Quilapayún coreaba "¡El pueblo unido jamás será vencido!" Y numerosos jóvenes

9 Decenas de canciones derivadas de esta visión de mundo llegaron a México para convertirse en bandera de las inquietudes juveniles. "San Francisco, flores en tu pelo" de Scott Mc Kenzie, un himno *hippie*, es un claro ejemplo de ello. En Guadalajara, los grupos de rock, las tardeadas y las nuevas estaciones de radio (como Radio Internacional) reproducían esta música con éxito, si bien el gobierno llegó a prohibir la presentación de conciertos de grupos del tipo de los Beatles, Led Zeppelin y otros (ver *Raíces del Rock Tapatío (1959-1972)* de Óscar Rojas)

10 En el mismo sentido, la visión de este mundo socialista, igualitario, queda presente en cientos de canciones de la trova cubana y de la nueva canción folklórica latinoamericana; una de ellas "La yerba de los caminos" de Víctor Jara, es muy representativa de este pensamiento ("que la tortilla se vuelva y que los pobres coman pan y los ricos mierda, mierda"). En Guadalajara, este sentimiento igualitario se manifestó en el surgimiento de peñas como la Cuicacalli, de Alberto Preciado, y la Cronopios, de Cuauhtémoc de Regil, en los años setenta.

buscaban su voz en aquellas canciones y propuestas, mientras otros se lanzaban a la lectura y la escritura de la poesía, donde veían un instrumento para manifestar lo que experimentaban ante una realidad inequitativa e injusta.[11]

Como lo demuestran los hechos, las estructuras que rigieron durante siglos se fracturaban. Los filósofos posmodernos, testigos de este colapso, afirman que a partir de esos años se resquebrajó la confianza en "los antiguos relatos" que justificaban aquella sociedad y que daban sustento a la vieja manera de ser y de pensar (Vázquez Rocca, 2011). "La instrumentalización de los valores de la Modernidad —como concordarían Lyotard y Habermas— se fue diluyendo en una sociedad de masa y de consumo, centrada en la acumulación y en el provecho-rendimiento más que en la equidad de una diferencia" (Martínez, 2007, p. 5). Los jóvenes entonces se convirtieron protagonistas de cambios dramáticos en lo social, lo político, lo religioso. En Estados Unidos protestaban contra la invasión de Vietnam, en Francia y en Italia se levantaban revueltas contra el *establishment*; en Praga las manifestaciones condujeron al "socialismo con rostro humano"; y en México ocurrían protestas estudiantiles que culminaron con la masacre de Tlatelolco.

En tanto, el papel de la mujer se transformaba radicalmente en busca de equidad, el rol autoritario de los padres se debilitaba y la imposición religiosa era puesta en duda. El mundo, en su totalidad, se reconfiguraba. Vientos de cambio impulsaban a una nueva juventud que rompía paradigmas y abría caminos que iban desde el cuestionamiento abierto a las antiguas costumbres hasta la creación de nuevos ritmos musicales, la incorporación de nuevas formas lingüísticas y la renovación de los moldes poéticos tradicionales. Dylan cantaba: "And you better start swimmin'/Or you'll sink like a stone/ For the times they are a-changin". Los tiempos están cambiando.

11 Los libros de Neruda, Paz, Gibrán Kalil, Vallejo, la generación Beat, Pessoa, Herman Hesse, eran devorados, al igual que los del realismo mágico y, más allá, los de Carlos Castaneda, Erich Fromm y Nietzche, hasta llegar al *I Ching* y *Yug, Yoga Yoguismo,* entre otros. Todos ellos con una nueva forma de entender el mundo.

En este contexto, Jalisco sintió las consecuencias de la tormenta. Si bien, por una parte, se encendieron el rock y el canto latinoamericano, por la otra surgieron graves enfrentamientos entre grupos estudiantiles que buscaban liberarse del férreo control de la Federación de Estudiantes de Guadalajara; numerosos estudiantes desaparecieron, sin que haya hasta ahora cifras claras; en reacción, surgía en la clandestinidad la guerrilla urbana. Para Tamayo (2010): "En esas luchas destacan de manera importante las encabezadas por la guerrilla de los años setenta y en particular la llevada a cabo por la que vino a ser la principal organización guerrillera en México, la Liga Comunista 23 de septiembre," una liga que unía a grupos de distintos orígenes, entre ellos a Los Vikingos y al Frente Estudiantil Revolucionario, pero que tenía en común el deseo de terminar, incluso tomando las armas, con el viejo régimen.

Pese a la violencia de estas manifestaciones, la poesía de los jóvenes no la describía, sino que la reflejaba, más bien, como desencanto y decepción. Raúl Bañuelos escribía: "Dan ganas de mandar todo a la jodida/ y quedarse mirando [...] y "Como perro atropellado/ voy aullando/ pero en silencio/" (Bañuelos, 1977, p. 120), Rafael Torres Sánchez se lamentaba "Amor, amor, amanecí muy mal/ No puedo levantarme/ Soñé que un camaleón me seguía a todas partes/" (Bañuelos, Medina y Souza, 2004), y Ricardo Castillo escribía en 1976 "propongo cerrar puertas y ventanas/ y abrir la llave del gas" (Castillo, 2010).

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara fue punto de encuentro entre jóvenes poetas, intelectuales y estudiantes ligados a la guerrilla urbana; naturalmente, existía una interacción amistosa entre ellos. El poeta Miguel Topete y el escritor Ramón Gil Olivo, por ejemplo, fueron guerrilleros e integrantes de la liga; en diferente forma, ambos fueron detenidos, encarcelados y torturados por el gobierno.[12] El primero perteneció al grupo de poetas

12 Ver en Souza (2016): a) "Ramón Gil Olivo, un visionario", en La Feria, *Milenio*, 11 de noviembre de 2016; y b) "Miguel Topete, poeta y guerrillero", en https://archivosartesudg.wordpress.com/.

Protoestesis, de la facultad; el segundo se convirtió, años después, en un especialista en semiótica.

No todo era violencia.[13] El horizonte de la poesía se mostraba fértil para la manifestación de las emociones en aquellos tiempos convulsos. A principios de los años setenta, la nueva poesía cobraba fuerza.[14] Foros nuevos abrían sus puertas a los noveles autores. El Centro de la Amistad, la Casa de la Cultura, el Ágora, la librería La Puerta, y numerosas aulas, auditorios universitarios y salas de casas particulares se convirtieron en escenarios de la nueva poesía. Simultáneamente, ciertas tendencias poéticas se manifestaban en los grupos de rock locales que componían sus canciones y en un movimiento de trova latinoamericana que llenaba las peñas.[15] Todo este movimiento, quizá pueda explicarse si consideramos un par de antecedentes:

Primero, la herencia literaria

Una revisión diacrónica de la historia literaria de Jalisco muestra a la región como poseedora de un legado cultural rico y diverso de narradores y poetas. El dato que podemos calificar más bien como simbólico lo constituye la presencia de Bernardo de Balbuena en Guadalajara, entre 1585 y 1603, ciudad donde muy probablemente comenzó la redacción de su obra maestra *Grandeza mexicana*, publi-

13 Si bien algunos poetas mostraban una decepción irrespetuosa, feroz y mordiente, no parecieron interesarse literariamente en los movimientos de violencia, como la guerrilla, la guerra sucia del gobierno y la FEG o los enfrentamientos entre los grupos universitarios.

14 No hay muestras de que los jóvenes poetas de entonces tomaran como tema de sus textos la guerrilla o los enfrentamientos. Ni en la antología "Poesía joven en Guadalajara" de Carlos Prospero y Gilberto Meza, quienes brindan una obra de quince poetas, publicada en la revista *Controversia* (1977); ni en la antología *Enramada* (1984) de Sara Velasco, una obra con 55 poetas jóvenes, hay un solo poema que se refiere a violencia armada. Poemas de tal naturaleza son muy difíciles de encontrar entre los jóvenes de entonces, En *La Rana Sana* hay uno: "El guerrillero", que se refiere precisamente a un guerrillero urbano de la época.

15 Ejemplo de las composiciones de los grupos de rock son "Back" de los Spiders y "Nasty Sex" de La Revolución de Emiliano Zapata. En las peñas (donde se tocaba música folklórica latinoamericana) comenzaban a componer Pancho Madrigal, Alberto Escobar, Raúl Rodríguez, Enrique Ortiz, Paco Padilla y muchos más.

cada en 1604 en la capital del país. De esta obra escribió Menéndez y Pelayo, "si de algún libro hubiéramos de hacer datar el nacimiento de la poesía americana propiamente dicha, en éste nos fijaríamos" (Ponce, 2011, párr. II).

Pero fue en el siglo XIX cuando se da vigor a los sustratos de la literatura contemporánea de Jalisco y fluye la fuente de donde abrevan las siguientes generaciones. A partir de 1850, con la publicación de revistas como *La Aurora Poética de Jalisco* y *La Esperanza* y, particularmente, en 1852, con *El Ensayo Literario,* las letras de la región comienzan a definirse con vigor y a construir su propia identidad (Flores, 2004, p. 9). Celia del Palacio (2019), con respecto a *El Ensayo Literario* destaca: "Esta revista [...] a diferencia de las publicaciones anteriores, se dedica exclusivamente a la literatura" (p. 10); y hace notar que se publicó en ella "la primera novela de costumbres, de Miguel Cruz-Aedo, además de poemas y semblanzas históricas y literarias" (p. 10).

Un segundo momento trascendente, años después, lo constituye la creación de la revista La *República Literaria* (1886-1890), cuyos "redactores-propietarios" eran José López Portillo y Rojas, Antonio Zaragoza, Manuel Álvarez del Castillo y la escritora —muy destacada y reconocida entonces— Esther Tapia de Castellanos, quien comenzó a publicar en su natal Morelia a los tempranos 16 años de edad (González Casillas, 1990, p. XII). Más tarde, se agregó al grupo Manuel Puga y Acal, crítico mordaz que, entre otras cosas, abolló el prestigio del poeta Juan de Dios Peza al acusarlo de "bordar el vacío" (Puga y Acal, 1888, p. 86). Puga y Acal sustituyó a Álvarez del Castillo, quien falleció a los 27 años. Posteriormente se incorporó a la redacción el narrador Victoriano Salado Álvarez (Flores, 2004). Quienes integraron los cargos de redactores-propietarios tenían trayectoria reconocida y una actividad literaria muy activa. Sobre esta revista, Manuel Gutiérrez Nájera escribió: "Hay en Guadalajara un centro de las buenas letras, cuyo órgano en la prensa es La *República Literaria*, no tenemos, por desgracia, en la capital de la República, ninguna

publicación que aventaje o compita con esta canastilla de aromosas flores" (Iguíniz, 1951, p. 60).

A partir de entonces, un recuento somero daría una larga lista de grandes poetas que marcaron con sus letras la parte final del siglo XIX y buena parte del siglo XX, entre quienes destacan, Arcadio Zúñiga y Tejeda (1858-1892), Francisco González León (1862-1945), Enrique González Martínez (1871-1952), Alfredo R. Placencia (1875-1930), Miguel Othón Robledo (1895-1922), Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930), Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935), Elías Nandino (1900-1993), Olivia Zúñiga (1910-1990), Griselda Álvarez (1913-2009), Paula Alcocer (1920-2014), Jorge Hernández Campos (1921-2004), Ernesto Flores (1930-2014), Hugo Gutiérrez Vega (1934-2015) y Raúl Navarrete (1942-1981), por citar algunos nombres.

Esta rica herencia poética da fundamento al trabajo de las nuevas generaciones, estimula su ánimo, ofrece imaginarios que amplían la mirada y deja en sus manos un extenso repertorio de imágenes, historias, visiones, ritmos, formas, sincronías, que permiten entender con mayor profundidad el amor, la vida, la soledad, la muerte (Souza, 2016, p. 8).

Segundo, cuatro importantes mentores

En aquel contexto, fue fundamental la presencia de cuatro escritores de generaciones anteriores, en el crecimiento de la nueva oleada poética. En lugar de emigrar a la capital del país, como lo hicieron otros autores talentosos de Jalisco (Azuela, Yáñez, Alatorre, José Luis Martínez, Carballo, Rulfo y Arreola, por ejemplo), Arturo Rivas Sáinz, Adalberto Navarro Sánchez y Ernesto Flores permanecieron en Guadalajara desde los años cuarenta, y con ello enriquecieron en los sesenta y los setenta las letras del occidente del país. Los tres eran profesores, los tres dirigían prestigiosas revistas literarias y los tres impulsaban y orientaban a nuevas generaciones. Además, en 1972 regresó a Guadalajara a dirigir los talleres literarios del Departamen-

to de Bellas Artes de Jalisco el poeta Elías Nandino, quien estuvo vinculado al grupo de contemporáneos y había dirigido las revistas *Cuadernos de Bellas Artes* y *Estaciones.*

De estos cuatro escritores, los tres primeros están poco menos que olvidados por la crítica centralista que desdeña generalmente a autores de otras localidades, a pesar de la calidad de sus trabajos. El cuarto, Elías Nandino, quien vivió medio siglo en la Ciudad de México, es más visible; no obstante, no ha sido aún valorado como merece. Los cuatro, desde distintos espacios y revistas, impulsaron a los nuevos poetas veinteañeros. Unas palabras sobre ellos enriquecerán el contexto.

Arturo Rivas Sáinz

Nació en Arandas, Jalisco (1905-1985). Escribió ensayo y poesía. Fue editor destacado desde los años cuarenta, cuando abrió puertas literarias a Juan José Arreola, Juan Rulfo y Antonio Alatorre, entre otros autores. En 1943, invitó al entonces joven Arreola a fundar la revista *Eos* (1944); el maestro zapotlense lo recuerda así:

> Me presentan a un hombre de 38 años que parece hermético, grave y duro pero que más bien es abierto, risueño, suave y jovial. Se parece a García Lorca. Lo que pasa es que habla lentamente, ocurrente y recurrente, labra frases como puntas de afilados lápices. Naturalmente, quise tener un lector como Arturo y le llevé mi primer cuento formal: "Hizo el bien mientras vivió". Después de nombrarme profesor de teatro en la escuela de Bellas Artes (en Guadalajara), […] dijo: Usted y yo vamos a publicar una revista. (Arreola, 2002, p. VIII)

La revista fue *Eos*. Agrega Arreola: "En el fondo creo que Arturo inventó la revista y le puso nombre de *Aurora* y publicó varios números, a costa de tiempo y dinero suyos y demás tiempo de otros amigos, sólo para darme a conocer. Porque Arturo creyó en mí desde 1943" (Arreola, 2002, p. VIII). En aquella revista colaboraron, entre otros,

Juan Rulfo, Alí Chumacero, Adalberto Navarro Sánchez, Alfonso de Alba, Antonio Alatorre, Alfonso Medina y Agustín Yáñez.

A *Eos,* y con el impulso de Rivas Sáinz, sucedió *Pan* (1945-1946), que dirigió el propio Arreola con Antonio Alatorre y, más tarde, Navarro Sánchez, en donde publicaron algunas de sus primeras obras el propio Arreola, Rulfo y Alatorre. Rivas Sáinz, fundó y dirigió, además, las revistas *Pauta*, *Xallistlico* y *Summa*; esta última se mantuvo, en tres épocas, a lo largo de treinta años e incluyó en sus páginas a jóvenes autores. En su casa sostuvo durante los años setenta y ochenta la tertulia del "Ateneo Summa", a la que concurría cada lunes a las siete de la noche, diez o doce escritores, entre ellos Socorro Arce, Patricia Medina, Suny Montoya, María Luisa Burillo, Artemio González García y Amalia Guerra, por citar algunos. *Summa* continuó hasta su muerte.

Adalberto Navarro Sánchez

Nació en Lagos de Moreno, Jalisco (1918-1987). Fue un destacado editor, ensayista, catedrático y poeta. Durante 37 años fue profesor de análisis literario y otras materias afines en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara (UdeG). Según Carlos Prospéro, Navarro Sánchez armaba como poetas a algunos de sus alumnos avanzados, como el rey Arturo armaba a sus caballeros. Su revista *Et Caetera*, se convirtió en la más longeva del país, extendiendo su voz desde 1950 hasta 1988, unos meses después de la muerte de su creador en 1987. Sus más de cien números, editados en 88 volúmenes de unas cien páginas cada uno, reflejan el panorama intelectual de mediados del siglo XX en la entidad y merecen nuevos estudios. En ella, Navarro Sánchez publicó a poetas jóvenes como Dante Medina, Raúl Bañuelos y Carlos Prospéro. Víctor Hugo Lomelí (citado en la Enciclopedia.udg.mx, s.f.), definió la existencia del maestro como "una vida entregada a las letras" en tres caminos: como el poeta, el maestro universitario y el editor de revistas literarias. Dante Medina, citado en

la misma obra, resalta que “daba la impresión de saberlo todo. Prefería la charla, la informalidad formal. Generoso y amplio: cualquiera tenía acceso a su erudición. Vivir fue su pasión más intensa”.

Ernesto Flores

Nació en Santiago Ixcuintla, Nayarit, (1930-2014). Fue un activo promotor de las letras jóvenes de Jalisco. Fomentó la creación literaria desde su cátedra de literatura en la Escuela Vocacional de Jalisco y, brevemente, en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras, ambas de la UdeG; en las frecuentes reuniones en la sala de su casa (donde siempre merodeaban dos o tres gatos y se servía Lambrusco) el maestro charlaba, orientaba y criticaba la obra de jóvenes que lo visitaban y a quienes solía publicarles textos en sus revistas *Coatl*, *Esfera* (que dirigió entre 1969 y 1981), *Revista de la Universidad de Guadalajara* y *La Muerte.*

Flores fue maestro y amigo de varias generaciones. Su accesibilidad, su conocimiento de las letras nacionales, su erudición, su forma de enseñar y conversar, su franqueza para criticar textos y su fraterna cercanía con figuras como Hugo Gutiérrez Vega, Emmanuel Carballo, Elena Garro, y otros escritores, lo convertían en una figura fundamental. Su obra poética, impresa en cinco poemarios, se completa con su labor editorial y su estupendo trabajo como investigador literario que rescató la obra del padre Alfredo R. Placencia, la poesía completa del poeta laguense Francisco González León, y la poesía y el teatro de Antonio Zaragoza, entre otros logros.

Elías Nandino

Nació en Cocula, Jalisco (1900-1993). Regresó a Guadalajara, procedente del Distrito Federal, en 1972. Un par de años antes, en la

Facultad de Filosofía y Letras se había formado un grupo de aproximadamente diez jóvenes que escribían poemas; participaban Gloria Velázquez, Ricardo Yáñez, Carlos Prospéro, Jorge Souza, Gilberto Meza, entre otros estudiantes. Aquel grupo, para formalizar un poco su trabajo, comenzó por buscar un nombre colectivo. Souza (2015) lo describe así:

> Sería tal vez 1970, cuando en la biblioteca de la Facultad, ante Ricardo (Yáñez), sugerí a Lilián (Nepote) que tomara un alfiler, abriera un diccionario y pinchara una palabra para ponerla como nombre a nuestro grupo. Pinchó 'protoestesis' que en aquel diccionario significaba, en el dominio de los estudios celulares, algo así como 'forma de percepción primaria'. Está claro que el nombre nos pareció apropiado y nos lo quedamos. (p. 10)

Protoestesis se reunía cada semana en un espacio facilitado por el entonces director de literatura del Departamento de Bellas Artes (DBA), Celio Hiram Sánchez, y se convirtió en el núcleo de los talleres que el doctor Elías Nandino coordinaría en la Casa de la Cultura jalisciense y que pronto incorporó a Ricardo Castillo y a Dante Medina, entre otros. Según Souza (2015), "El doctor puso en nosotros su tesón y, si bien se rehusaba a criticarnos (la crítica venía de nosotros mismos), era una especie de tío generoso que veía por todos. Tan fue así que a varios nos consiguió publicar en *Siempre¡, El Heraldo, El Universal* y no sé dónde más" (p. 12).

Lamentablemente, los desencuentros entre Nandino y el jefe del DBA, Juan Francisco González, llevaron al poeta a renunciar a su cargo y a volver a su natal Cocula. Una proyectada colección de plaquetas se quedó en un solo número, *Divertimiento,* de Ricardo Yáñez, y en prensa quedó *Viendo una luna mágica,* de Souza (2015, p. 12). El retiro de Nandino fue triste. Afortunadamente, el siguiente titular del DBA, Alejandro Matos, lo invitó de nuevo a coordinar un taller de poesía. Nandino aceptó y, rejuvenecido, ayudó a la formación de un nuevo grupo de jóvenes entre los que destacan Luis Alberto Navarro, Ernesto Lumbreras, Jorge Esquinca, Javier Ramírez y Felipe de Jesús

Hernández, por citar algunos. Luis Alberto Navarro (2011) recuerda que: "En 1979 Nandino es invitado a que abra otro taller, y aparte de la publicación de unas diez *plaquettes* de poesía, ensayo y narrativa, se publican dos revistas: *Campo Abierto* y *La Capilla"*. Ambas revistas sirvieron de medios de difusión a la obra de estos poetas.

Los registros del *boom* poético

La efervescencia poética estaba en Guadalajara en su apogeo. José Ruiz Mercado, uno de los jóvenes poetas de entonces, lo narra así en entrevista con Pedro Valderrama (2016): "Todo mundo se sintió poeta de pronto. De hecho, hay dos antologías de poesía de este periodo [...] Luego vendría la A*samblea de poetas jóvenes de México*, de Gabriel Zaid, en 1980".

En efecto, en la capital del país, ante la explosión poética, Gabriel Zaid publicaba su *Asamblea*, que daba fe de la expansión de este inesperado *boom*. En el prólogo de esta obra referencial, escribe: "A principios de 1960, la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Juan García Ponce y Tomás Segovia, publicó un número de 'Nuevos poetas'. El más joven, Homero Aridjis, no había cumplido veinte años. A mediados de 1966, Carlos Monsiváis publicó *La poesía mexicana del siglo XX* y el poeta más joven tenía veintiséis años: era otra vez Aridjis. A fines de 1966, Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis publicaron *Poesía en movimiento* y el poeta más joven era también Aridjis" (Zaid, 1980, p. 53). En esa forma, el movimiento de la poesía parecía inmovilizado, mientras, por abajo de la crítica y la valoración de los jerarcas de las letras, un impetuoso movimiento telúrico explotaba. El mismo Zaid (1980, contraportada) agrega: "la situación actual no tiene paralelo histórico. Hay unos 600 poetas jóvenes que han empezado a publicar después de nuestras antologías. *Poesía en movimiento (*1966), *Poesía joven de México* (1967) y Ómnibus de poesía mexicana (1971). Esta *Asamblea de poetas jóvenes de México* reúne a 164 nacidos entre 1950 y 1962".

Unos años después de *Asamblea*, en 1984, Sara Velasco publicó *Enramada. Literatura joven de Jalisco,* donde presentó a 54 jóvenes poetas nacidos a partir de 1948, una nueva generación que ya comenzaba a ser identificada y que, desde 1976, publicaba numerosas hojas literarias que se manifestaban disruptivamente, como lo muestran algunos títulos, por ejemplo, *La Rana Sana, El hoyo, Gato garabato, Hoja paloquear* o *La chintola,* entre muchas otras. Raúl Aceves (s.f.) en su recuento de las publicaciones de 1972 a 1990, lo explica así:

> Esta proliferación la podemos comprobar también en la cantidad de publicaciones literarias, oficiales o independientes, que han surgido desde la década de los setenta en Jalisco, herederas de las ya clásicas *Et Caetera* de Adalberto Navarro Sánchez, *Summa* de Arturo Rivas Sáinz y *Esfera* de Ernesto Flores. Con ánimo de coleccionistas, se pueden citar las más de 200 revistas, periódicos, suplementos, hojas o folletos editados en Jalisco.

Otras hojas y revistas destacadas fueron *Cólera, Incluso, Tinta, Textos, Tutuguri, Buril, Péñola, Antárica*, *Diserta*, así como los suplementos culturales periodísticos *Ea¡, El Tapatío, Armario, Circunnavegaciones* y *Nostromo*, entre otros; todos ya desaparecidos. Además, Aceves (s.f.) enumera, a partir de 1972 y hasta 1990, 91 poemarios publicados por 67 autores jóvenes:

> Esta primera oleada de la nueva poesía escrita en Jalisco abarcó una variedad de registros estilísticos y temáticos, que reflejaba la necesidad de dar voz a una realidad igualmente compleja y diversa. Los jóvenes expresaron su postura rebelde y contracultural, antisolemne y lúdica, experimental y desmitificadora, con un lenguaje libre y coloquial, que abordaba lo cotidiano de la propia vida en la ciudad, sin demasiadas preocupaciones por las normas convencionales.

En resumen, afirma, hubo un lugar para cada una de las voces.

Con esa misma alma de coleccionista, Aceves también menciona 362 títulos de poemarios impresos entre 1990 y 2010, lo que convierte el panorama poético de Jalisco en un espectro múltiple, con gran

cantidad de tonos y matices, cuyos extremos tocan, por una parte, un lenguaje vulgar y descarnado, callejero diríamos, y por la otra, un fino manejo de los recursos literarios.

Surgidos en los años setenta, en los ochenta estaban ya en ebullición cientos de jóvenes poetas, que recibían la influencia de Paz, Neruda, Huidobro y Vallejo (más tarde, por 35 años Raúl Bañuelos coordinó el Antitaller de Poesía "César Vallejo"),[16] entre otros posteriores como Sabines, Lizalde, Aridjis y Juan Bañuelos. Pero también se dejaba sentir el influjo, filtrado casi siempre, de Pessoa, Whitman, Elliot, Pound y de los escritores estadounidenses de la generación *beat* como Bukowsky, Ginsberg y Snyder. La poesía dejaba de ser un objeto de culto labrado por los mayores y quedaba al alcance de todos.

Releer ahora lo que escribía esta generación en los setenta y los ochenta quizá nos sorprenda. Se trata de un amplio abanico en el que aparece con frecuencia la calidad, el lenguaje directo, el tratamiento transparente de la sexualidad y, continuamente, la desacralización de "lo poético"; otras veces se asume una especie de carga existencial con cierta dignidad poética. Ejemplos de lo anterior se encuentran en plaquetas y libros como *Divertimiento* (1972), de Ricardo Yáñez ("No me importa significar: me importa ser/ esos pájaros ahí/ parecen significar y, sin embargo, ser"); *Pobrecito señor X* (1976), de Ricardo Castillo ("Orinarse en los que creen que la vida es un vals"); *Por el chingo de cosas que vivimos juntos* (1980) y *Menesteres de la sangre* (1980), de Raúl Bañuelos ("Porque nos mandan tontos audaces/ intrépidos asesinos imbéciles"), *Cielo de las cosas devuelto* (1982), de Raúl Aceves ("Del tiempo nuevo/ no veremos sino la sombra"); *Es decir* (1980), de Javier Ramírez ("Nunca podrán callarnos la mirada"); *Tela de araña* (1982), de Jorge Souza ("Yo nací para ser un merolico,

16 En cuanto a los talleres, destacan los que por años dirigieron o siguen dirigiendo. Entre los más destacados, Tufic Marón, Patricia Medina, Ricardo Yáñez, Carmen Villoro, Luis Armenta, Artemio González García y, por supuesto, Raúl Bañuelos. En este último caso, el nombre de Antitaller "César Vallejo" se debe, según me ha confesado con sus propias palabras, a que nadie puede enseñar poesía a nadie; sólo se puede mostrar la obra de los maestros para que otros entiendan sus esquemas creativos. Entre los integrantes de los talleres, así como entre los orientadores, es frecuente la colaboración en proyectos conjuntos.

un buen merolico/ pero sé que no pasaré de gerente de banco"); *Para leer en el baño* (1982), de Raúl Ramírez ("Pero ahora no está la época para confidenciar ni con nuestra sombra"), y *Poemas perrunos*(1982), de Enrique Macías ("Con unos hirvientes tragos en las tripas/ sin tan solo [sic] una pinche vela/ ni una reputísima luciérnaga trasnochada"), entre otros. Sin embargo, no es posible definir trazos definitivos. Los poetas pasan de un territorio poético a otro constantemente, y sus registros son más amplios de lo que pudiera parecer en los renglones anteriores.

Por ello, es posible percibir también otro tipo de matices en la obra poética de entonces. Una especie de particular cuidado por la forma y por la imagen que abre caminos propios y fluye con menor tensión, en poemas como los de Gilberto Meza, *Testament of the man* (1982); Rafael González Velasco, *Alientos de libertad* (1981); Luis Alberto Navarro, *Recuerdos memoriales* (1980); Carlos Prospéro, *Tambor de un solo palo* (1982); Luis Fernando Ortega, *Mujer con lluvia* (1981); Jorge Esquinca, *En recuerdo del polvo* (1980) y *La noche en blanco* (1983); Eusebio Ruvalcaba, *Atmósferas de fieras* (1978) y *Homenaje a la mentira* (1982); o Rafael Torres Sánchez, con *Entre la ? y el ¡\ Botella al mar* (1978).

Las antologías también dieron cuenta de este movimiento poético inusitado y reflejaron el extenso mosaico de matices estéticos. En 1989, la Universidad de Guadalajara publicó una de ellas, *Poesía reciente de Jalisco,* de Raúl Aceves, Raúl Bañuelos y Dante Medina, en la que se antologa a 73 poetas, de los cuales diez eran mujeres;[17] pero además se da cuenta de otros 354 jóvenes que habían publicado poesía a partir de la explosión poética: 91 eran mujeres. Entre ellos, 21 habían obtenido premios literarios. En cuanto a las hojas literarias y las revistas, la antología menciona más de 200, entre

17 En 1989, la mayoría de los poetas eran hombres; no obstante, de las diez antologadas en esta obra, la mayoría siguió escribiendo poesía: Patricia Medina, Carmen Villoro, Silvia Eugenia Castillero, Laura Solorzano, Adriana Díaz Enciso, mientras que Erika Ramírez, Guadalupe Morfín, Carmen Vidaurre y Cristina Gutiérrez siguieron vinculadas a la literatura desde la academia o la narrativa. Esperanza Gama es pintora.

las que se cuentan algunas de otras ciudades, incluso del extranjero, donde habían publicado algunas y algunos de estos autores jóvenes de Jalisco.

La consolidación de los años noventa

A partir de los años noventa comienza la consolidación de autores, revistas, programas literarios y nuevos foros. Algunos autores muestran consistencia en sus publicaciones y producen obras de mayor calidad y obtienen premios y reconocimientos. Para entonces, las revistas de los maestros de la generación anterior han desaparecido, así como sus talleres y centros de reunión; las nuevas oleadas toman su lugar, y nuevos grupos y talleres sustituyen a los anteriores. Las hojas literarias eran ya muy pocas y cedían el paso a otras publicaciones más profesionales y novedosas. El número de escritores de poesía seguía siendo alto, y a ellos se agregaban ya los nacidos en los sesenta y los setenta.

Un factor en el desarrollo de la poesía de Jalisco durante los años noventa, afirma Silvia Quezada (s.f., citada en el blog de Pedro Valderrama): "El perímetro de la hoja", fue que el ambiente literario de Guadalajara "tuvo un común denominador, la presencia de los talleres literarios". De estos talleres, Raúl Aceves (s.f.) hace un breve recuento al señalar que la estafeta habían pasado a manos de las nuevas generaciones: "como los exitosos talleres de Ricardo Yáñez y Raúl Bañuelos, de donde han surgido numerosos poetas y publicaciones, o los de Gabriel Gómez, Carmen Villoro, Patricia Medina, María Luisa Burillo, Jorge Souza, Sergio López Mena (en Lagos), Luis Armenta, Laura Solórzano, Jorge Orendáin, Oscar Tagle, Karla Sandomingo, Érika Ramírez, León Plascencia Ñol, y muchos más", además de la Escuela de Escritores de la Sogem.

Pedro Valderrama (2007) recuerda quince revistas publicadas en ese decenio, muchas menos que las que se publicaron en los años anteriores, pero considera más constantes. De estas quince, catorce sur-

gieron por iniciativa de grupos de amigos. Valderrama (2021) destaca la presencia de cuatro de ellas que, desde su perspectiva, aportaron al desarrollo literario de Jalisco: *Trashumancia, Galimatías, El Zahir* y *Última*, que sirvieron de medios de expresión a nuevos grupos emergentes. *Trashumancia*, con un formato vertical de medio oficio y un diseño audaz, se mantuvo desde 1991 a 1997, y se convirtió en el principal medio literario de Jalisco. En la revista, que incluía artes gráficas, entrevistas, ensayo y sobre todo poesía, participaron más de cien autores. *Galimatías* fue creada por los moneros, ahora famosos, Falcón, Trino y Gis, quienes entre otros generaron un nuevo lenguaje en el ámbito de la caricatura, incluso a escala nacional, aportando irreverencia y desenfado. *El Zahir* fue el espacio que abrieron varios jóvenes que surgieron del suplemento cultural *Ea¡* y continúan sus trayectorias literarias a lo largo de los años; entre ellos figuran Luis Vicente de Aguinaga (ganador del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes), David Izazaga (ahora director de publicaciones de la Secretaría de Cultura de Jalisco), José Israel Carranza, Cuauhtémoc Vite y Baudelio Lara, por citar algunos.

En 2004, Bañuelos, Medina y Souza publicaron la antología Poesía Viva de Jalisco, que reúne textos de 91 autores que habían publicado por lo menos un libro —aunque en su inmensa mayoría tenían en su trayectoria tres o más—, da cuenta de más de 300, vivos y escribiendo. Tal es el panorama, incompleto sin duda, de la poesía de Jalisco en la parte final del siglo XX y principios del XXI. A partir del nuevo siglo es muy difícil seguir el recuento de poetas y publicaciones de Jalisco, por el creciente número de ambos. El contexto nuevamente ha cambiado. Las facilidades para publicar, las autoediciones, los espacios digitales y las aplicaciones, la proliferación de cursos y talleres virtuales, y la multiplicación de restaurantes, cervecerías y bares con micrófono abierto a los poetas, han convertido la escritura de poesía en una práctica casi generalizada, si bien con mínimo control de calidad. Aun así, el ejercicio poético se vuelve importante para quienes lo practican. La escritura no sólo es arte, sino también una forma de fijar puntos de referencia con relación a las

microhistorias individuales para discretizarlas y comprenderlas, lo que permite ordenar emociones y mundo de cada uno de los autores.

Por otra parte, es posible señalar que algunos poetas que comenzaron a escribir en los setenta y ochenta del siglo pasado se han consolidado, obtenido premios y reconocimientos, y su obra muestra madurez, calidad y forma parte de la historia de las letras de Jalisco. Sería necesario un muy amplio ensayo para referirnos a la poesía de cada uno y una; pero es inevitable una somera enumeración de algunos de los más destacados; los ocho primeros, ganadores del Premio Jalisco en el Ámbito Literario.

Patricia Medina (1947)

Ha obtenido más de 30 premios. Coordina talleres literarios desde hace cuarenta años. Fundó y dirigió la editorial independiente *Literalia* y mantuvo durante veinte años el programa radiofónico *Al pie de la letra*. Escribe:

> No tienes nombre, pero llevas tu origen ceñido a mi garganta como un collar de fuego que me abre las puertas para que entre tu cuerpo. (Medina, s.f. párr. VI)

Ricardo Yáñez (1948)

Es poeta, periodista y tallerista. Vincula la poesía con otras artes. Sus poemas reunidos fueron publicados por el Fondo de Cultura Económica en 2014 bajo el título de *Desandar*. Escribe en *La Jornada* la columna “Poesía para llevar”. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Un texto suyo es el siguiente:

No me detengas, Amor, la mano
cuando a la espina de tu rosa acerca
su torpeza impoluta.
Es que quiere sangrar con tu color.
Es que quiere herir de tu esperanza.
Amor, no por su daño temas, se lo busca.
Amor, no la detengas, que es su vida.
(Yáñez, 2000)

Raúl Bañuelos (1954)

Es un poeta de voz clara y contundencia semántica, además de tallerista durante más de 35 años. Su poesía transparente, dicha gota a gota con palabras rotundas y precisas; se pronuncia con toda la boca y se escucha con el corazón. Va un fragmento:

Uno es solo./ Toma café con agua de tierra./ Tiene la boca de papel cartón./ Tiene a veces compañía./ Uno es solo./ Toma una guitarra/ entre los dientes/ y no canta. No tiene sal/ para ciertas amarguras.

(Bañuelos, Medina y Souza, 2004, p. 208)

Dante Medina (1954)

Es autor de más de cien libros de poesía, cuento, novela, ensayo, teatro, entrevistas y otros géneros mixtos. Amor descarnado, soledad burlesca, contemplación ácida del universo se conjugan en el verso que teje sobre los temas que enfoca. Ironía cínica, intimidad abierta, expuesto todo a la mirada lectora:

Dios:
Soy malo con mi mujer
¿qué hago?

No te escribo para que de un toque
milagroso
me conviertas en santo.

Nomás quítame las ganas
de pegarle a mi mujer.

Es todo lo que pido
y es mucho.

Porque, ¿sabes?, me encanta pegarle.
(Medina, s.f., párr. 2)

Ricardo Castillo (1954)

Es autor de uno de los libros de poesía que marcaron la década de los años setenta. *Pobrecito señor X* refleja la desesperanza y el desencanto adolescente de entonces, lo que lo situó en el primer plano de la creación joven del país. Ha dejado en una decena de títulos su trabajo poético, cercano al *spoken word* y a la poesía performática:

Mi padre nos quiere,
mi madre nos ama
porque hemos logrado ser una familia unida,
amante de la tranquilidad.
Pero ahora que son las diez de la noche,
ahora que como de costumbre nadie tiene nada que hacer
propongo cerrar puertas y ventanas
y abrir la llave del gas.
(Castillo, 2010)

Jorge Esquinca (1957)

Es poeta, ensayista y traductor; vive en Guadalajara desde los once años. Es autor de medio centenar de libros y ganador de numerosos reconocimientos. Su poesía realiza un fino tejido fonológico y un manejo semántico acertado del lenguaje. Una breve muestra de su obra lo constituye el siguiente fragmento:

> Náufraga flor, exiliada víscera, Malagua a merced del oleaje, blando cristal que el mar expulsa como a un cáncer. En la espuma de su sueño revolcada, bajo el ciclo de azoro que los niños sostienen al contemplarla con un temblor sagrado. 'Tal un beso de muchacha núbil, es la quemadura de Malagua' —dice, al pasar, un arponero. (Esquinca, s.f., párr. 1)

Carmen Villoro (1958)

Es poeta, ensayista, tallerista y narradora, radica en Guadalajara desde 1985. Colaboradora de diversos diarios y revistas, dirigió de 2002 a 2006 la revista literaria *Tragaluz*. Su poesía suele tomar temas cotidianos, ahondar en ellos y transfigurarlos con su palabra. Así, nos revela la luminiscencia oculta y sorprendente de los objetos, las personas y el mundo. Un fragmento de un poema suyo es el siguiente:

> Qué muro has de llevarte,/ qué ladrillo,/ si todo se fraguó/ con el calor del cuerpo/ que nos dimos./ Te pertenecen cuadros,/ muebles,/ o a mí me pertenecen./ Y qué es la pertenencia/ sino el tiempo añejado.
> (Villoro, 2022)

Luis Armenta (1961)

Es poeta, editor, tallerista y activo participante en la vida literaria del país. Ha recibido más de cuarenta premios nacionales e internacionales. Su poesía es intensa y sus metáforas e imágenes, poderosas, edifican una mitología particular y abonan a una profunda descripción del mundo cotidiano, en donde el amor, el dolor y la revelación convierte los mínimos detalles en esplendores:

> El amor es un toro que apresamos
> con las manos desnudas
> sudorosas.
>
> Una estocada al fondo desde el cóccix
> pone fin a la vida
> pero arrastra en la arena esa insana costumbre de recordar que nos sentimos
> alguna vez amados
> y muriendo.
> (Armenta, 2010)

Ernesto Lumbreras (1963)

Es un destacado poeta, ensayista, traductor y gestor cultural. Ha sido director del Centro de las Artes de San Agustín (CASA) en Oaxaca; coordinador de la colección literaria El Pez en el Agua, de Difusión Cultural de la UAM; editor de Aldus. Ganador del Premio Aguascalientes, entre otros premios. Lumbreras escribió:

> Un fulgor para el ojo del fantasma/ hay en la piedra de carbón./ Algo de mí se muere ahora que sueño. (s.f., párr. 2)

Jorge Orendáin (1967)

Es poeta y editor. Fue fundador de la revista *Trashumancia,* y de la editorial La Zonámbula, con casi 200 títulos editados. Su poesía, intimista y mesurada se refugia en espacios de melancolía y de soledad que otorgan, en sus textos, el leve esplendor de sus revelaciones. Cultivador de una brevedad aforística, Orendáin es uno de los más activos autores de Jalisco: Pulpo// Tanta posibilidad de abrazos. Y siempre solo en un rincón del mar (Orendáin, s.f.).

Luis Vicente de Aguinaga (1971)

Es poeta y ensayista. Ganador del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Autor de doce poemarios, numerosos ensayos y traducciones. Su poesía, escribe Jorge Ortega, puede entenderse como "un amplio muestrario de situaciones" y es "en el fondo, un espejo donde puede verse delineado cualquier ciudadano agraviado por el signo de su época" (Ortega, s.f., párr. 1). Suyas son las siguientes palabras:

> Pasó la hora de la cena.
> Medio limón
> se quedó, intacto, en la cocina
> casi tocando el borde de la estufa.
> Nos faltó corazón para tirarlo,
> porque no era un desecho,
> pero no lo pusimos de vuelta entre las frutas,
> porque no era un limón como los otros.
> (De Aguinaga, 2016, p. 9)

Habría que mencionar, además, al menos a Artemio González García (1933), un poeta mayor de México, si bien, injustamente, su nombre no es conocido más allá de Jalisco; a Arturo Suárez (1947), Carlos Prospéro (1949), Raúl Aceves (1951), Enrique Macías (1951-2006)

—quien pese a su muerte prematura dejó un rico legado—, Gilberto Meza (1954), León Guillermo Gutiérrez (1955), Raúl Ramírez (1955), Miguel Reynoso (1957-2024), Luis Fernando Ortega (1957), Luis Alberto Navarro (1958), Francoise Roy (1959), Javier Ramírez (1953), Zelene Bueno (1961), Laura Solórzano (1961), Guadalupe Ángeles (1962), Luis Medina Gutiérrez (1962), Silvia Eugenia Castillero (1963), Oscar Tagle (1964), Ricardo Sigala (1969), Angel Ortuño (1969-2021), Karla Sandomingo (1970), Mónica Nepote (1970), Víctor Ortiz Partida (1970) y más, quienes nacieron después de 1970 y que están en este momento escribiendo y publicando.

Con este recuento cierro esta breve revisión de una etapa histórico-literaria de Jalisco, que se caracterizó por una explosión poética que atrajo a cientos de jóvenes a la poesía; pero, también por su enfoque en temáticas poco abordadas, como la decepción ante los modelos sociales establecidos, el rechazo a la formalidad obligada, el acercamiento descarnado a la melancolía, la apertura a una nueva sexualidad y un distinto tipo de relaciones personales en las que suele prevalecer una abierta honestidad, a veces dolorosa y, por otra parte, un acucioso uso de la textura fonética del lenguaje y de los tejidos semánticos. Todo ello constituye un movimiento que requiere aún ser estudiado, porque muestra una transformación radical.

Finalmente, hacia el futuro observamos un desplazamiento de la generación poética referida y el arribo de una nueva generación caracterizada por un mayor uso de los medios digitales, un mayor número de mujeres poetas, la generalización del *micrófono abierto* en restaurantes, bares, cervecerías, y el abordaje de temáticas de denuncia que incluyen los acosos, violaciones, desapariciones y asesinatos, por citar unos cuantos rasgos ya notorios.

De cualquier forma, la poesía de Jalisco tiene todo para seguir floreciendo. El futuro depara, sin duda, nuevas formas de poetizar y nuevas formas de vivir el acercamiento a esa tradición intangible e inagotable, que no puede nombrarse, pero que nos sitúa entre las visiones de lo que aún no adviene y el desencanto por lo ya vivido; ambos extremos tienen el sabor de lo indecible.

Referencias

Aguinaga, L. V. de (2016). Medio limón. *Estación poesía*. https://institucional.us.es/estacion/wp-content/uploads/007.pdf.

Aceves, R. (s.f.) Tres décadas de poesía en Jalisco. https://www.yumpu.com/es/document/view/14804720/poesia-en-jalisco-cuerpo-academico-estudios-literarios

Aceves, R.; Bañuelos, D.; Medina, D. (1989). *Poesía reciente de Jalisco*. Universidad de Guadalajara- Centro de Estudios Literarios.

Armenta, L. (2010). Estocada. *Círculo de Poesía*. https://circulodepoesia.com/2010/09/foja-de-poesia-no-238-luis-armenta-malpica/

Arreola, J. J. (2002, abril). De memoria y olvido. *La Gaceta*. Fondo de Cultura Económica, VIII-IX.

Balbuena, B. de (1940). Cap. II: La Nueva España. En: J. Van Horne (Ed), *Bernardo de Balbuena: Biografía y crítica* (pp. 27-54). Universidad de Illinois.

Bañuelos, R. (1977, agosto-octubre). En *Controversia*, tomo I, año I.

Bañuelos, R.; Medina, D. y Souza, J. (2004). *Poesía viva de Jalisco. Antología de la poesía jalisciense contemporánea*. Secretaría de Cultura de Jalisco, Conaculta.

Caso González, J. M. (1980). Sobre metodología de la historia de la literatura. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3: 51-56. file:///Users/jorgesouza/Downloads/sobre-metodologa-de-la-historia-de-la-literatura-0.pdf

Castillo, R. (2010). Quinto poema. https://circulodepoesia.com/2010/01/foja-de-poesia-no-134-ricardo-castillo/ Quinto poema.

Enciclopedia.udg.mx. (s.f.). *Tomo V. Los universitarios contemporáneos, 1925-2017*. http://enciclopedia.udg.mx/biografias/navarro-sanchez-adalberto.

Esquinca, J. (s.f.). Criaturas para la recién casada (Malagua). *Poemas del alma*. https://www.poemas-del-alma.com/jorge-esquinca-criaturas-para-la-recien-casada-malagua.htm.

Flores, E. (2004). *Antonio Zaragoza, poesía y teatro*. Secretaría de Cultura de Jalisco.

González Casillas, M. (2010). *Voces de Guadalajara*. Secretaria de Cultura de Jalisco.

Guzmán Anguiano, F. J. (2019). Vínculos y estrategias para el desarrollo editorial: Las revistas literarias jaliscienses *Eos* y *Pan* (1943-1946). *Letras Históricas*, 20: 169-202, primavera-verano. https://www.scielo.org.mx/pdf/lh/n20/2448-8372-lh-20-169.pdf

Iguíniz, J. B. (1951). *Guadalajara a través de los tiempos. Relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Banco Refaccionario de Jalisco.

Lumbreras, E. (s.f.). Escritura de carbón. *Poesía de El Toro de Barro*. https://poesia-del-torodebarro.blogspot.com/2014/03/escritura-de-carbon-de-ernesto-lumbreras.html

Medina, D. (s.f.). Carta del que todavía no se arrepiente. *Prometeo digital*. http://www.prometeodigital.org/MUESTRA_MEDINA_0277.htm

Medina, D. y Bañuelos, R. (1986, 19 de agosto). Adalberto Navarro Sánchez, programa radiofónico en XEJB de Guadalajara. http://enciclopedia.udg.mx/biografias/navarro-sanchez-adalberto

Medina, P. (s.f.). *Para que entre tu cuerpo*. Palabra virtual. Antología de poesía y literatura. https://palabravirtual.com/index.

php?ir=vozvia.php&wi=907&show=poemas&p=Patricia+-Medina.

Navarro, L. A. (2011, 1 de febrero). Los dos talleres de Nandino. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/2011/01/02/sem-dos.html

Olguín Reza, H. (2001). *Jalisco, recuento de poetas.* Taller editorial La Casa del Mago.

Orendáin, J. (s.f.). Pulpo. *Carruaje de pájaros*. https://www.carruaje-depajaros.com.mx/acervo-de-poetas-jaliscienses-jorge-orendain/

Ortega, J. (s.f.). Sinopsis de *Qué fue de mí*. https://tiendaenlinea.profetica.com.mx/libro/que-fue-de-mi_1013160

Palacio, C. del (2019). Las publicaciones satíricas y literarias de Guadalajara (siglo XIX). *Estudios Jaliscienses*, 116: 6-22.

Ponce, J. (2011, primavera). La grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena. *Sincronía.* http://sincronia.cucsh.udg.mx/ponces-pring2011.htm

Pozas Horcasitas, R. (2014, enero-junio). Los 68: Encuentro de muchas historias y culminación de muchas batallas. *Perfiles Latinoamericanos*, 43: 19-54.

Puga y Acal, M. (1888). *Los poetas mexicanos. Ensayos críticos de Brunnel.* Imprenta, litografía y encuadernación de Ireneo Paz. http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019188/1080019188_09.pdf

Quezada, S. (2010). El perímetro de la hoja de Pedro Valderrama. Blog *El perímetro de la hoja*. https://pedrovalderramavillanueva.blogspot.com/2011/11/el-perimetro-de-la-hoja-de-pedro.html

Saucedo Soto, J. M.; Hernández Bonilla, A.; De la Peña de León, A.; Amezcua Núñez, B. y López González, G. P. (2018). Baby Boomers, una generación puente. *Revista Internacional Administración & Finanzas, 11*(3): 47-56. https://www.theibfr2.com/RePEc/ibf/riafin/riaf-v11n3-2018/RIAF-V11N3-2018-4.pdf

Souza, J. (1999). La poesía nueva de Jalisco, una historia muy vieja. Última, 1: 3-7.

Souza, J. (2014, 5 de marzo). Descansa en la sombra benéfica. *Milenio*. https://www.milenio.com/opinion/jorge-souza-jauffred/columna-jorge-souza-jauffred/descansa-en-la-sombra-benefica

Souza, J. (2015). *Sólo tu desnudez vence la muerte*. La Zonámbula.

Souza, J. (2016). La voz de la memoria. En: *El fulgor y la flama.* Secretaría de Cultura de Jalisco.

Souza, J. (2019a). Prólogo. En: Ó. Rojas, *Raíces del rock tapatío (1959-1972)* (pp. 11-14). Ae Ediciones.

Souza, J. (2019b). Éramos niños y el mundo comenzó a rockear. En: Ó. Rojas, *Raíces del rock tapatío (1959-1972)* (pp. 367-375). Ae Ediciones.

Tamayo, J. (2019). Presentación. En: J. de J. Morales, *Frente Estudiantil Revolucionario y Liga Comunista 23 de Septiembre... Su Origen y desarrollo*. https://www.marxists.org/espanol/tematica/guerrilla/mexico/vikingos/vikingos-fer-lc23.pdf

Valderrama, P. (2021). Conferencia: Breve historia de las revistas literarias de Guadalajara del siglo XX. https://www.facebook.com/watch/?v=1758713631184294

Valderrama, P. (2016, 16 de enero). Entrevista a José Ruiz Mercado, realizada por vía electrónica. https://www.estudiosjaliscienses.com/wp-content/uploads/2019/05/111-Las-publicaciones-literarias-de-Guadalajara-1970-1990-y-la-poes%C3%ADa-distante.pdf

Vásquez Rocca, A. (2011, enero-junio). La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences, 29*(1). https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18118941015

Velasco, S. (1984). *Enramada. Literatura joven de Jalisco.* Departamento de Bellas Artes de Jalisco.

Villoro, C. (2022). *La casa. Carmen Villoro. Escritora mexicana*. https://carmenvilloro.com/la-casa/

Yáñez, R. (2000). No me detengas… *Poemas Poetas*. http://www.poemaspoetas.com/ricardo-yanez/no-me-detengas

Zaid, G. (1980). *Asamblea de poetas j*óvenes de México. Siglo XXI.

Resignificación de los objetos cotidianos en la poesía de Carmen Villoro

Godofredo Olivares Cortés[18]

Introducción

Jalisco ha sido y aún lo es de manera persistente, una tierra fértil y vivaz en las diversas manifestaciones de la cultura y del arte y, por supuesto, también en la creación poética emanada de diferentes voces, estilos, temples, expresiones y temáticas que exploran dimensiones originales del lenguaje en el panorama nacional e internacional.

La historia de los orígenes de la poesía en Jalisco se remonta a sus raíces prehispánicas, en aquellos cantos y expresiones poéticas orales de las comunidades indígenas propias de la región. Luego, con la llegada de la colonización española, surgieron nuevas formas y estilos poéticos que se incorporaron a los de esta zona del occidente de México.

La poesía jalisciense es un reflejo de la rica tradición literaria de la zona del bajío que, con el devenir de los tiempos, se ha ido fusionando entre las idiosincrasias locales con las variadas temáticas universales de la esencia humana.

18 Seminario de Cultura Mexicana-Corresponsalía Guadalajara.

En una provisional conclusión, la poesía contemporánea de Jalisco forma un entramado artístico que une tradición y vanguardia en variados enfoques líricos o desafía las fronteras poéticas con nuevas miradas expresivas y sensibilidades agudas muy personales. Por ello, la poesía jalisciense sigue y continuará dejando notables huellas y enriqueciendo el dinámico panorama literario mexicano del siglo XXI.

Sería una tarea demasiado extensa el mencionar y escribir sobre cada una de las tantas e innumerables voces de poetas que nacieron o radican desde hace varios años en Jalisco. Sin embargo, recordando aquel viejo refrán que dice "para muestra basta un botón", concentro mi texto en una sola voz poética, la de Carmen Villoro, escritora cuya obra abarca con sensible, profunda, lúdica y sencilla calidad a la poesía, el ensayo, la crónica, el cuento y la prosa poética.

Objetos y resignificación poética

La escritura de Villoro se concentra en experiencias y sensaciones que le sorprenden, que le son emotivas y nostálgicas. Las ciudades, el mar, la humanidad, el amor, la naturaleza, los paisajes, la vida cotidiana, los objetos o las cosas son temas recurrentes e íntimos en su obra. De manera significativa, estos últimos temas son sus predilectos en la escritura. Lo cotidiano, las cosas o los objetos adquieren una particular relevancia en Carmen Villoro. Ella misma permanece muy consciente de ello, y así lo manifiesta en una entrevista realizada el 19 de mayo de 2019 para el periódico digital *Universo* de Xalapa, Veracruz:

> Me gusta reflexionar sobre cosas triviales como la importancia de un puñado de llaves, que hacen referencia a las pertenencias y a la familiaridad de un hogar; alguien perdido que descubre su llave en el bolsillo sabe que puede volver a casa. (Hermida, 2019)

La literatura y toda creación artística no excluye la vida cotidiana, sino todo lo contrario, de ella logra nutrirse y ampliar su propio

universo creativo o imaginativo. El lingüista, filósofo, teórico literario e historiador búlgaro, luego nacionalizado francés, Tzvetan Todorov, desde sus serenas reflexiones y su basta erudición señala en una de ellas:

> La poesía no se confunde con el lenguaje cotidiano, sin embargo, no se le opone, pues está hecha también de palabras y de frases. Nace de las potencialidades del lenguaje, pero magnificadas por la intervención del poeta. El ritmo, las figuras y los tropos, el pensamiento, todo eso está en el lenguaje cotidiano. No se trata entonces de negar el valor de este sino más bien de pasar de un estado diluido a uno concentrado, de una densidad débil a una fuerte. (Todorov, 2003, p. 257)

Los primeros poemas publicados de Carmen Villoro aparecen en 1986 en las páginas de la antología colectiva *Por la piel*, que editó la revista *Punto de Partida*, de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, en Ciudad de México. Reúne sus poemas bajo el título *Barcos de papel*. Uno de estos poemas es:

> II
> Mis juguetes volvieron con la tarde,
> culpa de un quejido en la escalera
> (su madera nostálgica y podrida)
> o de aquella bombilla que no prende.
> Fantasmas certeros
> me desnudan de tiempo.
> Pequeños tranvías
> recorren mis arterias en silencio.
> Párpados de metal multiplicado
> esconden las ventanas
> de tal suerte
> que bien podría la ciudad
> haberse sumergido.
> Regresan el viento,
> el mar nocturno,
> el diablo debajo de la cama,
> la bruja en el reloj.

Todo esto muerde
y sin embargo
alivia desoladamente.
(Villoro, 1986, p. 83)

En este poema, ya comienzan a surgir ciertos objetos como los juguetes, la escalera, el reloj, la bombilla, los tranvías, las ventanas, la cama, que son significantes y muy nostálgicos para la propia autora. Son objetos que alivian "desoladamente".

En 1990, Carmen Villoro obtiene la beca de poesía del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), en la categoría Jóvenes Creadores, y en octubre de ese año aparece *Que no se vaya el viento*, su primer poemario individual, en la colección El ala del tigre, de la Dirección de Publicaciones de la UNAM. Un conjunto de siete subtítulos: "Paisaje marino", "En sepia", "Memorias del parque", "Nanas de la tarde", "De arena", "Guijarros" y "De un lugar a otro"; poemas donde Carmen Villoro se adentra en la intimidad, las nostalgias, los recuerdos, la sensualidad, las emociones, la vida misma y también en algunos objetos como un papalote, barcos de papel, el espejo o los columpios. En un fragmento del poema "Papalote" se lee:

En travesía secreta
vuela el papalote
inaugurando rutas de aire,
¿o es que tengo al revés la perspectiva
y sostengo en mis manos
la cuerda de pescar?
Un hilo me separa
del tiempo y del espacio
y me mantiene en trato
con el tiempo y el espacio.
Inhalo no sé cuántos papalotes
cuando miro este cielo,
este mar.
(Villoro, 1990, p. 49)

En el artículo titulado *Púlsares del confinamiento: Tres poemas de Carmen Villoro*, publicado por +*Cultura* de la librería *Gandhi*, Claudia Posadas —poeta, periodista y promotora cultural mexicana— escribe sobre este poemario:

> La poesía de Carmen Villoro ha abrevado, desde aquel inolvidable primer libro, *Que no se vaya el viento*, en la aparente insignificancia de lo cotidiano, con el fin de hallar, en los objetos, en el silencioso misterio de los resquicios, en los inesperados quejidos de la madera, en los rituales diarios de nuestra existencia, revelaciones de vida. Sus poemas son navegaciones hacia una especie de Ítaca del existir, donde habitan-nos habitan nuestras verdades más profundas, nuestra fragilidad, nuestros miedos, nuestras certezas, nuestra sensorialidad y deseos, nuestros fines y afanes, la memoria y los sueños. (Posadas, 2021, p. 1)

La tercera publicación de Carmen Villoro es el poemario titulado *Delfín desde el principio*, que apareció editado en el vigésimo sexto número de Margen de poesía, una colección de la revista *Casa del tiempo* de la Universidad Autónoma Metropolitana, en 1993. Aquí se reúnen catorce poemas que circulan la infancia, el asombro, los juegos, la memoria, algunos animales y objetos como la escoba, las canicas o una chancla de hule. Veamos cómo en el poema "Escoba" el objeto se resignifica en tanto se carga de un cierto ludismo para ser, además de utensilio de limpieza, una especie de *despertador* con el que la voz lírica abre los ojos y observa el mundo:

> Eres un gallo surrealista, escoba.
> Con la cresta hacia abajo
> pintas la madrugada,
> borras la luna en el papel del cielo.
> Es tu rezo de espigas un anuncio.
> Si mueves tu cintura de provincia
> amanecen los pájaros.
> […]

> Tiende la luz
> entusiasmos recientes en las cuerdas del aire.
> Tu voz de lija blanca despeja otras ciudades.
> Yo despierto.
> (Villoro, 1993, p. 16)

El escritor francés Francis Ponge (2001) unió el poema al ensayo y fue conocido como el poeta de las cosas y los objetos, dedicó su vida a escribir desde una profunda reflexión en torno al universo de las cosas silenciosas y los objetos mudos, y a darles voz con la palabra. Ponge, en su libro *La rabia de la expresión*, señala: "Las cosas existen, no tenemos que crearlas; sólo tenemos que captar sus relaciones, y son los hilos de esas relaciones, los que forman los versos y las orquestas" (p. 22). Estos objetos son muy propios e íntimos, como se ha apuntado en el mundo cotidiano de la poeta Carmen Villoro.

Durante varios años Villoro escribió columnas semanales para el periódico *Siglo 21*, y luego para *Público*; sobre sus reflexiones cotidianas en temas como la vida conyugal, los objetos de casa, las vacaciones, la maternidad, el ejercicio de la profesión, la pareja o los edificios. Tales textos periodísticos luego derivaron en tres libros: el primero fue un ensayo: *El oficio de amar*, publicado en 1996 por la Editorial Pax-México, de Ciudad de México, y con una primera reimpresión en 1997. Luego, dos libros en prosa poética, rebosantes de metáforas e imaginación: *El habitante*, por Ediciones Cal y Arena, en 1997; y *Jugo de naranja*, por Trilce Ediciones en octubre de 2000, y una segunda coedición en 2008 de Trilce Ediciones y el periódico *Público*. En este último libro que se cita aparecen múltiples objetos cotidianos, como los paraguas, que da título al siguiente texto y del cual se muestra un fragmento:

> Los paraguas fueron hechos para ser olvidados; en la butaca de un cine, en la casa de un amigo, en la oficina de un notario, en el asiento de un camión, cumplen su riguroso destino. Caballeros como son, saben quedarse solos y servir, con la misma prestancia y cordialidad, a su nuevo dueño. Pero bajo la lluvia, dejan salir un discreto y silencioso llanto

> que se confunde con el aguacero, y despliegan ampliamente su tristeza sobre las calles de la ciudad. (Villoro, 2000, p. 9)

En la coedición de Trilce Ediciones y el periódico *Público* aparece en la cuarta de forros un texto de la poeta, ensayista y traductora Alicia García Bergua, del que es importante incluir un párrafo:

> En estas prosas se respira esa libertad que tarda en conquistarse, la de poder saborear e intuir la secreta armonía que hay en todas las cosas, por pequeñas que sean, la de saber que uno es el dios de su propio desorden cotidiano y que las bicicletas son el lugar de encuentro del movimiento y la quietud y que sostienen el peso de la vida. (Villoro, 2000)

Años después, el libro *Jugo de naranja* tiene una versión bilingüe francés-español que se publica en 2017 con la editorial Écrits des Forges de Montreal, Canadá, y con el título *Jus d'orange*. Y en diciembre de 2020 la Universidad de Guadalajara publica *Jugo de naranja*, en su colección Caminante, de Letras para volar.

Para finales de 2006 surge *Obra negra*, publicada por Ediciones Arlequín y Conaculta-Fonca en Guadalajara, Jalisco. Un libro que conjunta tres cortas obras en prosa poética de Carmen Villoro: "En un lugar geométrico", "Obra negra" y "El punto sobre la i", textos que bordean la danza, el teatro, la pintura y ciertos colores, cosas u objetos como el pincel, la mesa o el telón:

> Mesa
> Qué jaula de pájaros sin rejas,
> qué algarabía de niños en recreo,
> la mesa de trabajo del pintor.
> (Villoro, p. 70)

Como se observa, en este poema una simple mesa de pronto queda transfigurada y llena de imágenes, sonidos, risas, colores, trinos que le dan una nueva y engrandecida dimensión al significante poético.

La Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, en octubre de 2011, incluye a Carmen Villoro a su colección Clásicos Jaliscienses, y le publica una antología titulada *Espiga antes del viento*, conformada por una selección de textos que pertenecen a sus libros: "Que no se vaya el viento", "Delfín desde el principio", "Herida luz", "Jugo de naranja", "Obra negra", "En un lugar geométrico" y "Marcador final", e incluye también una serie de nuevos poemas, no publicados antes en ningún libro, dentro de un capítulo llamado *Poemas no coleccionados*. A inicios del 2020, la editorial La Zonámbula de Guadalajara, Jalisco, reedita esta antología *Espiga antes del viento* en su colección Pausa poética. De entre los poemas no coleccionados destaca "Regreso de Mariana", en el que algunos objetos remiten a la infancia, el recuerdo o la alegría:

> Cuando llegas, la casa se despierta
> como si dieran cuerda a algún juguete
> tu clara voz, tus pasos al garete.
> Apenas cruzas el umbral, los platos
> se despostillan locos de risa
> y en la azotea se alegra una camisa.
> Si en tu cuarto colocas la maleta
> brota una nueva flor en la maceta
> y en los muros se encienden los colores
> mientras las ollas cuecen sus sabores.
> No tengo que decirte que en mi mente
> el mundo ya es de nuevo adolescente.
> (Villoro, 2011, p. 192)

Entre la veintena de obras que ha publicado el filósofo y ensayista Remo Bodei, existe un libro titulado *La vida de las cosas* en el cual profundiza con genialidad alrededor de los objetos, y la importancia que tienen en nuestras vidas, de cómo su familiaridad nos orienta en el mundo, en nuestro ir y venir dentro las rutinas cotidianas:

> Con saludable efecto de extrañamiento, presento al comienzo algunos textos de carácter literario, voluntariamente ambientados en épocas lejanas, que nos ayudarán a comprender la génesis de nuestras habituales relaciones con las cosas. Lo harán al reavivar el recuerdo de la sensación que se experimenta cada vez que, al despertarnos, percibimos los objetos de manera aún no focalizada, cuando las cosas, aunque parezcan desprovistas de sus atributos normales, se muestran disponibles para revestirse de los múltiples estratos de sentido de los que son sucesivamente despojadas cuando se las trata como entidades conocidas o simples valores de uso y cambio. (Bodei, 2013, p. 11)

Carmen Villoro, precisamente, reviste los objetos de nuevos sentidos, les otorga otros valores y hace que, frente a los lectores, aparezcan dotados de significaciones inusitadas. Cada objeto remite, entonces, a una emoción, un pasado, una manera de releer la existencia.

En 2015 surge un breve e intenso libro de poesía con el título *Mensajeros del tiempo, Los búhos de Luis Villoro* y lo publica el Sindicato de los Trabajadores Académicos de la Universidad de Guadalajara. Aquí Carmen Villoro relata con palabras amorosas e íntimas ciertos recuerdos personales sobre su padre, su gusto por coleccionar búhos artesanales, sus andares y sus reflexiones sobre la libertad, la igualdad y la justicia para todos. Transcribo diez líneas del texto que componen este nostálgico libro:

> Los búhos de papá
>
> Mi padre colecciona búhos desde que yo era niña. De metal, de vidrio o barro; de tela, de cartón, de conchitas de mar, de pequeños mosaicos, de chaquira. Los hay nobles y emblemáticos, singulares y artísticos, sólidos y muy frágiles, comunes y corrientes. Representan una cultura, un viaje o un episodio íntimo en su vida. Habitan sus libreros, cuidan sus colecciones. Un hermoso búho prehispánico se posa donde inicia la historia de México. Un clásico búho griego anuncia con un cierto ademán a Platón y sus diálogos con otros. Un búho abstracto, sólo identificable por sus dos grandes ojos, custodia los libros de Miró y de Picasso entre otros muchos que muestran que el siglo XX supo divertirse. Desde que yo era niña los oigo susurrar en la penumbra.

> Cuando la casa duerme, discuten sus ideas, cuentan anécdotas o dan la bienvenida al nuevo miembro que acaba de llegar desde un país lejano. (Villoro, 2015, pp.12)

En 2016, Carmen Villoro recibe el memorable Premio Jalisco en Letras, de parte del Gobierno del estado de Jalisco; en 2018, le otorgan el Premio Internacional de Literatura y Humanidades "Hugo Gutiérrez Vega", en su octava edición, por la Universidad Autónoma de Querétaro; y entre ambos años, en 2017, la Editorial Mantis, de Guadalajara, Jalisco, publica *Liquidámbar*, un poemario hondamente emotivo que Carmen Villoro escribe a modo de canto y en tonalidades suaves y profundas, a la naturaleza vegetal, al origen de la vida y las raíces del lenguaje. Poemas en verso y prosa que brindan un amoroso homenaje, desde la reflexión y el dolor ante la pérdida de su amado padre, el ilustre filósofo Luis Villoro. En *Liquidámbar*, convergen la sensibilidad y el amor. Muestra de esa voz tan emotiva en su poesía, agrego el siguiente poema, donde las sillas y los libros revelan ausencias y algún dolor:

> Irrumpieron en mi alcoba de nubes
> con la vejez a cuestas, con la helada
> dejaron yermo el comedor
> vacía la sala con sus sillas desnudas
> el jardín apaleado, sin sus rosas
> la cocina apagada, el patio herido
> los pasillos hirviendo cicatrices
> Destrozaron los libros con su ráfaga
> descoyuntaron páginas y lomos
> los diálogos volaron, las ideas
> dadas a luz sin protección ni cauce
> se escaparon por donde pudieron
> se colaron
> dejando su cascajo.
> (Villoro, 2017, p. 84)

En octubre de 2020, brota *Liquidámbar* una versión bilingüe de italiano-español y que es editada por el sello Edizioni Fili d'Aquilone de Roma, Italia. Y durante septiembre de 2022, la editorial L'Harmattan de París, Francia, publica *Liquidámbar. Chant d'adieu en terre zapatiste,* otra versión bilingüe, ahora en fránces-español. En aquella entrevista para el periódico digital *Universo* de Xalapa, con Carlos Hugo Hermida, Carmen Villoro se refiere a los búhos de su amado padre y a otros objetos que mantienen un recuerdo o importancia para ella:

> Declaró que también escribe sobre objetos y eventos de la vida que la sobrepasan y la obligan a plasmarlos con letras, como la muerte de su padre, que reflejó en su obra *Liquidámbar*. Explicó que la vida diaria de cada persona queda retratada a través de los objetos que usa, y que cuando alguien muere éstos pueden explicar parte de su existencia. (Hermida, 2019)

Durante noviembre de 2023, *Mantis Editores* imprime el poemario más reciente de Carmen Villoro, titulado *Zurcido invisible (Hechuras por encargo),* en el que la autora va reuniendo y bordando retazos de su memoria, recogiendo y sacando a la luz objetos olvidados en su pasado, o va tejiendo reflexiones con diversos estambres de su vivir, al igual que va hilvanando los distintos espacios que conforman un hogar. Este poemario se constituye de seis singulares capítulos: Bordado en la memoria, Tejido con otras manos, Hilvanes, Retazos de la ciudad, Punto de cruz sobre la luz y La vida en crochet. Trascribo un fragmento de "La bicicleta":

> Un día tuve una bicicleta
> y un papá que la detuvo un largo tramo
> corriendo a mi costado
> hasta que un frágil equilibrio
> le permitió soltarme.

Algunas veces,
la risa del verano cayó sobre mi cuerpo
al chocar contra un árbol.
Muchas otras me raspé las rodillas
y le torcí las ruedas.
Un día tuve una juventud
que expresó su delirante algarabía
sobre una bicicleta:
los brazos levantados,
apretados los puños,
el manubrio apenas controlado
con un toque sutil de las rodillas,
la marcada pendiente entre mis ojos,
la vida que se cruza en una ráfaga.
(Villoro, 2023, p. 19)

Al leer las obras poéticas de Carmen Villoro se crea una cercanía con ella, las temáticas que son tan propias y recurrentes en su escritura, son nuestras también: amor y muerte, recuerdos y desmemoria, ciudades y casas que habitamos, lecturas y escrituras, infancia y juguetes, los objetos y las cosas que nos rodean. Como refiere Posadas (2021), la autora sabe obtener del diario vivir, en una especie de viaje interminable, elementos sutiles que pasan desapercibidos al ojo común:

> La poeta es una especie de nauta existencial, diríamos una existerenauta que, a la manera de un "Ulises cotidiano" (aludiendo al título de uno de sus poemas), va encontrando en cada mínima variante del oleaje o de la luz reflejada en el mar del diario vivir, la punta del iceberg. (Posadas, 2021, p. 1)

Durante la entrevista que le realizó la escritora y académica Nadia Contreras y que aparece en su libro *El trabajo corporal de la escritura. Entrevista a Carmen Villoro. Pulso de la memoria*, Carmen Villoro comentó:

> Me doy cuenta de que a lo largo de mi obra se repiten los temas cotidianos. Hay una preocupación, un interés especial en lo pequeño y aparentemente insignificante, como pueden ser los objetos, un gesto, una acción nimia. Creo que existe en mi trabajo el propósito de resignificar esos asuntos y verlos con una mirada más profunda, devolverles su importancia perdida. Me parece que en toda mi obra hay un estado anímico cercano a la nostalgia, como si en mis poemas tratara de atrapar aquello que está a punto de fugarse, de desvanecerse, de perderse para siempre. (Contreras, 2009, p. 105)

Nuestras vidas cotidianas están rodeadas de objetos, que desde la infancia fuimos aprendiendo sus nombres, las costumbres y los usos para lo que fueron hechos. Pero ciertas cosas permanecen de manera muy particular en la memoria individual de cada uno de nosotros, por algún rasgo sentimental, una huella significante, unos recuerdos afectivos o unas investiduras simbólicas que les damos. De ahí que Carmen Villoro considere en sus poemas y prosas poéticas lo que son o no para ella, de forma consciente e inconsciente, tales cosas u objetos.

Conclusiones

A lo largo de la obra poética de Carmen Villoro, la vida cotidiana, a veces tan aparentemente trivial, adquiere otra dimensión de espacio y tiempo, ya que entre el ayer y el hoy se genera un íntimo diálogo de reflexión que logra desde la memoria y los recuerdos resignificar otras formas del presente.

Y es que, en los poemas de Carmen Villoro, los múltiples y diversos objetos, tan comunes y domésticos, consiguen crear una simbólica y sensible conexión emocional que evoca nostalgias o sentimientos introspectivos. Los objetos, que parecen ser simples e inocentes se convierten en latentes rastros del pasado, experiencias e historia que habitan la existencia de la propia poeta, pero también, de alguna manera, la de nosotros los lectores y lectoras de su obra.

Ya que tal vez cierta tarde tuvimos el gozo de volar un papalote o tan sólo el disfrute de mirarlo agitarse en el cielo azul. O quizás recordemos aquellos primeros pedaleos para no caer y conservar el equilibrio de una bicicleta en nuestra infancia o adolescencia.

Termino con una estupenda y reflexiva cita del filósofo judío-alemán Ernest Bloch y que aparece en el libro *La vida de las cosas* de Remo Bodei: "Todas las cosas necesarias y construidas con tanto amor, llevan una vida propia, surgen en un país desconocido y nuevo, y de ahí dan la vuelta para estar con nosotros" (2013, p. 59). Así, la poesía de Carmen Villoro.

Referencias

Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas* (Col. Nómadas). Amorrortu Editores.

Contreras, N. (2008). *Pulso de la memoria*. Universidad de Colima.

Hermida Rosales, C. H. (2019, 18 de mayo). Las letras y el psicoanálisis, mis grandes pasiones: Carmen Villoro. *Universo. Sistema de Noticias*. https://www.uv.mx/prensa/filu/las-letras-y-el-psicoanalisis-mis-grandes-pasiones-carmen-villoro/

Ponge, F. (2001). *La rabia de la expresión* (Col. Poesía). Icaria editorial.

Posadas, C. (2021, 9 de julio). Púlsares del confinamiento: Tres poemas de Carmen Villoro. +*Cultura*. https://mascultura.mx/pulsares-del-confinamiento-tres-poemas-de-carmen-villoro/

Todorov, T. (2003). *Deberes y delicias. Una vida entre fronteras. Entrevistas con Catherine Portevin* (Col. Lengua y Estudios literarios). Editorial Fondo de Cultura Económica.

Villoro, C. (1986). *Por la piel*. Editorial Punto de Partida, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

Villoro, C. (1990). *Que no se vaya el viento* (Col. El ala del tigre). Dirección de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México.

Villoro, C. (1993). *Delfín desde el principio* (Col. Margen de poesía 26). *Revista Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana.

Villoro, C. (1995). *Herida luz*. Ediciones Toque.

Villoro, C. (2000). *Jugo de naranja*. Trilce Ediciones.

Villoro, C. (2006). *Obra negra*. Ediciones Arlequín.

Villoro, C. (2011). *Espiga antes del viento*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Villoro, C. (2015). *Mensajeros del tiempo, Los búhos de Luis Villoro*. Sindicato de los Trabajadores Académicos, Universidad de Guadalajara.

Villoro, C. (2017). *Liquidámbar.* Editorial Mantis Editores.

Villoro, C. (2023). *Zurcido invisible* (*Hechuras por encargo*). Editorial Mantis Editores.

La poesía de contenido social en tres escritoras jaliscienses

Silvia Magdalena Quezada Camberos[19]
y María Elizabeth Nuño Plascencia[20]

Introducción

A pesar de que la poesía social tiene amplios antecedentes a lo largo de la historia, adquiere particular importancia a partir del siglo XX, cuando expresa su necesidad de libertad y de respeto a los derechos humanos, constituyéndose como resistencia a los totalitarismos políticos. Siguiendo a Arturo Álvar (2022, p. 199): "La posición crítica de una poesía social actual se situaría en su capacidad de transgresión frente a un orden establecido, que no es otro sino el de la continuidad de ese sistema de prohibiciones impuestas en América Latina".

En Latinoamérica, esta poesía social surge como respuesta a las dictaduras que cubrieron casi todo el territorio a mediados de dicho siglo. Hubo poetas que cobraron renombre por la persecución política que sufrieron, como Pablo Neruda y Mario Benedetti, entre otros, cuyos nombres no fueron dados a conocer en su momento debido a la censura oficial de sus países. Para este tipo de poesía, la motivación

19 Seminario de Cultura Mexicana-Corresponsalía Guadalajara.
20 Universidad Complutense de Madrid.

principal es humanizar al otro, considerar la otredad como centro y no como periferia en la búsqueda por desarmar el discurso hegemónico.

El protagonismo de los poetas asociados a situaciones histórico-sociales muy específicas ha provocado que la poesía social del siglo XXI se considere "pasada de moda" porque, en apariencia, América Latina superó la etapa marcada por las dictaduras y se propaga la idea de que las sociedades de esta región están encaminadas a un progreso constante y a una vida política democrática e incluyente. No obstante, los progresos en la región, subsisten los marcados déficits sociales, como señalan Bonometti y Ruiz Seisdedos (2010, p. 12): "La discriminación social afecta a una pluralidad de grupos sociales (pobres, indígenas, campesinos, mujeres), creando así una masa enorme de excluidos". Ante este panorama, el poeta social mantiene su función como figura que da voz a los marginados, individuos que lejos de reducirse en número, se multiplican debido, en parte, a la asimetría económica y social entre el Norte global y el Sur global.

La disparidad mencionada se manifiesta en la medida en que se observan amplias comunidades inmersas en condiciones de pobreza masiva y extrema, contrastando con un reducido segmento de individuos que experimentan un nivel de prosperidad excepcional y en constante ascenso. Dicho contraste continúa en aceleración década tras década, siendo aún más evidente después de la pandemia por covid-19. La problemática social en el contexto del Sur global, donde se inscribe América Latina, está marcada por la violencia. Esta ha provocado una creciente actitud de indignación entre los poetas (Ibarra, 2013, p. 147), quienes, en el caso específico de México, han adoptado una postura contestataria ante los diferentes escenarios de una realidad nacional que vulnera a sus ciudadanos.

Partiendo de que la violencia, en general, y hacia la mujer en particular, es un tema de suma relevancia en la actualidad y ante la urgencia de debatir en torno a esta, el presente estudio explora tres poemas publicados en México entre los años 2008 y 2012, periodo marcado por la crisis humanitaria reflejada en miles de muertes y desapariciones que desde tales años ha sido una constante en aumento

y que no da tregua a casi veinticinco años de iniciado el siglo XXI. Las autoras de los poemas que comprenden el corpus de este estudio son: Tanya Cosío, Rosario Orozco y Berónica Palacios. Las tres se sumaron a las propuestas de poesía social en el marco de las celebraciones del primer centenario de la Revolución mexicana y el Bicentenario de la Independencia de México a través de la antología *País de sombra y fuego* (2010) coordinada por Jorge Esquinca, en la que participaron treinta y tres poetas, hombres y mujeres, para denunciar el atropello de los derechos humanos del pueblo mexicano.

Las poetas citadas marcan un resurgimiento de la poesía social que posteriormente crecería con la publicación de Balam Rodrigo, *Libro centroamericano de los muertos* (2018), en el que se le otorga voz a los migrantes en su condición de vulnerabilidad por las vicisitudes, incluso mortales, a las que se enfrentan durante su travesía por el país; y con el poemario *Puño y letra* (2023) de Óscar de Pablo Hammeken, en que las historias de los guerrilleros, obreros y ciudadanos comunes se convierten en los protagonistas de un volumen que se propone evidenciar el desajuste social, en el que la violencia dirigida hacia las mujeres representa una de las emergencias nacionales más preocupantes.

De acuerdo con Álvar (2022), la poesía social trata de "irrumpir en las continuidades y rupturas de la historia, para hacer visibles, mediante la creación, contextos, visiones del mundo e intersubjetividades que no estaban nombradas, que no se habían hecho canto" (p. 213). La muestra que se presenta a continuación es ejemplo de ello.

Descripción del corpus

El primero de los poemas, objeto de análisis, "Hasta en Francia matan a las mujeres a patadas y golpes" de Tanya Cosío, se encuentra en el libro *Medusa, cantos y sortilegios* (2008), una compilación de Mónica Gameros García. El tema central del poema es la vejación de la mujer, enmarcada en un contexto global, pues el poema alude a que dicha

problemática se experimenta en todos los países del orbe, independientemente de las diferencias que existen entre el primero, segundo o tercer mundo.

Tanya Cosío nació en 1976 en Guadalajara, Jalisco. Estudió en la Escuela Rusa de Actuación en México. Sus actividades convergen entre ser poeta, actriz, editora, promotora de la cultura y defensora de los derechos humanos. Ha publicado: *Mi locura es una cuerda rota* (2007), *Poemas para poetas* (2009) y *De raíz y tierra* (2011), entre otros libros. Uno de sus volúmenes más destacados ha sido *Canto de cerdos* (2015), que previamente fue publicado bajo el seudónimo de Tanya de Fonz en 2007. En este poemario se vuelve evidente la crítica social a través de los versos de los 50 poemas que lo conforman. En las imágenes poéticas destaca el color rojo, color de la sangre, como símbolo del reclamo hacia la opresión y la desigualdad.

El segundo poema que se analiza en el presente trabajo procede de la escritora Rosario Orozco: "Mi canto", se encuentra en la revista *Va de Nuez* número 21, publicada en 2012. Este *canto* es una tonada cargada de impotencia, una música monorrítmica que evidencia temas humanos, como el dolor por la muerte y temas sociales, como el reclamo ante la injusticia de la que son víctimas las mujeres masacradas. El espacio de la enunciación poética se focaliza en Ciudad Juárez, Chihuahua.

Rosario Orozco nació en 1970 en Guadalajara, Jalisco; ha publicado en revistas nacionales e internacionales; es autora del poemario *Variaciones y alas de la sin razón* (2008); además de desempeñarse en el ámbito de la poesía, es maestra en lingüística aplicada por la Universidad de Guadalajara y directora de la revista *Va de Nuez Literatura y Artes* desde 2005 a la fecha. Su principal actividad es la gestión cultural y, en específico, la promoción de la lectura.

El tercer poema, "Letanía por Ciudad Juárez" de Berónica Palacios, se publicó en 2012 en Internet, dentro de la página divulgativa de la Agrupación Cultural Puerta Abierta, Chile-México. La composición es una plegaria por las muertas, por aquellas que no alcanzaron la maternidad, la realización personal ni el amor. A través de una dolida

queja, Palacios alude a las mujeres que le adelgazan la voz, cada vez que las nombra.

Berónica Palacios nació en Chapala, Jalisco, en 1973. Es licenciada en letras hispánicas por la Universidad de Guadalajara, fundadora y directora de la revista de creación cultural *Papalotzi*. Ha publicado el libro de cuentos *Chapala y el beso soñado* (2009).

Por medio del análisis de los tópicos en los tres poemas "Hasta en Francia matan a las mujeres a patadas y golpes", "Mi canto" y "Letanía por Ciudad Juárez", este trabajo explora las representaciones poéticas de una situación que comparten millones de mujeres alrededor del mundo: la violencia. Resulta relevante analizar este tipo de literatura que denuncia, protesta y da voz a las ausentes, más aún, en un contexto donde la vida cotidiana se nutre de hechos trágicos que exigen discusiones interdisciplinarias.

La poesía social

En la poesía social es común la descripción de escenas, el uso de la voz activa y de la antítesis. José Ángel Ascunce (1986) afirma que la poesía social es más cercana a la narrativa, a la épica y a lo dramático que a lo lírico; también señala el fenómeno de que la literaturidad de las piezas de la poesía social queda sujeta a su finalidad; es decir, a la denuncia y la visibilización de los temas sociales. Estos elementos, presentes en la muestra que conforma el corpus de este trabajo, resaltan el hecho de que el contenido es superior en jerarquía que el continente, y desmiente la percepción de que la poesía social es, literariamente, *más fácil de hacer* y que tiene menor valor literario.

Primero, la poesía social es distinta a la poesía de testimonio y a la poesía política. El poeta social escribe para un colectivo pensando en el efecto o reacción que quiere provocar en este, es así que el destinatario tiene más peso que el emisor. Segundo, la poesía social es un trabajo de denuncia en el que importa más la claridad del mensaje que las formas poéticas literarias. Por ello, el gran reto para el poeta social

es hacer llegar un mensaje a un destinatario popular y lograr la finalidad buscada en el receptor, sin descuidar la poeticidad en el mensaje. Tercero, "el símbolo es otro de los recursos más usados por el poeta social, ya que a través del símbolo se responde a la finalidad didáctica de base y al principio de poeticidad propio de todo texto literario" (Ascunce, 1986, p. 127). Estos elementos permiten diferenciar a la poesía social de entre otros tipos de expresiones poéticas.

Análisis

Ahora bien, los poemas de la muestra seleccionada exploran una realidad en común y otra en particular. La común se relaciona con la violencia de género, desde la más evidente como la violencia sexual y física, hasta la más sutil, y no por eso menos peligrosa, como la indiferencia, la invisibilidad o el ser silenciado. La otra, la particular, es su condición de mujeres con la capacidad de rebelarse contra las dos violencias referidas, por medio de la escritura, al llevar a cabo su ejercicio de creación como poetas, al no censurarse y al visibilizar a los muertos citadinos, que son los muertos de todos, y a las mujeres violentadas, que son muertas de las que no se asume la responsabilidad correspondiente.

En cuanto a los tópicos, desde los títulos se proporcionan referencias a la violencia. En "Hasta en Francia matan a las mujeres a patadas y golpes" la figura de palabra por adición se hace presente con dos términos de parecida significación: patadas y golpes, aunque estos pueden efectuarse con las manos o por medio de otros objetos, hecho que recrudece la forma violenta en que son asesinadas las mujeres. "Mi canto" se hace acompañar por un epígrafe de Nezahualcóyotl: "Al menos flores… al menos cantos", ofreciendo entonces el recurso de la voz de denuncia, de compromiso del que sabe la existencia de un acto denigratorio. "Letanía por Ciudad Juárez" ofrece el tono de los versos de estirpe judeocristiana, cual oración religiosa que afirma una esperanza. El poema de Orozco coincide con el de Palacios en

cuanto al uso de la primera persona, pero contrasta con el impersonal de Cosío, en el cual la voz poética expande la denuncia hacia otras geografías más allá de México.

En el poema "Hasta en Francia matan a las mujeres a patadas y golpes" se utiliza como recurso central las figuras de palabra por repetición. Estas "tienen su origen en el poderoso efecto que ejerce el ritmo sobre la sensibilidad humana" (Montes de Oca, 2006, p. 28). De este modo, el poema de Tanya Cosío reescribe el verso: "Dónde el primer mundo y dónde el cuarto" once veces, como puede observarse desde las primeras líneas: "Dónde el primer mundo y dónde el cuarto./ Hasta en Estados Unidos ahorcan a sus novias, amantes y esposas./ Dónde el primer mundo y dónde el cuarto" (Cosío, 2008, p. 46).

A continuación, en el cuarto verso, aparece una enumeración de sinónimos en clara figura de adición. En cuanto a los sujetos víctimas de violencia son todos femeninos; una vez nombrada la novia, se agrega la amante y la esposa. Y en tanto a los verbos, estos referencian acciones violentas como: matar, ahorcar, apuñalar, secuestrar, abandonar, balear, apedrear, entre otros sinónimos de la crueldad contra las mujeres.

Asimismo, resulta imperativo resaltar la crítica global hacia la violencia, lo cual es evidente desde el título. En el contexto de Francia, que se autodenomina como el país de la igualdad, la fraternidad y la legalidad, surge una paradoja significativa. Se plantea que, en una nación perteneciente al primer mundo, especialmente una como Francia que encarna los valores mencionados anteriormente, no deberían acontecer episodios de violencia dirigida hacia las mujeres. El hecho de que tales incidentes se manifiesten en un entorno de primer mundo engendra un sentimiento de desesperanza con relación a los países del segundo y tercer mundo: "Dónde el primer mundo y dónde el cuarto, para esconderse" (Cosío, 2008, p. 46). De esta forma, Cosío crea un *cuarto mundo* mediante un juego de significados.

La ambigüedad del término *cuarto* puede referirse a una demarcación con connotaciones negativas si se piensa en la jerarquía, donde el primer mundo refiere a los países cuyo grado de desarrollo

humano sugiere un alto estándar de vida para sus habitantes, no sólo por la distribución de la riqueza, sino por la calidad de los servicios y organización en general; en contraposición con el tercero que remite a los conglomerados humanos donde un sector significativo de su población vive en condiciones de precariedad y marginalidad, y se encuentran más expuestos a la violencia: "Hasta en Irak anochecen los cuerpos de mujeres que no pudieron ver/ el día porque su carne la maceraron a fuerza de romperles todo./ Dónde el primer mundo y dónde el cuarto, para esconderse" (Cosío, 2008, p. 46).

Sin embargo, es al final del poema que se puede llegar a la compresión del "cuarto", no como terreno geográfico, sino como espacio de la intimidad y la vida privada que toda mujer debería tener. De igual manera. el poema guarda una carga de esperanza ante la ilusión de un *cuarto mundo* exento de los factores que determinan el orden mundial, considerando que son las técnicas de producción, los mecanismos financieros y las vías de comunicación lo que lleva a las naciones a interrelacionarse, sin que ello conlleve una mejoría en sus sistemas sociales.

Pasando al análisis del segundo poema, "Mi canto", destaca la utilización de figuras de pensamiento, en concreto la sustentación o suspensión, entendida esta como aquella que: "Excita la atención y el interés haciendo esperar la razón o el término de un suceso, y suele acabar con un rasgo inesperado" (Montes de Oca, 2006, p. 41). En su caso, el rasgo inesperado se manifiesta en la última línea versal, que cambia la palabra *canto*, por *llanto*.

> Hoy mi canto es para ellas,
> trae consigo la impotencia de tantas muertas,
> de tantas rabias
> de miles de injusticias,
> ante la indiferencia,
> ante los olvidos,
> las sorderas permanentes, las cegueras.
> (Orozco, 2012, p. 18)

El poema de Orozco puede leerse como una conmemoración hacia las mujeres silenciadas o relegadas al olvido y la impunidad.

Por otro lado, el tercer poema "Letanía por Ciudad Juárez" aborda el tema de la niñez y se estructura en cuatro apartados: inicia con la presentación del sujeto lírico identificado con una niña oriunda de la "ciudad olvidada de Dios", que sale de aquella geografía: "Por la prudencia y arrebato de la madre" (Palacios, 2012). El segundo apartado es una continua alusión a las jóvenes mancilladas, torturadas, agónicas, que deambulan fantasmales por el desierto. La tercera parte, señala una cronografía, la de 1993, fecha de inicio de los feminicidios que marcaron a Ciudad Juárez; las jóvenes asesinadas compartían algunas características en común, por ejemplo, que trabajaban en las maquiladoras fronterizas: "Mujeres de cal, albas, atribuladas de gracia/ que portaban el pecado de ser pobres/ y extraviaron, el camino a casa" (Palacios, 2012).

En la letanía de Palacios puede notarse una intención de reivindicación, un remarcar que aquellas mujeres no fueron culpables de su desgracia. Tomando en consideración que "en un país de impunidades, la historia de los crímenes perpetrados en contra de mujeres en Ciudad Juárez resulta la más atroz por la vulnerabilidad y el número de sus víctimas" (Ronquillo, 2004, p. 9); Palacios aborda el tópico de los feminicidios en Ciudad Juárez a partir de un tono de denuncia.

Desde los primeros versos del poema de Palacios se torna evidente la impotencia con la que enuncia la voz poética. A su vez, la voz describe una geografía del dolor, la de la "Ciudad olvidada de Dios", que no es otra que Ciudad Juárez o que hacia los últimos versos renombra como "ciudad-infierno": "Hoy amanecí con tu nombre atravesado en mi garganta,/ me nacieron alas para escribirte Ciudad olvidada de Dios" (Palacios, 2012).

Ciudad Juárez fue el espacio geográfico donde durante un tiempo determinado (finales de los noventa e inicio de 2000) se llevó a cabo una serie de feminicidios, donde las víctimas eran mujeres de un estrato social bajo, muchas de ellas migrantes de otros estados de la República que llegaron al norte con la ilusión de una vida mejor,

alimentado por el llamado "sueño americano". Sin embargo, muchas de ellas no lograron cruzar a Estados Unidos y se instalaron en la geografía de la que habla el poema de Palacios.

Como refiere Ronquillo (2004), el deterioro del tejido social en Ciudad Juárez es determinante para comprender la vulnerabilidad de las víctimas y las condiciones que encontraron los asesinos para actuar, sobre todo en los homicidios definidos por la violencia sexual, donde es evidente la presencia de distintos asesinos en serie por los patrones con que se cometieron los crímenes, las características que presentaban los cuerpos al ser encontrados en determinados lugares y la selección de las mujeres asesinadas. Palacios es consciente de esta vulnerabilidad y a través de su poesía social denuncia la problemática que el gobierno mexicano no pudo controlar.

Más aún, se puede coincidir con Ronquillo (2004) en cuanto al desdén con el que fueron tratadas las víctimas y sus familias, dejando de manifiesto los vicios y las carencias del sistema de justicia mexicano. En algunos testimonios de las familias de las afectadas, se reitera el sentimiento de desamparo y la revictimización ejercida por el Estado. Este fenómeno se evidencia en situaciones donde a los familiares se les negó la posibilidad de reconocer los cuerpos en algunos casos, mientras que se les proporcionaron relatos que sugerían la existencia de una doble vida por parte de las víctimas. En su poema, Palacios recupera el tópico familiar. La familia se enuncia como único medio de salvación ante una tragedia inminente dada la situación geográfica y el contexto histórico: "Sin embargo, si no hubiera sido por la prudencia y arrebato de mi madre,/ fuera una más de ellas, de las muertas de Juárez./ No tuviera críos, ni esposo, ni la preñez de estos versos" (Palacios, 2012).

Continuando con el tema, en una entrevista con Esther Chávez Cano, del Grupo ocho de marzo, quienes elaboraron un registro hemerográfico de la tragedia, se le preguntó por qué Ciudad Juárez ha sido la cuna de la violencia contra las mujeres. Ella distingue, entre las múltiples causas, la evidente y precaria situación económica que obliga una migración ininterrumpida hacia los Estados Unidos. Asi-

mismo, la presencia de la industria maquiladora fronteriza se convierte en un centro de atracción, cuya infraestructura falla por la carencia de servicios que el Estado debería proveer como: la educación, la salud, la vigilancia, entre otros. Tal como marca el artículo 25 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos:

> Toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure, así como a su familia, la salud y el bienestar, y en especial la alimentación, el vestido, la vivienda, la asistencia médica y los servicios sociales necesarios. (Declaración Universal de los Derechos Humanos)

Si el tránsito hacia Estados Unidos es frustrado, se produce una población flotante en Ciudad Juárez, y dicha población se vuelve aún más vulnerable a la violencia de la que se ha hablado en este trabajo. "Muchas de estas chicas vinieron de otros estados y lo que encontraron aquí fue la muerte" (Ronquillo, 2004, p. 49). La violencia encarnada en dicho espacio ha sido material de creación literaria como puede observarse en: *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes, *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, *2666* (2004) de Roberto Bolaño, *La Biblia de Gaspar* (2012) de Rubén Moreno, por mencionar algunos ejemplos.

La geografía que representa Ciudad Juárez, o cualquier espacio donde se transgredan los derechos humanos o se cometan crímenes e impere la impunidad es fuente de tópicos para los escritores contemporáneos sumergidos en la literatura de denuncia o la poesía social. No obstante, la presencia de este tipo de literatura, tanto en México como a nivel global, aún se cuestionan las razones de la escasa difusión de las voces con estos matices. Gerardo Bustamante Bermúdez (2016) alude a la postura de los escritores que respaldan una institución y sus apoyos, haciendo notar que cuando son afines se dan los apoyos, reconocimientos y premios. También cuestiona qué factores determinan cuáles autores son los estudiados por la Academia y por la crítica especializada. En el caso de las poetas que se abordan en este estudio, Tanya Cosío, Rosario Orozco y Berónica Palacios; sus manifestaciones artísticas encajan con los postulados de la poesía social de manera

clara y contundente. Son autoras que han tenido proyección nacional e internacional sin que sean aún un referente obligado al hablar tanto de la poesía mexicana como de la poesía social latinoamericana, lo que concuerda con la idea de la escasa difusión que existe en torno a la poesía social.

Discusión

Los poemas objeto de análisis del presente trabajo advierten la falta de espacios seguros para las mujeres. Según Báez Ayala (2005), la ciudad es un espacio poco reconfortante y carece de la protección que se buscaría en un conglomerado social civilizado. La autora postula esta afirmación tras examinar diversos materiales poéticos, los cuales ella categoriza como registros de la memoria colectiva. Resulta relevante investigar el papel que desempeña la violencia en el imaginario colectivo. En tanto que en el ámbito de la ciencia de datos se proporcionan estadísticas sobre la percepción de la violencia, surge la interrogante sobre el potencial de la literatura en este contexto. Sostenemos que el análisis de la poesía social resulta fundamental para comprender el estado emocional y el contexto de las mujeres que han sido víctimas de violencia, ya que permite una comprensión a través del lenguaje, en lugar de meras cifras. Por ende, abogamos por una mayor atención a los estudios que sitúen en el foco de su análisis la poesía regional contemporánea escrita por mujeres.

Actualmente, por la lucha de millones de mujeres a nivel global, se han conquistado derechos que las mujeres del pasado no gozaron. Se continúan haciendo esfuerzos para disminuir la brecha de género; sin embargo, la mujer ha ocupado, por lo general, una posición subordinada con respecto al hombre. Entre todos los desposeídos de la Tierra, las mujeres son víctimas por partida doble; son víctimas como parte de la masa sin género que compone a los excluidos de los servicios sociales, de la seguridad económica, de la justicia laboral, y son víctimas otra vez por el “pecado de nacer hembra”, como versa el

poema de Palacios. Si la poesía social es poco visitada en lo general, la producida por mujeres es invisibilizada doblemente por quienes erróneamente consideran a los estudios de género como una reacción exagerada, como un movimiento sin validez porque debería estar incluido en luchas por derechos más grandes y generales, o simplemente por pensar que es un *tema de moda*, un *trending topic* que desaparecerá por falta de sustancia. En contraposición al supuesto anterior, consideramos apremiante la necesidad de realizar estudios críticos sobre la poesía social.

Otro punto a discutir es la transformación social que ha traído consigo el uso de las redes sociales. En cuanto a los discursos y las posturas ideológicas en el siglo XXI, se hace evidente la pérdida de consistencia y de impacto de los discursos socialmente comprometidos cuando las redes sociales han dado el mismo peso a todas las opiniones, independientemente de su contenido o del grado de experiencia de quien las emite. La literatura en general y la poesía en particular están perdiendo foros de difusión de manera acelerada. En la ciudad de Guadalajara, Jalisco, en los últimos veinte años han ido desapareciendo, casi hasta su extinción, los centros culturales independientes, las lecturas públicas y las peñas de canto, donde era frecuente la canción de protesta, hermana de la poesía social. Entre los centros culturales se han cerrado el Rojo Café, Casa Vieja, Malatinta, Malasangre, por mencionar algunos. En cuanto a las peñas, se han cerrado Cuicacalli, la Peñita y la Peña Centenario, dejando a la ciudad sin voz. Las lecturas en plazas públicas promovidas por el ayuntamiento mediante el programa llamado *Vamos al Centro*, tiene casi diez años de haber concluido.

En este contexto, la constancia de las escritoras elegidas para esta muestra, y de las demás escritoras que componen el corpus de la poesía social mexicana (en el cual ocupa un lugar destacado la poesía de Guadalupe Morfín), resulta aún más valioso leerlas. Considerando que las causas de las denuncias expresadas en los versos poéticos no han desaparecido, sino que se han agravado, como lo demuestra la transición de un estado de excepción, como la alerta de género en

varios municipios del Estado de México, a un estado que se percibe como *normal*, con la consecuente aceptación de la violencia implícita al considerar *normal* la cantidad de desapariciones de mujeres y feminicidios, comparables únicamente con los registros de una zona de guerra; se resalta que la poesía social se erige como una herramienta fundamental que nutre la memoria colectiva con aspectos que no pueden ser olvidados, como la violencia hacia las mujeres.

Conclusiones

La poesía social surge de un medio adverso en el que, de manera sistemática, algún grupo específico o minoría ve violentados sus derechos fundamentales ante la ineficacia o desinterés de las autoridades y ante la indiferencia de la sociedad que normaliza esa violación de los derechos, y que no podría haberse convertido en sistemática si el cuerpo social la rechazara activamente. La poesía social es el medio por el que muchos poetas han sumado su voz para denunciar la injusticia, la impunidad, la violencia y el dolor.

A través de la poesía social, el artista expresa su postura ante un estado social, auxiliado por la estética que le ofrece el sonido, la operación semántica, la sintaxis; no escribe ideas, hace poesía. La contribución del poeta reside en el canto, en la elegía doliente de aquello que lastima a la *res* pública, que le toca de forma intelectiva. La focalización artística de la poesía social abona a la discusión sobre las problemáticas que evidencia, al tiempo que puede conmover a quien la escucha, a quien la lee o, incluso, puede potenciar la suma de voluntades.

En el caso específico de las autoras seleccionadas, la violencia de género es el hilo conductor de los poemas presentados, sin que esto signifique que otros temas como el amor romántico o la disyuntiva de la muerte aparezcan. La muestra del trabajo de las tres autoras seleccionadas, sus trayectorias y su influencia en el medio literario nacional, estima que la poesía social sigue siendo necesaria, relevante, y

que debería ser mayormente difundida como una vía de reconciliación social, de una que parta de aceptar la existencia de problemas con la urgencia de tomar responsabilidad.

Por último, es importante afirmar que la poesía social continúa siendo relevante y vigente en la actualidad. No ha perdido su valor histórico ni se trata simplemente de una tendencia pasajera o de un género literario de menor importancia. Además, es fundamental reconocer que la poesía social no está limitada a un género exclusivo ni a un grupo específico de personas, sino que es accesible y pertinente para todos. Al analizar lo que la poesía social no es, podemos comprender mejor su verdadera importancia en el ámbito de los estudios literarios. Es necesario dirigir hacia ella estudios multidisciplinares que aborden su relevancia, pues si la violencia es un factor que abona a la memoria colectiva, las escuelas de pensamiento también deben tomar acciones de las situaciones reportadas, representadas y denunciadas a través de la poesía social que, como ya se ha dicho, posee la capacidad de transgredir el orden social establecido.

Referencias

Álvar, A. (2022). Poesía social en México y América Latina. Disyuntivas, disertaciones e irrupciones. *Tema y Variaciones de Literatura, 1*(58), 179-214.

Ascunce, J. Á. (1986). La poesía social como lenguaje poético. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2*, 123-131.

Báez Ayala, S. L. (2005). Re/presentación en el discurso poético de la frontera, el desierto y el cuerpo femenino (2001-2004). *Nóesis*, *15*(28), 105-127.

Bonometti, P. y Ruiz Seisdedos, S. (2010). La democracia en América Latina y la constante amenaza de la desigualdad. *Andamios, 7*(13), 11-36.

Bustamante Bermúdez, G. (2016). Juan Bañuelos y Abigael Bohórquez: La poesía como resistencia y representación social. *Acta Poética*. *37*(2), 87-115.

Cosío, T. (2008). Hasta en Francia matan a las mujeres a patadas y golpes en M. Gameros (Comp.) *Medusa, cantos y sortilegios.* La Perra Luna. Ediciones Especiales.

Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH). Art. 25. 10 de diciembre de 1948.

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

Hammeken, Ó. (2023). *Puño y letra.* Fondo de Cultura Económica.

Ibarra, J. R. (2013). Poesía y violencia. Algunos escenarios móviles en *Escribir poesía en México* (pp. 137-150). Bonobos.

Montes de Oca, F. (2006). *Teoría y técnica de la literatura*. Porrúa.

Orozco, R. (2012). Mi canto. *Va de Nuez*, 21.

Palacios, B. (2012). Poemas por Ciudad Juárez. *Agrupación Cultural "Puerta Abierta"* Chile-México. http://puertaabiertachilemexico.wordpress.com/2012/09/13/poemas-por-ciudad-juarez-beronica-palacios-chapala/

Rodrigo, B. (2018). *Libro centroamericano de los muertos.* Fondo de Cultura Económica.

Ronquillo, V. (2004). *Las muertas de Juárez*. Planeta.

Sinaloa

Tres poetas laureados y una revista emblemática

Escribir desde las lindes: la poesía de A. E. Quintero y César Cañedo

Santos Javier Velázquez Hernández[21]

La palabra joto
siempre logra que un niño se esconda
y salga de sus ojos disfrazados. Y salga
menos joto.

A. E. Quintero

Introducción

Un aire de familia recorre a la poesía de A. E. Quintero (Culiacán, 1969) y César Cañedo (El Fuerte, 1988), en particular a las obras *Cuenta regresiva* (2011) y *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos* (2019).[22] No sólo se trata de una escritura que descuella por el dominio del verso libre, la sutileza de las imágenes o la contundencia de la anécdota, sino también por el carácter conversacional en el que se funde y, sobre todo, por la representación de la homosexualidad, una temática que por mucho tiempo permaneció soterrada y que hoy, gracias a los movimientos sociales, ha adquirido mayor visibilidad, aceptación y respeto; prueba de ello es la multiplicación editorial de revistas y libros, teorías y conceptos, foros y congresos. Asimismo, al tener gran avance en el reconocimiento de sus derechos, principal-

21 Universidad Autónoma de Sinaloa.

22 Por estos poemarios, ambos poetas fueron distinguidos con el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes. Otros poetas sinaloenses galardonados son Mario Bojórquez (Los Mochis, 1968) en 2007, Jesús Ramón Ibarra (Culiacán, 1965) en 2015 y Rubén Rivera (Guasave, 1962) en 2021. Ni tradición regional ni claro azar —hay que objetar los extremos—: cada poeta, cada obra, es fruto tanto de la voluntad individual como de su inscripción en su contexto.

mente en el ámbito urbano (Zapata, 2021, p. 13), la cultura diversa —así como históricamente han participado otros factores políticos o sociales— ha dado un impulso literario y está logrando la reconfiguración del canon.[23]

El concepto de *representación* tiene un doble propósito operativo: por un lado, las imágenes construidas muestran el manejo, la transformación o el desplazamiento de "las costumbres, enfrentamientos e inquietudes" de donde surgen, y por otro, contribuyen a exhibir activamente una identidad (Chartier, 1992, p. XII). Si bien el tema gay y lésbico es una corriente que "casi nunca ha dejado de estar en la literatura", dice Luis de Villena (2002, p. 12), esta presencia ha sido mayoritariamente para el escarnio y la condena. En el caso de la poesía mexicana de tema homosexual, esta ha sido dividida en cuatro etapas: "una descriptiva, una sublimada, una de similitud y una eminentemente corporal" (García, 2013, pp. 11-12): ha sido un tránsito del escarnio al clóset —a finales del XIX e inicios del XX— "y de allí al ámbito público en tono celebratorio" —en la década de los sesenta—; no obstante, García reconoce que estas etapas a veces se empalman y otras conviven en el desarrollo de la obra poética de un mismo autor. En este sentido, este trabajo se propone abordar cómo el tópico ha sido asumido, reivindicado y apologizado por los poetas sinaloenses Quintero y Cañedo.

Con extrañeza y originalidad, es decir, desde una intención estética y revisionista de los precursores (Bloom, 1991), ambas obras recubren una postura ética. Por supuesto, las condiciones socioculturales —los factores externos— han influido en señalar su emergencia y en su justo aprecio; y contrario a la amonestación de algunos críticos (Labastida, 2000; Bloom, 2005), la apertura del canon no ha ido en

23 Para Culler, hay tres líneas de respuesta en torno al rígido criterio de la «excelencia literaria»: a) esta no ha determinado nunca qué se debía estudiar, por lo que se estudia lo más representativo de un periodo; b) la primacía de criterios no literarios como los de raza y sexo, y c) la consagración de "intereses y propósitos culturales particulares como si fueran el único estándar de la valoración literaria" (2004, pp. 64-65).

detrimento de los valores intrínsecos de la poesía.[24] Con base en ello, se trata de demostrar que la obra de ambos autores se inscribe a una riada cada vez más visible en la poesía mexicana —donde se encuentran voces como la de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Abigael Bohórquez, Guillermo Fernández, por ejemplo— y, al mismo tiempo, se ha inscrito su pertenencia, por legítimo derecho, a la tradición literaria en lengua española.

Cuenta regresiva: la indefensión y el "verbo minoría"

La poesía de A. E. Quintero brinda una posición estética y ética en el mundo al recrear el tema de la homosexualidad; no obstante, sería injusto encasillarla en esa locación, pues sus líneas de escritura se mueven hacia distintos ámbitos y temas en los que prevalece una preocupación vital por la dimensión humana. Tiene razón César Cañedo cuando afirma que en la poética de Quintero "transita la exploración cotidiana, de aparente factura sencilla, aunque elevada y filosófica", la cual "acaricia los objetos comunes para cargarlos de sensaciones propias y universales, también abraza de cerca la profundidad sobre lo joto" (2022, p. 171).

En efecto, la sencillez de su poesía es aparente, pues es ahí en donde radica su hondura. El jurado del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, integrado por Malva Flores, María Rivera y Piedad Bonnett, dictaminó que la visión de *Cuenta regresiva* "permite un acercamiento original a lo cotidiano con un lenguaje fresco, cuya fuerza expresiva salva algunos escollos formales" (Literatura INBA, 2011).[25] También la crítica coincide en que el tratamiento de lo coti-

24 En sus *Nuevas notas sobre Edgar Poe*, Charles Baudelaire cuestionaba a quienes desde "las puertas santas de la estética clásica" censuraban la *literatura de decadencia* (2015, p. 48). Tal actitud tradicionalista exhibida por el vate francés no es, en gran medida, un fenómeno del pasado, pues todo aquello que se aparta del modelo tradicional continúa siendo denostado, rechazado o excluido debido a un canon ahistórico, objetivo y apolítico.

25 Aunque los grados académicos no garantizan el dominio formal del poema —el autor es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y doctor en Teoría de la Literatura por la UAM—,

diano es la esencia del libro, de acuerdo con Mijail Lamas (2013, 6 de mayo): "En él se lee una voz que se ocupa del mundo con una expresión directa, un lirismo sin ornamentos, atravesado por un aliento narrativo"; por su parte, José Luis Justes (2011, 16 de mayo) considera que su voz "se entrelaza con lo cotidiano, sea material, un refrigerador, un teléfono celular, o intangible, la vejez o el destino de la moneda ofrecida al mendigo, para ofrecer una visión diferente sobre aquello que cualquier lector también conoce"; de igual modo, Ricardo Muñoz Munguía (2011, 23 de julio) subraya: "Inquieta porque ilumina el fondo de nuestra naturaleza con el uso exacto de imágenes cotidianas que afloran en el aire de metáforas que se apuntalan en el espíritu lector"; asimismo, Roul Duke (2011, 10 de octubre) expresa: "Es una poesía que sobrevive, realista, actual y dolorida, pero sin abandonar el sentido esencial de crear reflexión y profundidad con el lenguaje". Finalmente, en un intento por descifrar los mecanismos discursivos, Gabriel Govea Acosta (2016, p. 206) hace hincapié en lo que denominó una "poética de la literalidad" al decir: "Su lenguaje, solidarizado con los márgenes sociales que aborda, es sencillo, claro, en ciertos casos literal, sin pretensiones barrocas de estilo ni laboriosidades conceptuales", y en la misma línea, sostiene:

> Lo inaudito no está en las complicadas elaboraciones poéticas de Gorostiza, Cuesta o Valéry, sino en la observación literal de la naturaleza misma, pues los poemas aquí descritos, en su mayoría, parecen burlarse de las líneas canónicas y consagradas que rayan en lo ininteligible, si se trata de efectuar una lectura de marginados para marginados. (pp. 206-207)

Ahí donde el jurado apuntó su reticencia ante "algunos escollos formales" radica una de sus virtudes poéticas, pues —como en su momento lo realizó Gonzalo Rojas— el ritmo sería uno de sus aportes. Quien lo ha visto mejor ha sido Justes (2011, 16 de mayo), quien apunta que la poesía de Quintero "se une a esa constatación con una voz perso-

---

su escritura muestra una clara intención en ese sentido.

nalísima y bastante más profunda, en ritmo y en ideas, de lo que a primera vista pudiera parecer"; de igual manera, afirma Duke (2011, 10 de octubre): "La métrica de Quintero también es parte de su modernidad; lleva un ritmo propio, como si las palabras y las sílabas se hubieran acomodado para simplificar la lectura, que no el sentido". Si bien su estilo se inscribe en la corriente conversacional de Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco o Wislawa Szymborska; quien dejó gruesas trazas de su influencia —y no sólo en su estilo— fue la poeta Enriqueta Ochoa, su mentora, quien le llamaba "hijo de espíritu":

> Nos dábamos el tiempo de hablar de todo: teología, esoterismo, astrología y astronomía, joyería y orfebrería, alta cocina, la vida en el norte, los poetas clásicos, las escuelas y movimientos literarios, la conducta humana, el psicoanálisis, biografías y bibliografías, y claro, del oficio del poeta. Sus enseñanzas lo abarcaban todo, pero siempre desde la poesía, desde esa profunda belleza lírica que siempre la caracterizó como poeta y como ser humano. Era una mujer muy erudita, con una sencillez que nunca más he visto en nadie. (Quintero, 2019, p. 549)

Su maestra no sólo le enseñó a ver el mundo, sino a hacerlo con sencillez y erudición, un recurso cuya transparencia oculta resemantiza los referentes usuales. Ciertamente, otra de sus virtudes es la *literalidad*, una estrategia discursiva que enmascara el sentido profundo del poema; escribe de la realidad, sí, pero en un juego de relevos se desplaza hacia las lindes donde el sentido de una palabra suple el de la otra, o como señala Justes (2011, 16 de mayo): "El gran mérito de este libro no es tanto la elección de los temas, o los interrogantes o afirmaciones que estos pueden desatar, sino la habilidad de fijarlos a una sensibilidad convirtiéndolos, sí, en la cosa pero, también, en algo más"; no obstante, forma y contenido se ciñen: los temas ganan hondura mediante ese tratamiento de tren de ondas. En *Cuenta progresiva* (inédito) me parece que revela su poética: "Me gustó mucho ser niño,/ me la pasaba bien en mi cabeza […] La ventana de mi casa/ nunca fue una ventana./ Los objetos se hacían pasar/ por otros

objetos", dice al principio, pero es en la parte final, en la conclusión, donde emerge el sentido de rememorar la infancia y ligarlo con su postura creativa:

> Y yo era bueno en eso
> de jugar, de compartir mi imaginación con otro,
> de cambiarle la identidad a las cosas,
> de encontrarles un sentido
> que las hiciera distintas.
>
> No sé por qué te cuento todo esto.
> Lo que yo quería
> es explicarte cómo se construye un poema.
> (2019, p. 500)

La inocencia, el acto de gracia y lo lúdico con que el sujeto lírico percibe la realidad cotidiana son, de hecho, elementos que intervienen en la revelación poética (Paz, 2014). La mayoría de los poemas de Quintero buscan la epifanía al tratar de develar la realidad, pues la epifanía —expone José Javier Villarreal— irrumpe en el tiempo cotidiano y descubre lo más profundo y esencial que subyace en los objetos o en las personas: "De alguna manera, la poesía es un intento por penetrar la densa realidad hasta encontrar un lugar donde las cosas más simples son otra vez nuevas como si éstas estuvieran siendo vistas por un niño" (Villarreal, 2007, p. 14). No es fortuito, pues, que el poeta recurrentemente evoque la infancia —o adopte esa perspectiva de naturalidad— para mostrar ese mundo de ingenuidad a la mirada del adulto; es decir, a la mirada de la historia y la cultura.

Cuenta regresiva plantea así un juego: las secciones en que se divide propone ir de la 10 a la 1, en donde la última sección son dos poemas: en uno reflexiona sobre la vida: "Esa parte del poema que no se entiende,/ que nunca queda clara" (Justes, 2019, p. 85), y en el otro sobre la escritura: "Quisiera decir cosas distintas esta noche", y los versos finales funcionan como la meta o el evento importante al que se llega: "Vivir merece/ decir cosas mejores" (p. 87). Tiene razón

Justes (2011, 16 de mayo) cuando comenta: "Frente a una primera lectura, rápida y superficial, que podría llevar al lector a confundir *Cuenta regresiva* con un poemario mundano"; por eso, la extrañeza de Muñoz Munguía (2011, 23 de julio) se justifica cuando menciona que el primer poema inicia con el secuestro de un hombre, y con esto "crece ese interés del lector pues el título del poemario promete un escenario donde nos iremos acercando cada vez más al clímax del asunto mencionado, pero no, en el siguiente poema se hace una serie de cuestionamientos sobre una higuera". Ante esto, arriesgo una interpretación: el secuestro del hombre tiene un significado literal, pero es al mismo tiempo una metáfora del hombre que es sustraído, desarraigado, del sentido ordinario del mundo, pues le serán quitadas "Las cosas simples./ Las prácticas ordinarias. Como abrir la puerta./ Como besar unos labios pintados. Como echar raíces azules en la cama./ O quitarse la fruta seca del día que concluye" (Quintero, 2019, p. 19). La anáfora —junto con el punto seguido— acentúa la tensión; a mi juicio, esto último, la desarticulación gramatical, abona a ilustrar el desajuste del sentido.

Bajo esa inestabilidad de los signos emerge el cuerpo indefenso como uno de los asuntos centrales del poemario: el dolor, la vejez, la muerte, el miedo, la soledad, la tristeza, la depresión, el ocultamiento. Esta fragilidad humana es plural (se conjuga con el "verbo minoría" [p. 58]), pero el poeta se centra en la de los marginados: el niño acosado por usar lentes, el desempleado debido a la vejez, el chico de la calle, la tía mayor que se casa pese a la condena familiar y el homosexual; en la de los animales: la abeja atrapada en la biblioteca, las hormigas negras combatidas por las rojas, la langosta hervida, la agonía del gato; en el de los aparatos domésticos: el exprimidor extraviado, el teléfono y la Olivetti desfasados, el refrigerador que "congela" —como él— su sentir; y en las plantas: la higuera. Como trasfondo, esta indefensión no es un estado de ánimo, sino una actitud ontológica ante la religión y el sistema capitalista que engulle al más débil: "Nunca voy a estar tan solo/ como esta noche/ en la que la conciencia me dice hombre, y me dice/ humano" (Quintero, 2019, p.

63). Esta actitud vitalista, desgarrada como en César Vallejo, deriva en una postura en torno a la diversidad, hacia la diferencia, la cual se define por oposición con la *normalidad* o la *superioridad* de humanos o dioses. Ahora bien, la representación de la homosexualidad —la cultura diversa— aparece explícita o veladamente en el poemario; quien aborda sobre todo la primera línea es Govea (2016),[26] por lo que aquí haré énfasis en las notas ocultas o inadvertidas aún por la crítica.

Para empezar, el poema de la higuera, de la sección 9, reúne la sencillez y la erudición de Quintero para hablar de la diferencia y la indefensión, pues expone: "¿Qué hubiera podido hacer la higuera?/ ¿Cambiar de mes?/ ¿Tener fe/ y afrutarse toda con fe?/ ¿Moverse de camino para que no la mires?", y enseguida especula sobre las opciones ("ser más práctica") para rematar: "¿Pero qué podía hacer la higuera/ sino secarse?/ ¿Qué opción tenía?" (p. 22). Lo que parecen preguntas simples, no lo son tanto, pues este poema es una recreación de la parábola bíblica: "Por la mañana, volviendo a la ciudad, tuvo hambre. Y viendo una higuera cerca del camino, vino a ella, y no halló nada en ella, sino hojas solamente; y le dijo: Nunca jamás nazca de ti fruto. Y luego se secó la higuera" (Mt 21: 18-19). Por tanto, Quintero crea una metaparábola. Según Govea (2016, p. 222): "La higuera muerta sirve al autor para hablarle al propio sujeto convencional"; sin embargo, en primera instancia el enunciador lírico no se está dirigiendo al lector, sino al hambriento Jesús y su castigo severo, a quien enfrenta e interroga. En esa situación, una alternativa de la higuera pudo haber sido la siguiente:

> Tal vez ser más práctica
> y entender
> que no puede ser diferente a otras higueras,
> que no puede,
> que la vida es un acto de hambre, una comunidad
> de hojas iguales, con hambre.

26 Véase el apartado "Configuración del sujeto homosexual en la sociedad desde la óptica de A. Quintero" (2016, pp. 241-249).

> Y que la indefensión inicia con la palabra naturaleza,
> en el cuerpo, donde siempre principia la conducta.
> (p. 22)

Pero el pragmatismo es sólo una posibilidad, pues la higuera no puede renunciar a su propia naturaleza, a la conducta innata, a su cuerpo diverso, que es en donde empieza la indefensión. *Debía*, más bien, entender que no podía ser distinta, pues la vida "es un acto de hambre": un acto primario, salvaje, de una *comunidad* normalizada en la homogeneidad. La denuncia es bastante sutil: en lugar de pedir un milagro y cambiar ("O quizá decir: háganse los higos/ y dártelos"), la higuera como resistencia prefirió secarse que vivir una vida estéril. Este es un poema clave para comprender la posición ética de Quintero, pues resuelve que es preferible entregarse a la muerte que intentar modificar un estado natural diferente. La dicotomía naturaleza/cultura —cuyos orígenes se remontan a la Grecia clásica— aparece también en un poema de la sección 6, donde se enuncian apareamientos entre especies distintas debido a la primacía del instinto, la libido: el cuerpo es el que está al mando, y como remate, el sujeto lírico señala que en el periódico aparece la noticia de dos chicos que tuvieron sexo, razón por la que los padres se demandan: "Pero ¿y los principios? ¿Y las leyes?/ ¿Y las normas de conducta? Me preguntan/ y digo, bueno,/ si tuvieran cuerpo" (p. 51); desde esta perspectiva, el poeta reinstaura la soberanía del cuerpo, pero hace notar que este no sólo pertenece a la naturaleza, sino también a la cultura, y es tanto su producto como su agente.[27] La sutileza de su crítica exige, sobre todo, la participación del lector; el poema de la sección 4, cuyos primeros versos enuncian: "Retorcida/ es una palabra que cae como gota/ sobre la frente", la cual ocasiona una depresión "que se viste como caballero andante" (p. 63), hacen alusión a la diversidad sexual, pues esa gota que taladra y perturba en la frente es el término *queer*, cuyos significados son "maricón", "homosexual", "perturbar", "desestabilizar", así como "torcido" y "raro" (Fonseca y Quintero, 2009, pp. 45-46).

27 Véase Le Goff y Truong (2005, p. 18).

La indefensión también comienza con el reconocimiento de las propias limitaciones; se es humilde porque no hay otra opción: "Las reses/ son humildes, ¿qué les queda?", señala un poema de la sección 8; y por contraste, los seres divinos, como Jesús, ejercen una supremacía que los mortales no pueden arrogarse: "Porque sacrificarse por el mundo/ no es un acto de humildad./ Si yo pudiera también separar las aguas/ o saber/ que las puedo volver hacia el vino/ tintas" (pp. 32-33). De igual modo, en la sección 6 incluye un poema donde la sencillez y erudición se aúnan para indicar la disparidad entre los dioses, e incluso con una hoja de árbol o una hoja de papel, y el hombre (o el poeta): las alusiones a Buda (el hombre gordo con las piernas en moño), Durga ("la de los muchos brazos") y Pegaso ("trueno y relámpago hablando griego") terminan con el estribillo "son mejor que tú" (p. 48). La comparación acentúa la diferencia, esto es, la debilidad del ser humano: su inferioridad, su indefensión, aunque a veces dan ganas "Sólo por una vez/ estar en el bando de los fuertes. En el equipo correcto./ […] Sí,/ aunque después/ me arrepienta como siempre" (pp. 57-58). Porque desde ahí escribe Quintero. En un poema autorreferencial, reconoce su irremediable propensión a tomar el bando de los débiles: un amigo poeta "escribió/ que giro como polilla de luz/ sobre la indefensión" y que lo imagina que sale en la noche "a dar un solo de barítono/ o de coyote", y remata: "Pero si yo pudiera gritar así,/ salir así/ al vaciado puro, no escribiría./ Menos indefensión. Porque eso/ justamente es la indefensión, no gritar. Saber que no sirve de nada" (p. 71).

No gritar es estar desamparado, y es entonces cuando la escritura se convierte en el único refugio. Construye un sujeto lírico que escribe desde la confesión y el desamparo, pues eso es para él la escritura. Esto no significa que su poesía no sea política o no practique el activismo; la poesía de Quintero brinda una toma de conciencia que apela a la sensibilidad del lector. El grito es el poema. Su poesía es combativa: denuncia sin ser panfletaria. Sus versos tienden a crear un sentido inacabado, por lo que abren más de una vía a la interpretación. Muestra de ello es su crítica a la *normalización* de la homosexualidad desde una perspectiva occidental, pues en un poema sencillo por

su narratividad, en la sección 7, describe un matrimonio anglosajón, heterosexual: él es de vientre abultado y calvo; ella, rubia, blanca y de mediana edad, que, muy *open* (ironía que denuncia el prejuicio racial), aceptó vivir en México *por cuestiones de trabajo*; es ella quien enarbola los valores del amor y la aceptación hacia la diversidad, ya que tiene un sobrino, un cuñado e "incluso su mejor amigo es su mejor amiga"; no obstante, el final revela su verdadera posición: "Son seres humanos, dice, y sienten; si yo tuviera/ un hijo gay o ciego o sin brazo/ lo querría más" (p. 38).

Para este tipo de ideología, el respeto es una concesión, pues el gay es representado como alguien discapacitado, anormal. Govea (2016, p. 242) lo ha visto bien: el poeta con frecuencia "cita el discurso dominante desde la perspectiva de sus propios sujetos con el fin de configurar al oprimido". Sobre la historia de la homosexualidad, Antonio de Villena (2002, p. 11) menciona que es "la historia de un rechazo, de una afrenta y de un silencio", razón por la que la literatura se volvió en "el espacio, la lucha en muchas ocasiones, para romper la opacidad". Esto último sería una de las intenciones políticas de Quintero, pues su poesía busca develar las mediaciones de la normalización discursiva; es decir, el poeta desenmascara actitudes, ideologías o prácticas sociales nacidas de las *buenas conciencias*, esas que encubren el sufrimiento de una langosta viva hervida a temperatura ambiente (p. 43) u ocultan lo *salvaje* de la sexualidad: tras describir el ritual del apareamiento, dice: "No estoy seguro si se trata de felinos, equinos/ o algo similar", para concluir con ironía: "Pero estoy seguro que no se trata de humanos./ No./ Nosotros somos distintos a los animales" (p. 31), o bien, se mofa de aquellos fanáticos: "mano izquierda de dios", que censuran y moralizan de puerta en puerta: "Gracias por la pareja de lesbianas/ que salvó del matrimonio y su cazuelita hirviendo/ allá abajo./ Las salvó/ y salvó al mundo de una línea curva. Sólo con una pancarta/ de No a esas uniones" (p. 42); nótese el uso de la metáfora "cazuelita hirviendo allá abajo" para hacer una insinuación nada inocente al deseo y al sexo femenino,

así como la alusión a la Sodoma bíblica ("ni la esposa de nadie se volverá de sal").

Finalmente, aunque en poemarios posteriores como *200 gramos de almendras* (2013), *El taxista saca su pene* (2014) o *El muchacho que vivía en unos boxers blancos*, el tema de la homosexualidad es más recurrente, los poemas de *Cuenta regresiva* representan un momento fundacional en su escritura. Un poema confesional es el de la sección 3: ahí realiza una reflexión sobre los libros de autoayuda: "Yo busco un libro de superación personal/ que me enseñe a desanudarme la corbata./ […] Un libro que hable por mí, con mi madre,/ y le diga que un hijo gay no es un hijo roto" (p. 72); esto demuestra que es en la familia, constructora de un gobierno de la conducta (Foucault, 2007), donde se da el primer rechazo, y luego este se extiende a los espacios públicos como la escuela: "Un libro de superación personal/ que pudiera ser armadura contra las piedras y los penes del colegio/ Que te quite lo muchacha/ y te enseñe los registros de una barba al ras" (Foucault, 2007, pp. 72-73). Más tarde, en *200 gramos de almendras*, por ejemplo, recreará con mayor dedicación la temática de la infancia que se sabe diferente ante la norma heterosexual, esa que "trae aparejados a la vez un principio de calificación y un principio de corrección" (Foucault, 2007, p. 57). En este sentido, este libro es el fermento de una poética posterior más recurrente y politizada.

Sigo escondiéndome…: ingenuidad y rebeldía en torno a la diferencia

César Cañedo realiza una vuelta de tuerca en su quehacer poético con el poemario *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos* (2019). Después de remarcar con un trazo grueso la diferencia en *Inversa memoria* (2016), *Rostro cuir* (2016) y *Loca [demencia asociada al VIH]* (2017) —con el que obtuvo el Premio de Poesía Joven "Francisco Cervantes Vidal"—, obras en las que el poeta configura una voz que no encubre la homosexualidad, antes bien la exhibe en la plaza pública y se reco-

noce heredero de una tradición homolírica. En *Sigo escondiéndome…* el poeta construye una voz que pasa a habitar el espacio íntimo de la domesticidad, lugar donde se descubre diverso en contacto con los otros, los miembros de la familia.

En Cañedo, igual que en Quintero, su preparación teórica, el conocimiento de la tradición literaria y su poética se encuentran fuertemente imbricadas.[28] Tanto en conferencias como en artículos o entrevistas, el poeta ha reivindicado la diversidad en la literatura mexicana, e incluso ha planteado la necesidad de repensarla a partir de la disidencia; así, ante la normalización de la diversidad en la época contemporánea, ha advertido acerca del poder del mercado y "las prácticas y actitudes de la masculinidad hegemónica (blanquear lo 'gay', volverlo barbado, con poder adquisitivo, joven)", y en el caso del arte, ha señalado:

> Y también evitar representar siempre eso en el arte, evitar que sean los mismos cuerpos, la misma erótica, y dar paso a otras maneras de hacer y compartir poesía, a representar otras realidades, a cuestionar más lo que entendemos que somos y a encarnar expresiones más disidentes y abiertas como jotas, locas, obvias, maricas [para el caso gay]. (*Monolito*, 2017, 12 de junio)

A partir de reconocer en la tradición un espacio homosexual oculto, soterrado y marginal, que fue inaugurado por los contemporáneos, y otro abierto, público y transgresor que expresa el orgullo de ser diferente, a partir de Abigael Bohórquez y de José Joaquín Blanco (Cañedo, s.f.), el poeta sinaloense no sólo adopta a sus figuras tutelares, como Salvador Novo, Bohórquez ("gran matrona norteña/ y gran artista" [p. 84]) y A. E. Quintero, sino que continúa y agudiza más el carácter disidente de esta poesía para atentar contra los valores morales establecidos. Así lo hace en *Inversa memoria*, libro que ha sido calificado de "hiperjoto", y en el que los juegos intertextuales (guiños a varios poemas, canciones infantiles, así como al discurso

28 Es doctor en Letras y fundador y codirector del Seminario de Literatura Lésbica Gay en la UNAM.

religioso, a la arenga familiar y al código de la cultura pop, etcétera) y retóricos (el calambur, la jitanjáfora, el hipérbaton, la ironía, el neologismo), se aúnan al acto celebratorio. Explora así el *memento cinaedus*, cuando se descubre homosexual: "La misericordia me llegó del culo", señala en el poema inaugural *Hablo*, y menciona tres aspectos en los que reina lo incompleto: el cuerpo, el amor y el rostro, los cuales "se encarnaban de la diferencia" (2016, p. 13); a la par que dinamita lo sacro, lo escatologiza, se autoescarnece al haber nacido con anotia (una oreja malformada): "cuir antes de lo *queer*,/ torcido de selección natural,/ herencia de un patriarcado que te esconde,/ pelo largo para ocultar sus fallas" (p. 14). Pero también aborda la expresión homoerótica en las redes sociales, los amigos o amantes y los poetas precursores. La exaltación de la diferencia, en este sentido, recorre de principio a fin esta *autología poética* que se propone ser su "legado abierto ano" (p. 9). Como se puede apreciar, se trata de una poética transgresora y abierta, performativa, en la que el cuerpo no se esconde, sino que se convierte en una fuente del deseo.

La obra *Sigo escondiéndome…* "marca un cambio en la poética del sinaloense, tal como el propio Cañedo al recibir el premio, reivindicando el oficio de poeta sin etiquetas" (Ballester, 2021, p. 77). En efecto, atempera su incursión en el "neorrabioso" y da paso a una poesía sosegada, cercana a la de A. E. Quintero, quien fue junto con José Ángel Leyva y Elisa Ramírez Castañeda parte del jurado del Premio Aguascalientes, y a cuyo taller literario asistía Cañedo. Con este libro, el poeta se despoja de aquello que, autocrítico, consideró constitutivo de *Inversa memoria*: "La pérdida de sentido, la falta de sustancia, el excesivo humor, la plástica forma asimilada, la cambiante versatilidad que atenta, la rima orgullosa, el homosexualizar sin reparos, […] las voces impostadas" (Cañedo, 2019, p. 9). Con *Sigo escondiéndome…*, realiza una evidente apropiación de la poética de A. E. Quintero al escribir desde el afecto y la melancolía; en un poema titulado *Paisanaje* y dedicado al también sinaloense, sintetizó su carácter y esencia: "Invítame al Parnaso, que llegaste/ sin cita ni etiqueta y siempre luces,/ ¿será entonces que la melancolía/ es la carta

mayor de la poesía?" (Cañedo, 2019, p. 73). Ese aire meditabundo es el que va a permear ahora su poesía, pero sin despojarse de su intención crítica.

Ciertamente, en el poemario *Sigo escondiéndome…* construye una voz reflexiva que gira en torno a la homosexualidad y su relación con el círculo familiar. En una lectura evolutiva de su escritura, se diría que después de haber subrayado la diferencia, vuelve sobre sus pasos para declarar desde la rebeldía otra forma de imaginar el mundo. La clave de esta rebeldía se encuentra al inicio del poemario, en *Prefacio: genoma familiar*, ahí describe que los genes que se apartan de la herencia sanguínea, como "ovejas negras", buscan ser encauzados de nuevo por los padres; para ilustrar esto, cita con ironía el ejemplo del especialista en genética y secuenciador del ADN humano: Leroy Hood, quien "amaba el futbol americano, pero su padre ponchaba sus balones cuando dormía para que amanecieran en sus ojos circuitos electrónicos y cursos de ingeniería genética" (2019, p. 13); ante esa dolorosa y castrante situación, Cañedo dice: "Si yo hubiera sido Leroy Hood le habría respondido a mi padre: 'sigo escondiéndome detrás de mis ojos", es decir, no hubiera renunciado a seguir soñando. Se trata de una frase similar al *E pur si muove*.

Esta rebeldía es una declaración de principios: ante la amenaza del mundo exterior en contra del que es diferente, aquel que no encaja con el parámetro de la normalidad, el sujeto lírico —alter ego del autor— elige un refugio en sí mismo, y para ello recurre a la imaginación; esconderse detrás de los ojos significa la construcción de una coraza. ¿De qué o de quién se oculta? Principalmente de la familia, primer núcleo disciplinario que clasifica, acepta o rechaza al sujeto, esto es, donde se erige el gobierno de las conductas mediante la educación y la moral (Foucault, 1988, p. 3). Dividido en seis secciones, los poemas giran en torno a los padres, los abuelos, la hermana, el hijo, en donde tiene lugar la disciplina de los afectos diversos. Esta es la línea que recorre todo el poemario: la exploración de esa diferencia a través de distintos ángulos y matices. El íncipit de la obra es desafiante y claro por su contundencia: "Cuando me gusta un hombre

a primera vista/ es porque se parece a alguien de mi familia" (2019, p. 19). La disidencia es todavía mayor, porque Cañedo alude a una pedagogía del amor que se cultiva en la infancia, en las relaciones filiales:

> A veces veo a mi abuelo borracho entre sus cejas
> O la luz apagada de mi primo.
> Las pisadas del tío favorito y mis ojos detrás, sin hacer ruido.
> En todos ellos,
> la manzana de Adán
> igual a la primera manzana que se clavó en mi espalda.
> Las ganas de hablar muy hombre.
> El caminar superior y prominente.
>
> Me les quedo viendo
> como si con eso desatara la fantasía.
> Y cuando me miran con su desprecio
> me gustan más
> porque así me miraba mi padre.
> (2019, p. 19)

Este poema transgrede no sólo la rígida tradición heteronormativa, sino que exhibe los valores familiares y, sobre todo, anota cómo la figura paterna construye los pilares de una relación afectiva en la niñez, la cual se convierte en el fundamento de las posteriores relaciones amorosas, y es que el padre como metáfora, de acuerdo con el psicoanálisis, tiene una función ordenadora, "una función estructurante que produce el ordenamiento psíquico del sujeto en calidad de 'sujetado' a una sexuación que no está determinada por la bipartición biológica de los sexos" (2010, p. 26). De este modo, el desprecio es un elemento en las relaciones homoeróticas, ya que desata *la fantasía* —por el desafío que representan lo prohibido y la condena moral—. Por otra parte, es también simbólico que el padre sea *una casa*, porque, como señala Bachelard (2010, p. 34): "La casa es nuestro rincón del mundo. Es […] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término"; sin embargo, para el poeta, dada la relación conflictiva con el padre, la casa no es un *paraíso*

material ni del sitio donde viven los "seres protectores" (Bachelard, 2010, p. 38), sino que es una casa ruinosa, "con la hierba crecida y desperfectos" (2019, p. 52).

En este marco, la homosexualidad ya no tiene el tono celebratorio y abierto de los poemarios anteriores, sino que ahora hay una mirada retrospectiva y crítica, una evocación atravesada por la melancolía. El poema se vuelve un diálogo con el otro, el padre o el abuelo, la madre o el niño, pero también consigo mismo. Así, por ejemplo, interroga a la figura paterna con el fin de entenderla y de entenderse a sí mismo: "Siempre quise saber lo que escondías" (p. 59), le dice al padre adicto que se endeudaba y perdía amistades; y eso lo lleva a encontrar una explicación entre el pasado de su padre y su comportamiento actual: "Yo también pido hombría, papá,/ pido prestado para afirmarme en esto", y como consecuencia, vive un rechazo muy parecido al de quien le niegan un préstamo más:

> También se dan la vuelta,
> me encierran en mis faltas
> y me dicen que no sé de guardar,
> de hacerme cargo,
> y me reprochan todo lo invertido,
> y que al final sí fui un poco como tú,
> que malgasto muy bien lo que no tengo.
> (p. 59)

Al poner en juego las referencias financieras, con el uso de conceptos como deuda o crédito, Cañedo aprovecha la anfibología de la palabra *invertido* para aludir de paso a la homosexualidad y la imposibilidad de su encubrimiento. Asimismo, la diferencia vivida, la lucha interna en contra de la norma heterosexual, es un pasado que es revisitado por la mirada adulta del poeta, y desde ese lugar descubre algunas significaciones. El poema *Novela de familia* es una evocación del ritual que hacía el abuelo en el baño al rasurarse, donde el filo de la navaja obedecía su pulso viril:

Después entraba yo y mis once años.
Frente al espejo
trataba de hacer lo mismo que mi abuelo,
ponía blanca mi cara, me iba puliendo serio
y sustancioso.
Quería afilar mi hombría,
ser en secreto desnudo
mi abuelo.
(p. 47)

Un elemento que funciona como un detonador de sentido en el poema es la inocencia del niño que, más o menos consciente de su diferencia, imita a su abuelo para tratar de ser otro, en un anhelo de heterosexualidad. El recurso de la ingenuidad, donde un yo adulto observa y busca comprender las acciones de un yo niño, le permite al autor construir un universo poético en torno a la homosexualidad: en el juego infantil de moldear *muchachos de plastilina* halla una respuesta al sueño que tenía de unir *algunos lugares* del cuerpo, pues al estigma del desprecio familiar, se le suma el hecho de ser consciente de no encajar: "El peor rechazo es saberse uno mismo diferente" (p. 20). Esta condición la explora en otros poemas de similar naturaleza.

Así, a través de la analogía, traza un vínculo entre la homosexualidad y "un gancho de ropa algo torcido", *queer*; al deshacerse de él, como aquellos pájaros o ardillas que de niño lastimaba, reflexiona: "Salvaje es la vida humana cuando decide destruir lo que a sus ojos no funciona,/ cuando aprende a ser adulto en otros" (p. 24). Este planteamiento se da también cuando se descubre niño meciendo a escondidas la muñeca de su hermana, "soportando distintas fragilidades", y es ahí donde encuentra la dureza de la familia, la incomprensión: "Es como si el niño/ quisiera dormir toda la angustia de su casa" y "toda la tormenta del cuarto de sus padres". La muñeca es un diferenciador de la sexualidad, un juguete que le está vedado al varón; sin embargo, es en el ocultamiento donde la naturaleza del ser se rebela y derriba los muros del rechazo: "Qué hace el niño,/ desesperado porque no logra dormirla,/ destapándose la camiseta/ para amamantar a la muñeca de

su hermana/ con un pezón que se sueña más grande" (p. 32). Como puede apreciarse, el poeta —en una imitación u homenaje a la poética de Quintero— ha ido al pasado en busca de respuestas.

La revisitación del pasado también cubre la adolescencia, entre el umbral del deseo homoerótico y el vértigo de la correspondencia: "Mi primer contacto visual fue con un joven./ Yo era un pequeño, bastante vivo para notar el fuego,/ bastante ingenuo para tomarle forma" (p. 57); finalmente, esta misma actitud revisionista se consuma en la etapa de la juventud, cuando el yo se ha liberado del rechazo y ha encontrado la aceptación en sí mismo: al ponerse el vestido de su madre, menciona: "Yo lo llevo a planetas más distantes/ sin gravedad ni universos bajo llave./ Y bailamos un poco/ y se adapta a mis formas sin reparos" (p. 48). Esta aceptación de sí mismo se despliega en la última sección: "Un hombre caminando por una vieja calle"; el título es expresivo, ya que tiene una relación intratextual: proviene de un poema en el que se aborda la masturbación, la cual consiste en "hacer de uno mismo/ el cansado ejercicio de deshacerse de uno mismo" (p. 29). En este marco, el sujeto lírico habla de sí, de su situación actual: las preocupaciones cotidianas de la madurez: la poesía, la religión, la muerte y la salud; respecto a las relaciones amorosas, ha encontrado también algunas certezas: "Te irás con la intención de no hacer daño,/ con las cuentas bien hechas […] porque así aprendí yo,/ porque así es esto" (p. 71); y desde la intimidad del hogar, expone su temor a dormir con alguien más, la incomodidad, el brazo que se acalambra, el respirar quedo para no despertar al otro, y remata: "Acaso el dormir con otros/ sea un secreto/ que las parejas más fuertes no comparten" (p. 72). De este modo, el poeta ha hecho un recorrido alrededor de la diferencia: desde el otro, pero sobre todo de sí mismo.

Conclusiones

En la poesía de A. E. Quintero y César Cañedo el tratamiento del tema homosexual ha sido diverso por razones históricas. Aunque ambos han lidiado con una sociedad homofóbica, Quintero "vive su adolescencia en un país que aún no piensa en el reconocimiento de los derechos homosexuales ni en una identidad propia como tal" (Govea, 2016, p. 248); pero, sobre todo, atravesó la salvaje época de los ochenta cuando los términos sida y homosexual fueron etiquetas intercambiables. Por el contrario, a Cañedo le toca vivir más de cerca la necesaria politización de los derechos de la diversidad, y por eso se explica que haya ido de la estridencia y el activismo (*Rostro cuir* [2016], *Inversa memoria* [2016], *Loca* [2017]) a la mesura y la reflexión (*Sigo escondiéndome detrás de mis ojos*), en tanto que Quintero tiene un acento sosegado en *Cuenta regresiva*, pero en sus poemarios posteriores, como *200 gramos de almendras*, asume con una mayor incidencia una postura que recrea, cuestiona o apologiza, o bien, evoca la difícil infancia en el contexto familiar o social: "La palabra joto/ siempre logra que un niño se esconda/ y salga de sus ojos disfrazados. Y salga menos joto" (2019, p. 100) y "El golpe en la nuca/ que papá asentaba para evitar mis pies sobre las aguas,/ para hacerme rudo" (p. 100).

Ciertamente, la poesía tanto de A. E. Quintero como de César Cañedo está escrita en las lindes de la tradición literaria mexicana; son unos márgenes que, no obstante, cada vez se reducen más, en la medida en que la cultura diversa ha sido reivindicada. Mediante el poemario de *Cuenta regresiva*, Quintero aborda la homosexualidad, pero lo hace desde la indefensión; se trata de una protesta meditada, reflexiva, en contra de la moral y los valores religiosos. Por su parte, aunque *Memoria inversa* tiene un carácter explosivo y transgresor, en *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos* Cañedo mantiene la necesidad de "estar en contra,/ de buscar paredes bien educadas y rayarlas" (Cañedo, 2016, p. 19) y lo logra a través de enfrentar los fantasmas familiares del pasado.

En un ensayo sobre la poesía jota (2022), Cañedo traza un recorrido de principios del siglo XX hasta sus contemporáneos. De la década de los sesenta incluye a A. E. Quintero, Gabriel Santander (1963) y Juan Carlos Bautista (1964), pero hizo falta considerar —para exponer el vigor de esta tendencia— a Jorge Lara (1960), Luis Armenta Malpica (1961), Alfonso García Cortez (1963), Fabián Muñoz (1968), Luis Aguilar (1969) y Federico Corral Vallejo (1969); también de la generación de los ochenta, a la que pertenece, cita a Saúl Ordóñez y Óscar David López (1982), no así a Jorge Yam (1980), Daniel Wence (1983), Luis Téllez-Tejeda (1983), Miguel Ángel Ortiz (1984), Gustavo Íñiguez (1984), Dante Tercero/Patricia Binôme (1985), Sergio Pérez Torres (1986), Moisés Ortega (1988) y Ángel Vargas (1989).[29] En cambio, en su actitud revisionista reconoce, entre otras, las voces imprescindibles de Salvador Novo y Abigael Bohórquez.

Finalmente, tanto A. E. Quintero como Cañedo han logrado un estilo propio y obtenido un legítimo reconocimiento en el panorama de las letras nacionales donde los galardones, en cierta medida, sirven de baremo. En este marco, la obra poética de ambos destaca, obviamente, por sus valores intrínsecos, pero también, y sobre todo, porque está inscrita en un contexto social que no evade, sino que lo reconoce, lo hace suyo y lo resemantiza. No se trata de pertenecer a la Escuela del Resentimiento, como ha dicho Bloom de las minorías que luchan por la ampliación del canon (2005, p. 17), sino de una postura estética que conlleva un posicionamiento ético. Cañedo lo ha dicho con precisión: "Celebremos que, pese al disfraz y el miedo, hemos podido construirnos locas, amantes, […] *trasvestidos*, *ninfos*, *volteados* y *jotos*. […] Nuestra poesía nos recuerda la importancia de asumirnos" (Bloom, 2022, p. 172). La tarea de esta poesía es mantener la originalidad dentro de la disidencia.

29 Véase Aguilar (2019).

Referencias

Aguilar, L. (comp.) (2019). *Ese gran reflector encendido de pronto*. ISIC.

Bachelard, G. (2010). La casa, del sótano a la guardilla. En: *La poética del espacio.* FCE.

Ballester, I. (2021). Un acercamiento a la poesía homoerótica en México a través de Odette Alonso y César Cañedo. *Amoxcalli, Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, *4*(8), 57-81. Ballester-Pardo_2021_Amoxcalli.pdf (ua.es)

Basquin, H. M. (2010). *El padre. Un estudio psicoanalítico* [tesis de maestría]. Universidad Nacional de Rosario. (unr.edu.ar)

Baudelaire, C. (2015). *Crítica literaria*. UNAM.

Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias* (trad. Francisco Rivera). Monte Ávila Editores.

Bloom, H. (2005). *El canon occidental* (trad. Damián Alou). Anagrama.

Cañedo, C. (2016). *Inversa memoria*. Valparaíso México.

Cañedo, C. (2019). *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos*. INBAL, ICA, FCE.

Cañedo, C. (2022). Digo lo que amo. El efecto diverso en nuestra poesía jota. Poesía homoerótica. En: M. K. Schuessler y M. Capistrán (coords.). *México se escribe con jota. Una historia de la cultura gay*. Debolsillo.

Cañedo, C. (s.f.). Cambio de paradigma en la poesía homosexual masculina en México en la década de los setenta: José Joaquín Blanco y Abigael Bohórquez. Hacia una tradición de la poesía homosexual. https://es.scribd.com/document/355260570/Hacia-una-tradicion-de-la-poesia-homosexual (scribd.com)

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.

Culler, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria* (trad. de Gonzalo García). Crítica.

Duke, R. (10 de octubre de 2011). Lugares comunes: Cuenta regresiva. En: *Lugares Comunes: Cuenta regresiva | Resonancia Magazine*.

Fonseca, C. y Quintero, M. (2009). La teoría *queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, *24*(69), 43-60. v24n69a3.pdf (scielo.org.mx)

Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France. 1974-1975.* FCE.

Foucault, M. (1988, julio-septiembre). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, *50*(3). https://terceridad.net/wordpress/wp-content/uploads/2011/10/ Foucault-M.-El-sujeto-y-el-poder.pdf

García, J. E. (2013). Como los labios de una misma boca. Cuatro acercamientos a la poesía mexicana de temas homosexual y gay. *La ventana*¸ (38), 7-49.

Govea, G. (2016). *El sujeto deseante y disidente en dos poetas hispanoamericanos: Odette Alonso y A. E. Quintero*. Universidad de Colima.

Justes, J. L. (16 de mayo de 2011). *Cuenta regresiva* de A. E. Quintero. En: *Yo leo: Cuenta Regresiva de A. E. Quintero*. https://joseluisjustes.blogspot.com/2011/05/cuenta-regresiva-de-e-quintero.html (joseluisjustes.blogspot.com)

Labastida, J. (2000). *En busca del canon perdido (en la literatura de México y de Sinaloa)*. El Colegio de Sinaloa.

Lamas, M. (2013, 6 de mayo). Las palabras enemigas. La Estantería. https://resenariopoesia.wordpress.com/2013/05/06/las-palabras-enemigas/ (wordpress.com)

Le Goff, J. y Truong, N. (2005). Historia de un olvido. En: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós.

Literatura INBA (2011). Presenta A. E. Quintero una visión de lo cotidiano en *Cuenta regresiva*. https://literatura.inba.gob.mx/2063-presenta-ae-quintero-una-vision-de-lo-cotidiano-en-cuenta-regresiva.html (inba.gob.mx)

Monolito (2017, 12 de junio). Entrevista con el poeta mexicano César Cañedo. *Monolito. Revista de Literatura y Arte*. https://revistaliterariamonolito.com/entrevista-al-poeta-mexicano-cesar-canedo/

Muñoz Munguía, R. (2011, 23 de julio). Cuenta regresiva. *Siempre!* https://www.siempre.mx/2011/07/cuenta-regresiva/

Paz, O. (2014). La revelación poética, en *El arco y la lira*. En: *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I* (2.ª ed.). FCE.

Quintero, A. E. (2019). *Porque a veces el corazón se siente como ir montado en un caballo. Poesía reunida (1996-2019)*. Editorial De otro tipo.

Villarreal, J. J. (2007). Un libro de cosas luminosas: Una antología internacional de poesía. *Armas y Letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. 59, 12-16.

Villena, L. A. de (2002). Amores iguales. En: *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lésbica. Panorama general* (edición, selección y prólogo de L. A. de Villena). La Esfera Literaria.

Zapata, L. (2021). Prólogo. *Highlights* de mi vida como *gay*. En: M. K. Schuessler y M. Capistrán (coords.), *México se escribe con jota. Una historia de la cultura gay*. Debolsillo.

Retrospectiva de Jesús Ramón Ibarra: poética de la decantación

Francisco Fernando Meza Sánchez[30]

Pórtico

Una obra poética es el resultado de las pasiones e interrogantes de su hacedor, así como del cúmulo de influencias estéticas que, por azar o búsqueda personal, en él confluyen. Se podría decir que una obra poética también es la radiografía de una sensibilidad específica en paralelo con una formación en el universo de la literatura y el arte: un despliegue anímico de las inquietudes y derroteros con que una voz adquiere sus rasgos distintivos e inscribe su materia verbal en una época.

Actualmente, con los avances de las tecnologías de la comunicación instalados en la aldea global, pasa desapercibida la condición insular que muchos escritores de provincia vivieron en el siglo XX: educación especializada, libros, música, talleres, producciones fílmicas y demás productos culturales eran de difícil acceso. En sí, la provincia significaba para un espíritu creador, más que tranquili-

30 Universidad Autónoma de Sinaloa.

dad y ocio contemplativo, alejamiento; distancia con el diálogo y el momento actual de la cultura.

Esta condición insular es una marca frecuente en poetas que nacieron en la década de los sesenta, me refiero a quienes nacieron fuera de los centros urbanos, que en la segunda mitad del siglo XX experimentaron un crecimiento exponencial y que, hoy en día, son nuestras metrópolis. En ese sentido, la poesía de Jesús Ramón Ibarra (Culiacán, 1965) resulta un caso ejemplar de esas camadas de poetas que irrumpieron en el canon de la poesía nacional, más allá de haberse formado como escritores en el *alejamiento* de la patria chica.

A diferencia de muchos otros que salieron de sus lugares de origen para formarse en universidades o instituciones de literatura afincadas en las ciudades más desarrolladas del país, Jesús Ramón Ibarra educó su pulso e imaginación desde Culiacán. Obviamente, su proceso sólo logra explicarse gracias al contacto que tuvo con otros escritores que ensancharon su panorama poético en las décadas de los ochenta y noventa, que es el marco histórico-cultural que sirvió de escenario a su educación estética.

En ese tiempo, el taller de poesía auspiciado por la Universidad Autónoma de Sinaloa y dirigido por Ricardo Echávarri en Culiacán, poeta estudioso de los movimientos de vanguardia, dejó una fuerte impronta, tanto en su lenguaje como en la manera de observar e interpretar simbólicamente el mundo. En caso específico, la construcción de imágenes audaces e inusitadas a través de procedimientos metafóricos, procedimientos que los surrealistas llevaron hasta el paroxismo están, hasta el día de hoy, presentes en su escritura.

Es palpable que autores como Éluard o André Breton alucinaron sus potencias imaginativas y marcaron las pautas de sus primeros impulsos creativos. Ahora bien, estas influencias fueron asimiladas como catalizadores para una vocación; no como un apostolado artístico ni un determinante ideológico. La obra de Jesús Ramón Ibarra, más allá de ciertas instancias de oscurecimiento de la forma o rebuscamiento semántico en la generación de imágenes, desarrolla temas,

atmósferas y conceptos, distanciándose de técnicas surrealistas como la escritura automática o el *collage*.

Otro momento decisivo en su etapa de formación se dio en 1993, cuando conoció a dos poetas que habrían de dilatar la concepción de la poesía como un espacio para interpelar las diversas convenciones retóricas que confluyen en una época. Estos dos personajes fueron Jorge Esquinca y Miguel Ángel Hernández Rubio.

A razón de este encuentro[31] es invitado a publicar su primer libro: *Defensa del viento*, en la colección Toque de Poesía, de la cual formaron parte un gran número de nombres que habrían de perfilar y sustanciar la tradición poética nacional. Debido a este diálogo con nuevos registros de escritura, Jesús Ramón Ibarra comienza a extremar los cuidados gramaticales y fonológicos de su expresión, procurando un lenguaje más sintético y dando los primeros pasos en el poema en prosa, así como en el versículo.

Valga adelantar que la decantación de la materia verbal y el cuidado melódico son los rasgos distintivos que han particularizado su estilo poético. De ese modo, el contacto con Echávarri, así como con Hernández Rubio y Esquinca es un punto de inflexión en su etapa formativa, ya que amplió su panorama cultural e inauguró el diálogo con otros registros poéticos.

Para este análisis tomé como base el volumen *Barcos para armar. Poesía 1994-2015* (2015), bajo el sello de Atrasalante, en el cual se reúnen los primeros cinco libros del autor: *Defensa del viento* (1994), *Barcos para armar* (1998), *El arte de la pausa. Poética de Miles Davis* (2004), *Crónica del Minton's Playhouse* (2010) y *Heroicas* (2013). A la luz de estas lecturas, indagué en *Teoría de las pérdidas* (2015, FCE), libro merecedor del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2015.

Desde este *corpus*, estudié aspectos concretos en el manejo de su discurso figurado, así como los tópicos que han sido constantes en su oficio lírico, mismos que logran su forma más sólida y concentrada

31 Suscitado por una reunión para deliberar el Premio Nacional de Poesía "Clemencia Isaura" que, justamente ese año, ganara el emblemático poeta sonorense Abigael Bohórquez.

en *Teorías de las pérdidas*, último libro de poemas publicado por el poeta a la fecha. Con ello, redacté una breve retrospectiva cuyo propósito es acentuar la manera en que esas constantes de estilo se han decantado en su obra a través de los años.

De las vanguardias a una voz personal

Si bien anteriormente la *plaquette* de poesía *Paraíso disperso* vio la luz pública en 1990, Jesús Ramón Ibarra reconoce a *Defensa del viento* (1994) como su primer libro. En palabras del propio autor, *Paraíso disperso* "contiene poemas muy titubeantes, concebidos a la luz de cierto surrealismo alambicado". Se trata de un libro de aprendizaje demasiado cercano a sus primeras lecturas: Paul Eluard, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, por mencionar algunos de los poetas franceses de las vanguardias que influyeron y deslumbraron al entonces joven poeta miembro del taller de Echavárri. Sin embargo, habrá que mencionar que algunos de esos poemas —primeras exploraciones— prefiguran el tipo de escritura lírica de corte concentrado que este autor ha perfeccionado a lo largo de su trayectoria como poeta.

No obstante, es en *Defensa del viento* donde se observan las filiaciones estéticas y el manejo estilístico que caracteriza a la lírica de Jesús Ramón Ibarra. Además, se nos revelan sus temas recurrentes. Hay en este libro un llamado a la familia, la amistad y la música de jazz; una búsqueda permanente de comunión con el *otro*, así como una voluntad de depuración verbal en su escritura.

Justamente el cuidado rítmico, así como el alargamiento y concentración en sus figuras es lo que considero el denominador más destacable de su poesía. En su escritura cada adjetivo, conector gramatical o verbo están celosamente seleccionados tanto por parámetros semánticos como musicales, lo cual dota a sus poemas de un ritmo y economía encomiables.

Barcos para armar es un libro publicado en 1998 por el Fondo Editorial Tierra Adentro, que da título a su poesía reunida, en ese

libro Jesús Ramón Ibarra indaga en los tópicos de la familia, la ciudad, el jazz y el poema como posibilidad de espacio de comunión. Se trata, desde mi lectura, de su primer libro de madurez, como si el joven hubiese logrado culminar un rito iniciático y comenzara a reconocer la tesitura definitiva de su voz: sus rasgos tonales característicos.

A un tiempo, el cuidado del lenguaje continúa siendo una marca inseparable de su poética. En el género del poema en prosa, forma discursiva predilecta por el autor en los tres libros que publicó entre 1998 y 2010, este cuidado extremo por la frase es observable a primera vista: "Soñé que mi padre era un rincón de libros sobre el mar, sombra atravesada por luces de artillería angélica; manto de papeles rotos" (2015, p. 25). Si ponemos atención, el uso de la coma elíptica, que sustituye al verbo *era*, funciona de unión en la secuencia construida por tres imágenes que genera una descripción simbólica-emotiva de la figura paterna. Además, se elude el uso de conectores gramaticales, lo cual imprime agilidad discursiva al poema.

Regularmente, en la prosa poética de Jesús Ramón Ibarra es localizable la yuxtaposición de versos como "sombra atravesada por luces de artillería angélica; manto de papeles rotos". Esta característica resulta natural a su pulso que, aun en los terrenos de la prosa poética, está entrenado en la disciplina de la versificación. Además, rasgo permanente en sus poemas, el encadenamiento de metáforas genera un alargamiento en los significados, que dota a su poesía de mayor complejidad semántica y, por lo tanto, de mayor efecto en el impacto de sus imágenes. Estos procedimientos con metáforas continuadas también están presentes en los ejemplos de su obra que se analizan en este trabajo.

Otro asunto destacable en la obra de este poeta es la manera en que construye sus tropos partiendo de ciertos vocabularios especializados. En específico, los marítimos y la terminología relacionada con el ámbito musical son los de mayor presencia en la hechura de sus metáforas y demás figuras poéticas. El siguiente poema resulta ilus-

trador para entender estas redes semánticas que terminan por animar las atmósferas dentro de los poemas de Jesús Ramón Ibarra:

> En la inmensa caléndula de agosto, donde los bordes del mar y la niña avivan un relámpago en la playa, un galeón de proa hendida, la palabra *galeón* escrita al viento, a pierna libre de niña sobre sus castillos.
>
> En el velamen de esos pájaros que sonrojan el poniente, en esa nube de pasaje augusto: gris sobre gris en la blanca hoja de Dios. La sirena y su melodía: un mismo puente de donde arroja piedras esta infancia. (2015, p. 24)

En este poema en prosa, forma preponderante en su poesía hasta *Teoría de las pérdidas*, título donde regresa al verso, considero importante detenernos en la acumulación de imágenes que provocan una bifurcación de significados, de posibles interpretaciones. En particular, el fragmento último donde el paisaje evocado nos remite a una visión de la niñez, ya que se personifica a la propia infancia (brindándole cualidades humanas a una abstracción), arrojando piedras desde un puente. Esta prosopopeya le da una directriz a la descripción emotiva edificada a partir de una yuxtaposición de imágenes donde abundan conceptos relacionados con el mar y la navegación. Con ese cierre, entendiendo que entre el sujeto y el canto —esto es, la sirena y la melodía—, se tiende un vínculo sensitivo (un puente); la descripción de corte críptico logra proyectar un paisaje complejo, donde la infancia propia es representada con hábitos atribuibles a un infante, como el de arrojar piedras desde los puentes.

En este momento, resulta provechoso recordar lo que estableció Shklovski (1999, p. 60) en su clásico artículo "El arte como artificio": "Los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción, ya que el acto de percepción es, en arte, un fin en sí, y debe ser prolongado". Bajo el postulado del formalista ruso, pueden entenderse los procedimientos líricos de Jesús Ramón

Ibarra, quien, como una constante en sus poemas, mezcla imágenes herméticas con otras de gran claridad, con lo cual, me atrevo a pensar, busca aumentar la duración del efecto de su lenguaje, incrementando su impacto en la percepción de sus lectores.

A su vez, en *Barcos para armar* se toca uno de los referentes culturales que más han influido en la imaginación y entonación poética de este autor: el jazz. Esto lo podemos verificar a la perfección en el poema "Yardbird suite", el cual es una evocación sobre al legendario jazzista Charlie Parker.

Este texto me resulta relevante, porque no tengo noticia de otro poeta mexicano nacido en la década de los sesenta que haya escrito tanta y tan lograda poesía sobre el jazz y sus ejecutantes. Si bien esta temática ya había aparecido en algunos poemas de *Defensa del viento*, es con "Yardbird suite" donde comienza a configurarse la textura discursiva y simbólica que habrá de alentar dos libros fundamentales en su obra, me refiero a la modulación mítica de aspectos biográficos de grandes celebridades del jazz: *El arte de la pausa. Poéticas de Miles Davis* y *Crónicas del Minton's playhouse*.

El arte de la síntesis

Cuando mencioné que la decantación de la materia verbal y el lenguaje sintético es la característica de estilo más destacable en la poesía de Jesús Ramón Ibarra, me refería justamente al cuidado discursivo que este autor se ha exigido línea por línea.

En ese sentido, la economía de su expresión podría, a simple vista, confundirse con hermetismo vacío; por ejemplo, una lectura apresurada de *El arte de la pausa* tendería a etiquetar sus imágenes y analogías como herméticas e inconexas. Sin embargo, el libro está estructurado sobre una serie de historias moduladas desde claves biográficas, así como narraciones hipotéticas sobre el efecto de la música de Miles Davis. Como se intuye, se trata del libro más críptico, más no por ello inconexo o falto de sentido de Ibarra, donde se describen

y se subliman los efectos de las ejecuciones musicales de este célebre *jazzman*; la operación poética se basa en la generación de imágenes y escenas que logran construir una atmósfera y conceptos líricos sobre las pausas; esto es, el lugar que ocupa el silencio al momento de componer y ejecutar música de jazz. También, de manera subyacente, se hace alusión al lugar que ocupa el silencio en la escritura poética. Veamos una muestra de esta condensación de significados:

> El follaje como resignación de la materia,
> la sordina como conciencia
> del metal que corta la caña sonora
> hasta hacerla pensamiento
>
> resplandor: la pausa despierta
> entre el borde de la sordina
> y un hipnótico bosque de avispas
> a orillas del pautado:
> ¿lenguaje del bronce? ¿bronce del lenguaje?
> (2015, p. 71)

Es destacable la manera en que se construye el símil "la sordina como conciencia/ del metal que corta la caña sonora" (p. 71). Sabemos que la sordina es una pieza pequeña que se coloca en los instrumentos para reducir la intensidad del sonido, así como para hacerlo timbrar. Sin embargo, en este poema implica un acto de conciencia que termina generando pensamiento; por cierto, otra figura de índole prosopopéyica.

Este manejo del lenguaje, siguiendo a Shklovski, verifica que en este creador hay una voluntad por sobrecargar semánticamente sus figuras en busca de alargar la percepción de sus contenidos; cuando el lector se familiariza con su código, esta poesía, aún en sus momentos de mayor complejidad tanto léxica como morfológica, se expande en la pluralidad de sus sentidos.

A través de estos giros, *El arte de la pausa* logra una densidad emotiva-conceptual memorable; ciertamente, como ya he hecho hin-

capié, hay una dificultad en sus tropos, pero los mismos poemas, al leerse en disposición seriada, brindan los indicios para internarnos y entender la indagación en los universos y abstracciones sensitivas que nos propone el autor.

Habrá que acentuar que este libro lleva la temática del jazz a otro nivel dentro del *corpus* de su obra y anticipa uno de los momentos de mayor dominio de estilo y hondura, tanto de forma como de fondo, dentro de la poesía de Jesús Ramón Ibarra. Me refiero a la aparición de *Crónicas del Minton's playhouse*.

Cuando el lector avanza de un libro a otro de la obra de este autor, se percata que sus influencias responden a gran cantidad de autores y autoras que escapan a una sola tradición literaria. Como se sabe, la virtud de una o un poeta no radica en la negación de su historia estética —actitud trillada y con pésimos resultados—, sino en el reconocimiento y asimilación de la misma. Léase asimilación y no mimetismo, léase trazo libre y no calca a papel carbón.

De ahí que Jesús Ramón Ibarra entreteje su poesía desde las posibilidades discursivas que ha aprendido de sus maestros, sobre esto T.S. Eliot (2000, p. 19) opina: "La tradición encarna una cuestión de significado mucho más amplio. No puede heredarse, y quien la quiera, habrá de obtenerla con un gran esfuerzo". En correspondencia con ello, este poeta ha ido adquiriendo a través de los años un pulso milimétrico para ceñir su expresión y fundar un estilo personal: toda poesía lograda es coloquio de la gran multitud de voces que le antecedieron.

En esa línea, su poesía se distingue, ya lo he dicho, por un celo en la economía de sus recursos hasta cifrar el flujo natural de su respiración en la frase o el verso de corte concentrado. Me refiero a una escritura tallada a pulso de relojero, sin desperdicio léxico; en ciertos momentos hermética, pero no carente de condición humana ni de mundo interior. En ella, en su estado formal y sonoro, están presentes voces tutelares como Paul Valery, Antonio Gamoneda y Octavio Paz, maestros de un lenguaje sintético, de imágenes audaces y densamente cargado de significados.

En correspondencia, se debe señalar que los libros de Jesús Ramón Ibarra no son guantes de seda decorados con vaguedades ni laberintos de arabescos que no llevan a ningún sitio. Desde sus inicios en *Paraíso disperso*[32] o desde *Barcos para armar*, en cuyas páginas se da cuenta de los territorios de la estirpe, los primeros asombros y el diálogo con la sombra paterna; él ha hecho una escritura contemplativa y de ajuste de cuentas con sus apetitos y pasiones.

Otra de sus constantes es la imagen compleja que obedece, en su manufactura, a un proceso de alejamiento, procedimiento muy usado en las vanguardias; es decir, generar imágenes a través de la relación de elementos que tienen una dilatada distancia en la realidad. Imágenes difíciles, pero que elevan el rango significativo de la expresión y escapan del artificio gratuito porque encuentran congruencia en el tratamiento del poema; imágenes que regularmente surgen de un estado de contemplación de lo íntimo; imágenes como "un tren animal que cruza la noche del cuarto" (2015, p. 79), "ciervos entre la noche de un cuaderno" (p. 80), "la 30 Street era un elefante de niebla que devora música" (p. 82).

Estas visiones generan escenarios, y dichos escenarios terminan por servir como espacios para cuadros dramáticos; por ejemplo, en el tercer poema del *Crónicas del Minton's playhouse*, Jesús Ramón Ibarra describe a la mujer como núcleo de la sensualidad. En un solo fragmento, la figura de la mujer es el epicentro de la ternura y del erotismo simultáneamente: "Su corazón cachorro en el pecho, su vientre donde unos dedos juegan a ser los niños perdidos del bosque" (p. 80). Es ese tipo de condensaciones lo que permite que la expresión se tense con gran ímpetu y en poco espacio. Es allí cuando la poesía se vuelve algo entrañable.

De igual forma, el detonante de estos poemas, que son a la vez crónicas, vuelve a ser el jazz. Como lo he venido mencionando, ningún poeta de su generación ha explorado desde la poesía tan hondamente en este género musical. Las canciones de Coltrane, Miles Davis y,

32 Libro que explora la idea romántica de Novalis, según la cual el paraíso no se ha perdido sino se ha fragmentado en todas las mujeres que habitan la Tierra.

por supuesto, Parker son el punto de despegue del que se sirve Jesús Ramón Ibarra para sedimentar un pasado mítico que atiende a las biografías y a los discos de los ya mencionados *jazzmen*. Un pasado que el aliento de este poeta imagina y esboza: "*Cannonball* era como esos hermosos animales que aparecen cada tanto tiempo y siempre se reconocen en su inocencia luminosa" (p. 82).

Más que la descripción de un hecho concreto de la historia del jazz, estas crónicas nos brindan visiones y ensoñaciones de hechos legendarios. Aquí, el poeta escritura su versión mítica de los acontecimientos: su visión íntima. En esa línea, este libro es el dictado del hombre que escucha y, al hacerlo, pone a girar sus potencias psíquicas al servicio del vocablo. Al escuchar a Parker o a Coltrane, los sentidos se potencian y corren en su escritura como potros a los que la música les hubiera ilustrado una pradera.

La figura de Charlie Parker es fundamental dentro de *Crónicas de Minton's playhouse*. En este imaginario, el saxofonista es poseedor de poderes alquímicos capaces de convertir, a través del metal, al aire en lluvia, en noche, en lamento, en memoria o en sangre; representa la historia del genio que vive su destrucción como pago por su virtuosismo. Y ambas partes de su leyenda —la oscura: drogas y dolor, así como la otra, la del virtuoso— son tocadas por Jesús Ramón Ibarra quien nos brinda la imagen panorámica de un coloso en ruinas.

En la sección "Formas de escuchar un pájaro", la voz del poeta es la de quien mete sus manos en la miseria ajena como si se tratara de la miseria propia. En un momento de plena lucidez y dominio expresivo, se puede leer: "En un laurel instaló su casa, aprehendió los temblores de la luz y sólo al final se metió en las venas de la noche como una droga" (p. 96). Este es un ejemplo concreto de la construcción de cuadros dramáticos a través de imágenes; un ejemplo de cómo el dato histórico se mitifica y termina por cristalizarse en un momento de alta tensión lírica. Parker fue adicto a la heroína, adicción que lo conduciría a la muerte; en este fragmento, Parker, al morir, se convierte en la heroína que fluye por las venas de la noche; esto es, designa a la noche como adicta a la música de Parker. A través de esta metáfora

continuada se logra sintetizar toda una visión personal sobre Charlie Parker: lo biográfico, lo legendario y el sentido trágico resuelto en un fragmento compuesto por tres oraciones yuxtapuestas.

Teoría y práctica de la decantación

Sin menoscabo de otros intereses en este universo lírico, los intérpretes musicales y el lenguaje de la música son las constantes de mayor presencia tópica en la obra de Jesús Ramón Ibarra, por lo menos hasta *Teoría de las pérdidas*. En este libro es palpable la manera en que los recursos fonológicos, morfológicos y semánticos, según nos instruyen los postulados de Helena Beristáin, se decantan y sintetizan potenciando la expresión lírica del autor, logrando —en palabras de la estudiosa recién mencionada— que: "El efecto de sentido de la desautomatización se produzca al singularizarse el estilo, y proviene del hallazgo sorpresivo de lo inesperado y diferente que está inscrito entre lo previsible y habitual, entre lo igual, entre lo que se repite dentro del marco de un género, en una época" (Beristáin, 1989, p. 34). En este título, la manera en cómo se depura la materia verbal es más notoria que en sus anteriores libros. Se debe de acentuar que en este volumen el poeta regresa por completo al verso, tomando distancia del poema en prosa.

Tal ejercicio de concentración amplifica el impacto de sus imágenes y metáforas, en tanto que desarrolla con menos palabras cuadros dramáticos completos y de gran riqueza sensorial. En este libro, Jesús Ramón Ibarra pulimenta con mayor agudeza sus formas, sin abandonar su tono ni su estilo; es decir, se puede rastrear en estas páginas la voz y los rasgos del poeta de *Defensa del viento*. También, los léxicos marítimos y el vocabulario de la música son de uso permanente en la construcción de sus figuras, sin dejar de lado la construcción de atmósferas emocionales.

Teoría de las pérdidas abre con un capítulo titulado "La niebla del almirante", el cual está constituido de dos poemas seriados

“Papeles para el desaliento” y, de manera homónima al capítulo, “La niebla del almirante”. En el primero de ellos, aparece una figura femenina referenciada como *La que canta*. En sí la sola denominación remite a la figura retórica del epíteto, sin embargo, en el poema no se reconocerá al personaje con otra denominación; esto es, desde el epíteto —su nombre es su atributo— queda establecida la presencia del canto como cualidad primera tanto del personaje como de la naturaleza tonal del texto.

Como se advierte, estamos frente a un texto de un ritmo exquisitamente cuidado, lo cual corresponde a las cualidades de la cantante evocada: “Te llamará *La que canta*,/ la que lleva boleros/ de un tizne a otro de la vida,/ la que depone lágrimas,/ la que suelta la voz/ como paloma a orillas del diluvio” (2015, p. 18). Estos versos ilustran los procedimientos que Jesús Ramón Ibarra ha venido afinando durante años de oficio. Por un lado, la decantación verbal como una vocación, la corrección morfológica donde cada palabra está seleccionada desde una conciencia musical, en busca de una eficiencia sintagmática, todo ello, en este caso, con el propósito de sublimar a este personaje femenino. En los dos últimos versos de la estrofa, encontramos un símil de absoluta eficacia para proyectar la naturaleza del personaje, cuya voz, a los ojos del yo lírico, es tan mítica como una paloma a las orillas del diluvio. En sí estamos, más que ante una descripción tradicional, frente una visión original y fundante de la figura protagonista del drama.

El poema cierra con la siguiente estrofa: “Te llamará *La que canta*/ en tu voz no habrá agua y sí,/ bajo tus dientes de lirio,/ el milagro súbito de un hombre/ dispuesto a ser devorado” (p. 18). En estas líneas volvemos a ver la capacidad de condensación, así como el trabajo de filigrana en el uso de cada vocablo. Además, atendiendo a una interpretación más honda, la figura de la mujer cantante está presentada con las características de las sirenas que, como todos sabemos, con su canto hechizaban a los marineros para devorarlos después, sólo que, en esta estrofa, es el hombre el que está dispuesto a tal destino. Hay una suerte de inversión del significado del referente mítico que

dota de gran singularidad al texto. En este poema, como a lo extenso del libro, se cumple a precisión lo dicho por Veselovski: "el mérito del estilo consiste en ubicar el máximo de pensamiento en un mínimo de palabras" (1999, p. 58).

En "Papeles para el desaliento" se plasman los indicios de una historia de índole trágica, mismos que sirven de conectores con los sucesos acaecidos en "La niebla del almirante". Por un lado, *La que canta* será el origen de las evocaciones del Almirante que agoniza; ambas figuras estructuran una historia amorosa que transita en los terrenos de la muerte. Sin embargo, de ahí la relevancia en la singularidad de las imágenes, la fuerza de este poema radica más en la construcción de una atmósfera ciertamente decadente, sombría y melancólica, mediante un léxico de campos semánticos estandarizados: mar, música y ruinas; que en la estructuración de una narrativa convencional donde dos amantes en sus últimas instancias de vida se recuerdan.

El sujeto lírico —que en este caso está posicionado como un espectador fuera de la fábula—, mediante metáforas alargadas, prosopopeyas y antítesis, va bosquejando la interioridad de ambas figuras, inscribiendo sus pensamientos y exaltaciones en versos de audacia tonal e imaginativa como: "Finge la luz ser tango hecho de niebla,/ dispersa,/en calles que ya nadie recorre" (p. 19). "El Almirante levanta su botella de licor:/ todo cristal encierra un grito que legitima la sed, piensa" (p. 35).

Este libro está concebido mediante visiones, paisajes pensados para la recreación de contextos emocionales como el abandono o la nostalgia de los asuntos inacabados. Paralelamente, habrá que señalar que Jesús Ramón Ibarra crea, como se lee en los fragmentos recién citados, imágenes de contenidos altamente abstractos, las cuales recuerdan a su etapa formativa como lector de las vanguardias: "No pensaba en él/ ni en su condición de enfermo/ que atraviesa a caballo una fiebre de pájaro roto" (p. 30). El sentido de la evocación resulta claro, aun con lo singular de presentar al enfermo como un jinete a través de la fiebre; no obstante, el giro inusitado es la metáfora que

adjetiva el tipo de la fiebre como una de pájaro roto; esto es, otro elemento de decadencia en medio del padecimiento. En estos versos se observa la eficacia para condensar significados, a través de una compleja red de vinculaciones léxico-semánticas, que caracteriza a la obra de este creador.

De ese modo, el primer capítulo del libro, "La niebla del almirante", en realidad es un solo poema dividido en dos apartados que dialogan entre sí. Cuando se localizan los indicios que conectan la trama de *La que canta* y el almirante, el poema gana sentido ante el lector, potenciando la carga pasional de las descripciones y reflexiones sensoriales de los personajes; permitiendo que la naturaleza trágica del poema se revele en toda su magnitud. De ahí que la mitificación de los personajes es una de las signaturas permanentes en la fabulación lírica de Jesús Ramón Ibarra; un recurso presente en los libros *El arte de la pausa* y *Crónicas del Minton's playhouse* que, valga repetir, se refina y condensa, tanto en forma como en fondo, en *Teoría de las pérdidas*.

A la luz de estas indagaciones, considero que en *Teoría de las pérdidas* podemos observar la etapa de mayor dominio estilístico de Jesús Ramón Ibarra hasta la fecha; es decir, el momento de mayor decantación de sus recursos rítmicos, figurativos y morfosintácticos, logrando imágenes y escenas de gran proyección sonora y conceptual. Así, la constitución y trazo de sus personajes, como los escenarios dramáticos donde estos funcionan, habla de un manejo técnico que se ha ido refinando progresivamente, lo cual es verificable en la amplitud semántica que alcanzan sus poemas desde una operación verbal sintética.

No sorprende que Jesús Ramón Ibarra en este título muestre virtuosismo en la práctica del verso —ya se había dicho que incluso en sus poemas en prosa resulta común identificarlos—, lo que sorprende es la lealtad a sus operaciones poéticas y al tratamiento de abstracciones como materia prima de su propuesta visual, así como la integridad de una voz cuya tesitura y acento son reconocibles desde *Defensa del viento* hasta *Teoría de las pérdidas*.

Referencias

Beristáin, H. (1998). *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Eliot, T. S. (2000). *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ibarra, J. R. (2015). *Barcos para armar*. Atrasalante.

Ibarra, J. R. (2015). *Teoría de las pérdidas*. FCE.

Shklovski, V. (2012). *El arte como artificio. Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores.

Revista *Presagio* y su propuesta de la poesía moderna sinaloense

Erick Zapién García[33]

Introducción[34]

En el siguiente trabajo se muestra un acercamiento general a la primera época (1977-1982) de *Presagio. Revista de Sinaloa*. En particular, se presta atención a la lírica, segundo género literario más publicado entre sus páginas, del cual se realizó una antología de la poesía sinaloense en los números 61 y 62 publicados en 1982. Se procura un énfasis en los poemas antologados dentro del periodo denomina-

33 Colegio de San Luis Potosí.

34 El presente ensayo se desprende de los resultados de los avances de una investigación en torno a *Presagio. Revista de Sinaloa*, iniciada en el curso de literatura mexicana del doctorado en Literatura Hispánica en el Colegio de San Luis (COLSAN), que se llevó a cabo durante el año 2022 y que estuvo a cargo del Dr. Israel Ramírez. En su primer avance se presentó el trabajo inédito titulado "Tras las letras de la revista cultural *Presagio. Revista de Sinaloa* (1977-1982). Primer acercamiento"; posterior a ello, se presentó otro avance como ponencia bajo el título "Revista *Presagio:* al rescate de lo que hubiera que rescatar a esas alturas en Sinaloa", en el Primer Coloquio: Revistas Literarias en el México de 1970. Materialidad, Circulación y Cultura Editorial, que se llevó a cabo en el COLSAN en abril de 2023; finalmente, se ha presentado como ponencia bajo el título "La revista *Presagio* al rescate de la poesía sinaloense", dentro del Segundo Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales (Baja California Sur, Colima, Jalisco y Sinaloa). Cuatro miradas Pacífico-occidentales, organizado por la Universidad Autónoma de Baja California Sur, la Universidad de Colima y el Centro Universitario del Sur de la Universidad de Guadalajara.

do época Moderna de tal antología, del cual se seleccionaron poetas cuyas carreras en el ámbito literario ya estaban consolidadas, estaban en consolidación o, en su defecto, se presentaron como promesas de la poesía sinaloense. El objetivo es generar un aporte en la constante escritura de la historia de la literatura sinaloense de la segunda mitad del siglo XX. Por lo anterior, es importante ofrecer algunos apuntes sobre la relevancia del estudio de las revistas literarias y culturales de la segunda mitad del siglo XX, así como explicar la propuesta metodológica a seguir en este caso. Luego, es necesario conocer algunos aspectos de *Presagio*,[35] medio en el que se publicaron a las autoras y los autores, que en este caso es una publicación periódica en formato de revista, de carácter misceláneo y enfocada, principalmente, en divulgar distintos aspectos de la cultura de Sinaloa, para entonces mostrar los criterios de selección de la antología y, finalmente, describir la información de las y los autores seleccionados, así como sus poemas.

Lo primero que se expone en este artículo es una perspectiva sobre la relevancia del estudio de las revistas literarias de la segunda mitad del siglo XX en nuestro país, denotando lo importante que es el estudiar estas publicaciones más allá de las que se publicaron en la Ciudad de México. En el caso de *Presagio,* es necesario conocer la red intelectual que animó a la publicación, así como ciertas características sobre el formato, contenido y diseño de la revista. Después, se muestra una breve revisión del contenido literario en cuestión para conocer qué lugar ocupó frente a otros contenidos. Más adelante se presenta la "Antología de los poetas sinaloenses" que se publicó en los números 61 y 62 del año 1982. Sobre la propuesta que los antologadores hacen de los periodos de la poesía sinaloense se describe, a detalle, la que más interesa para los propósitos de este artículo: la época Moderna. El criterio que la revista propuso para este periodo es seleccionar a autores que hubiesen publicado alguna obra entre 1940 y 1960; sin embargo, publicaron autores que ni siquiera contaban con algún libro de su autoría al momento de editar y darse a conocer a la

35 De ahora en adelante también me referiré a *Presagio. Revista de Sinaloa* sólo como *Presagio*.

luz pública dichos números de *Presagio*. Sirve, entonces, este mismo criterio para finalmente presentar la última sección de la antología y ofrecer una descripción de las muestras poéticas seleccionadas.

Sobre el estudio de las revistas literarias y culturales de la segunda mitad del siglo XX en México

El estudio de las revistas culturales y literarias en Hispanoamérica permite comprender el surgimiento de nuevas propuestas estilísticas, así como el desarrollo de una historia de la literatura que se escribe de manera constante entre las páginas de estos medios de difusión. Tal como lo afirma Yolanda Vidal: "Constituyen una fuente imprescindible para rescatar producción crítica y literaria que nunca fue recogida en libros, y que de otro modo sufriría el mismo desenlace que su frágil soporte" (1995, p. 259). Además, permite comprender la formación de grupos, sus ideologías y pretensiones, su identidad, vínculos con instituciones públicas o privadas, continuidades o rupturas y, finalmente, ayudan a comprender mejor el panorama literario del momento.

Los acercamientos críticos a esta clase de textos dan luz sobre los aspectos propios del objeto literario, tanto de manera intrínseca, como de su contexto de producción (Vidal, 1995, p. 260). Las obras literarias que se publican en estas revistas, así como la crítica que se ejerce en ellas, ofrecen información en torno a las dinámicas internas de estos grupos y sobre su posición ante otros círculos literarios y culturales. Por otra parte, lo que se difunde en estas revistas puede valorarse a partir de lo que sus editores consideran como literatura (Sama, 1996, p. 14).

Vidal destaca lo mencionado por Edmundo Valadés para indicar que a mediados del siglo XX surgieron en México diversas circunstancias que propiciaron la madurez y revelación de escritores cuya conciencia sobre su oficio es clara (1995, p. 260). Durante la década de 1950 se crearon publicaciones de gran importancia como las revistas *América*, el suplemento México en la Cultura, *Las Letras Patrias*,

Revista Mexicana de Literatura, *Metáfora* o *Estaciones*, dirigidas por Efrén Hernández, Fernando Benítez, Andrés Henestrosa, Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, Jesús Arellano y Elías Nandino, respectivamente; además de la revista *Universidad de México*, todas ellas dedicadas a brindar espacios a los nuevos escritores, discutir las polémicas del momento y ejercer la crítica literaria (Vidal, 1995, p. 261).

Durante la década 1960 publicaciones como *El cuento*, a cargo de Edmundo Valadés; *El rehilete*, dirigida por Beatriz Espejo, Carmen Rosenzweig, Margarita Peña, Blanca Malo, Elsa de Llarena, Lourdes de la Garza y Carmen Andrade; *Snob*, a cargo de Salvador Elizondo; *Diálogos*, a cargo de Ramón Xirau; *Cuadernos del viento*, por Huberto Batis; *El corno emplumado/ The plumed horn*, dirigida en un inicio por Sergio Mondragón y posteriormente por Margaret Randall y Robert Cohen, procuraron publicar jóvenes escritores, por lo que cumplieron un papel muy importante en la difusión de la literatura de aquel momento (Vidal, 1995, pp. 261-262). De igual manera, en esta década, los talleres literarios surgieron para formar nuevos escritores y escritoras, algunos de estos grupos tuvieron sus propias publicaciones con el fin de mostrar los resultados de su trabajo. Yolanda Vidal señala las que considera más relevantes: "*Mester,* revista del taller de Juan José Arreola, *y Punto de Partida,* iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de México, anuncian una tendencia que culminará en los años setenta y ochenta, con publicaciones tan representativas como *El zaguán, Estertor,* o *La talacha,* antecedente de *Tierra Adentro*" (Vidal, 1995, pp. 261-262).

En el transcurso de esta década y, en particular, tras el movimiento estudiantil de 1968, el ámbito cultural del país se vio frenado. Las publicaciones culturales no fueron ajenas a la represión y persecución. En ellas se comenzó a notar la división ideológica de los grupos que las dirigían y el sector cultural se subordinó a los mandatos presidenciales. El crítico literario que podía ejercer a profundidad su labor perdió campo de acción ya que se pretendía evitar el adoctrinamiento político o la crítica indirecta hacia el gobierno en turno. Lo anterior derivó en un periodo en que tal ejercicio consis-

tía meramente en escribir reseñas biográficas o comentarios subjetivos y, a veces, creados sin siquiera haber leído las obras literarias. Así, en esta crisis intelectual, surgieron nuevas publicaciones en la década de 1970, cuya misión fue la de revertir este panorama (Vidal, 1995, pp. 264-265).

En 1971, Octavio Paz creó la revista *Plural* y, en 1976, fundó la revista *Vuelta*; la revista *Nexos* apareció en 1978, fundada por Enrique Florescano y dirigida posteriormente por Héctor Aguilar Camín; estas publicaciones jugaron un papel importante brindando espacio a la crítica literaria. En 1980 la UNAM lanzó *Casa del tiempo*, otra revista que se unió a las que ya publicaba con regularidad y que habían logrado gran trascendencia en el ámbito literario, como *Universidad de México* y *La palabra y el hombre* (Vidal, 1995, pp. 265-266). Ciudad de México fue, casi siempre, el gran campo de acción de estos grupos para la creación y consolidación de sus proyectos de difusión cultural y literaria; sin embargo, fuera de la capital del país, también existió el interés de realizar este tipo de publicaciones periódicas, ya sea dirigiendo su mirada hacia el centro para generar un diálogo entre ambos círculos o delimitando su visión a nivel regional. Prueba del primer caso es la revista *Tierra Adentro*, fundada en 1974 en Aguascalientes por Víctor Sandoval ("A cuatro décadas de su creación…", s.f.). Un ejemplo del segundo caso es el de *Presagio. Revista de Sinaloa*, fundada por José María Figueroa Díaz en 1977 en la ciudad de Culiacán, capital del estado de Sinaloa.

Debido a la naturaleza de este artículo, en el que se indaga sobre el periodo denominado época Moderna, que formó parte de la propuesta antológica de la poesía sinaloense de *Presagio*, se considera pertinente emplear la aproximación metodológica al estudio de las revistas culturales y redes intelectuales propuesto por Alexandra Pita y María del Carmen Grillo (2013, pp. 177-194). Para estas autoras, este tipo de publicaciones periódicas permiten observar la dinámica del campo cultural de un periodo, así como las preocupaciones estéticas y políticas de los autores, tanto en lo individual como en lo grupal y, de forma más precisa, para el campo latinoamericano, estos

medios impresos tuvieron una tendencia militante, ya sea de izquierda, ya sea de derecha, que sirvieron para definir el actuar concreto de un grupo o partido político. Por lo tanto, el estudio de las revistas culturales presenta gran diversidad de variables a observar y analizar, con el fin de ordenarlas en categorías que permitan mayor entendimiento y que tales categorías servirán a los investigadores de acuerdo con sus intereses particulares de estudio (pp. 179-178). Así, las investigadoras ofrecen la siguiente propuesta de clasificación: aspectos técnicos; formato, cantidad de páginas y diseño; impresión, papel y encuadernación; lugar, cantidad de números y etapas; periodicidad, precio y venta; tirada y zona de difusión; redes intelectuales; director, comité editorial y administración; administración, amigos e impresor; colaboradores (de texto y gráficos); corresponsales y distribuidores; lectores y suscriptores; traductores; referentes; contenidos; título y subtítulo; manifiestos, programas y notas editoriales; índice, secciones y distribución de páginas; temas y problemas; ornamentación; publicidad y novedades.

Ahora bien, a lo largo del texto se tratarán algunas categorías de la propuesta de Pita y Grillo (2013, p. 180). Comenzando con un muy breve acercamiento a los aspectos técnicos que ayudan a comprender las circunstancias en que se produce la revista para que sea vehículo de las ideas del grupo que la anima. También se presenta la red intelectual que pone en pie la revista *Presagio*. Se entenderá por red intelectual, parafraseando a Pita y Grillo (2013, p. 184), como el entramado de personas que participan en la publicación cuya función individual cumple un papel específico para dar sentido, difundir y hacer posible la revista. A partir de esta categoría, se expondrán sobre el director, el comité editorial, así como sobre algunos colaboradores de textos y gráficos de *Presagio*, de manera más específica, sobre los números que atañen a este artículo. De igual manera, se conocerá sobre los manifiestos, programas y notas editoriales, los cuales permiten entender la orientación formativa de la revista, en particular el mostrado en el primer número de la revista, ya que en él los editores presentan los objetivos de la publicación, así como la personalidad y

relación con otras revistas, además de encontrar debates y preocupaciones del entorno del grupo que da vida a la revista (p. 189). Sobre la categoría anterior, no sólo el número uno de la revista en cuestión es importante. En este texto se busca mostrar y problematizar aspectos de esta categoría en los números correspondientes a la antología poética en cuestión, ya que es clave conocer los objetivos editoriales de tales números, así como los criterios de las y los antologadores. En cuanto a la ornamentación, se hacen apenas algunas observaciones. Sobre el índice, secciones y distribución de páginas, se hace énfasis en las secciones, tanto en los números misceláneos convencionales, como en los dos números especiales sobre poesía sinaloense. Este aspecto de la categoría es importante debido a que es la "fuente central de información sobre la política editorial de la publicación" (p. 190).

Finalmente, se prestará mayor atención a los contenidos poéticos de algunos números y, principalmente, a los concernientes al periodo llamado época Moderna de la *Antología de la poesía sinaloense* que ofrece *Presagio*. Tal como mencionan Pita y Grillo (2013, p. 188), esta categoría es la más sustanciosa al estudiar las revistas culturales, pero para llegar a ella es necesario explorar y comprender las otras, pues, de no hacerlo, "el contenido por sí mismo pierde su verdadera categoría analítica".

Algunos apuntes sobre la fundación y red intelectual que amenizó *Presagio*

La publicación periódica de *Presagio* vio la luz por primera vez en julio de 1977. En la tercera página de su primer número se encuentran los créditos debajo del sumario o contenido: "Director Gerente: José Ma. Figueroa Díaz. Consejo Editorial: Lic. Francisco Higuera López, Ing. Rodolfo de la Vega. Director Artístico: Lic. Arturo Moyers Villena. Técnica Fotográfica: Enrique Guadiana Serrano" (*Presagio*, 1977, p. 3). La dirección de la revista era en la calle de Francisco Villa, número 290, oriente, en el centro de la ciudad de Culiacán;

aunque, más adelante, la dirección cambió a la calle Benito Juárez, número 209-2, oriente. Es una publicación mensual que circulaba por suscripción (*Presagio*, 1977, p. 3), lo cual indica que no cualquiera tenía acceso a su contenido.[36]

El director y fundador de la revista fue José María Figueroa Díaz (1923-2003), quien era originario del municipio de San Ignacio, al sur de Sinaloa. Figueroa estuvo relacionado íntimamente con el sector político del estado, su trayectoria como funcionario público relacionado con el partido hegemónico —el Partido Revolucionario Institucional (PRI)— fue amplia y es importante señalar que trabajó con varios gobernadores de los que fue secretario particular o auxiliar, algunos de ellos fueron Enrique Pérez Arce, Rigoberto Aguilar, Pico, Leopoldo Sánchez Celis; también trabajó con el entonces presidente municipal de Mazatlán, Antonio Toledo Corro, y con el ingeniero Manuel Rivas, quien llegó a ser gobernador interino de Sinaloa y alcalde de Culiacán de 1951 a 1953 (Rubio, 2007, p. 35). En 1957, tras salir de la función pública, se dedicó al periodismo, trabajando como reportero para El Sol de Sinaloa. Posterior a ello fungió como diputado entre 1969 y 1974, pero al concluir ingresó de nuevo a la prensa en *El Diario de Sinaloa*, en donde escribió artículos históricos sobre los gobernadores de Sinaloa. Uno de sus colaboradores en ese diario fue Enrique Ruiz Alba, pieza clave para la creación de Presagio pocos años después. Entre esos años, José María Figueroa logró ser presidente de la Asociación de Periodista de Sinaloa (APS) durante dos periodos consecutivos y fue galardonado con premios derivados de su desempeño (Rubio, 2007, p. 35). Estos antecedentes despiertan la sospecha de que, si bien la revista no pertenecía a ninguna institución educativa o política, sí tenía alguna tendencia oficialista debido a las actividades de su fundador como burócrata y miembro del PRI.

La publicación cultural *Presagio. Revista de Sinaloa* se creó en 1977, tal como menciona la presentación: "Con el concurso de varios amigos, entre los que se encontraban Enrique Ruiz Alba […]

36 Por el momento no se tiene información sobre la manera en que se hacía publicidad a la revista para obtener suscriptores.

y el ingeniero Rodolfo de la Vega, que fue un verdadero mecenas en la Ciudad de México, ya que gracias a él se editaron los primeros números de la revista" (Rubio, 2007, pp. 36-37). De acuerdo con el Sistema de Información Cultural (SIC, s.f.), Ruiz Alba fue reportero y periodista de *La Voz de Sinaloa*, *El Sol de Culiacán* y jefe de información de *El Sol de Sinaloa*; además, fue fundador de la APS. José María Figueroa lo habría invitado a ser el subdirector de la revista más adelante. La intención de la revista se anuncia desde la presentación en el primer número titulado "Lo peor. Estar solos y sin hablar siquiera" (*Presagio*, 1977, p. 4), en la que se propone como sucesora de otros proyectos que han fracasado, pero que aspira a tener la relevancia de la revista *Letras de Sinaloa*. Esta última publicación y *Presagio* son consideradas como las más importantes de la difusión cultural y literaria del estado durante el siglo anterior (Rubio, 2007, p. 37).

La revista está catalogada en el *Diccionario de literatura mexicana del siglo XX*, coordinado por Armando Pereira y publicado en 2004 por la UNAM, así como en la *Enciclopedia de la Literatura en México* (ELEM), sitio de consulta digital a cargo de la Fundación para las Letras Mexicanas (s.f.). En tal diccionario se menciona que:

> A lo largo de su vida, el contenido no ha variado mucho: incluye crónicas, información turística, entrevista y ensayos de historiadores, antropólogos e investigadores sinaloenses, artículos sobre arte, noticias, reseñas y materiales literarios de escritores nacidos en el estado, en su mayoría consagrados, pero también autores jóvenes. (Pereira, 2004, p. 223)

La revista privilegia a los autores sinaloenses, en menor cantidad se publicaron a autores mexicanos ya reconocidos en un plano internacional como lo son Amado Nervo, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes. Con presencia mínima se publicaron autores extranjeros como lo son el caso del hondureño Augusto "Tito" Monterroso, del norteamericano Ambrose Bierce y del cubano Eliseo Diego.

Presagio y la poesía sinaloense entre sus páginas

El género literario que más se publicó en la revista fue el narrativo, seguido del género que nos ocupa en este artículo: el lírico. En su gran mayoría, se publicaron autores nacidos en Sinaloa o nacidos en otro estado, pero radicados y reconocidos ya como sinaloenses; un ejemplo es el de Enrique Romero Jiménez (1910-1980) quien, según el SIC (s.f.), nació en Guadalajara, Jalisco, y vivió en Durango previo a su arribo al estado. A su llegada a Sinaloa, en 1944, se colocó en distintos puestos dentro de la Dirección General de Educación del Estado, se dedicó a la docencia en la Escuela Normal, de la cual llegó a ser director en 1959. También trabajó en la Escuela Preparatoria de la Universidad de Sinaloa, ahora Universidad Autónoma de Sinaloa. Su libro *Apuntes de literatura universal* sirvió como libro de texto en las escuelas preparatorias de esa universidad. En esa institución obtuvo el premio en los Juegos Florales por su poema titulado "Presencia de Sinaloa" y obtuvo el primer lugar en el concurso de cuento organizado por el Club de Leones de Ahome con su cuento "La espada aventurera" (Berrelleza, 2019).

El poema de Romero se titula "Carta a Jesucristo" y tuvo el honor de ser el primer contenido publicado en las páginas de la revista, y se colocó luego de la presentación a manera de saludo citada previamente. El poema, a manera de epístola y escrito en verso libre, clama por la pérdida de la fe y el retorno de Jesucristo para apaciguar los tiempos de entonces:

> Desde un lugar cualquiera de la tierra.
> Hermano mayor:
> […] Hoy, en pleno siglo XX; en la era espacial y a-
> tómica en que la humanidad entera vive bajo el signo
> del temor y la angustia, se espera todavía el regreso
> tuyo anunciando en los presagios, consignando en las
> escrituras, presentido en los corazones.
> ¿Cuándo volverás al erial que regaste con tu
> sangre y sembraste con tu amor?

> En qué tiempo bajarás al mundo nuestro, con-
> vulsionado y tenso, a predicar de nuevo tu evangelio?
> Ven otra vez a esta tierra temporal, distante y
> Breve.
> Ven nuevamente a arrojar de los recintos con-
> sagrados, a los traficantes, a los simuladores, a los
> farsantes e hipócritas.
> (Romero, 1977, pp. 6-8)

La presencia de mujeres escritoras en *Presagio* fue poco frecuente. Como un ejemplo más allá de la antología publicada por la revista en la cual se incluyeron algunas poetas y a la cual se hará referencia más adelante, se expondrá el caso de Lourdes Sánchez, joven escritora de entonces 27 años, sobre quien se ofrece una semblanza acompañada de una fotografía a blanco y negro de la autora:

> Lourdes Sánchez, poetisa sinaloense, combina una sensibilidad y un estilo muy especiales, muy suyos. Las imágenes metafóricas que usa, las agota. Va al fondo, sin aproximaciones, con exactitudes. Los nueve poemas que contiene el libro "Generación", que apenas el año pasado publicó Lourdes, son un canto fresco a las cosas de la vida y del más allá… Sus páginas llevan un mensaje de sentimental y fuerte rebeldía, y de esperanzas en un tiempo nuevo, abierto limpiamente al infinito. Original en su presentación, no titula sus poemas, sino que solo [sic] les asigna un seco número, como para obligarlos a expresarse y valerse por sus propios méritos. PRESAGIO publica en esta ocasión un trabajo inédito de Lourdes Sánchez, que habla de la tierra de sus amores, que la vio nacer y crecer: Sinaloa… Esperemos que siga en la ruta poética de los once ríos inagotables. (*Presagio*, 1977, p. 8)

El poema de Sánchez (1977) se titula "Resplandor de Sinaloa" y es una oda de tipo irregular que se conforma de cuatro estrofas. Esta composición tiene como centro las cualidades geográficas que enmarcan al estado, en específico el mar, la costa, los ríos, el valle y la sierra. En la primera estrofa, la metáfora entre Sinaloa y una embarcación dota de movimiento al objeto del canto, recurso que, a su vez, genera una sutil

transición hacia la prosopopeya que será la figura retórica que brinde unidad a la descripción y ensalce hasta el último verso. Sinaloa es una embarcación que llega del mar y se convierte en una mujer fecunda en su naturaleza: "Sinaloa/ silueta de canoa/ la de verde proa, extensos sembradíos invaden/ tu navegar de Señora" (Sánchez, 1977, p. 8). En los últimos versos de la estrofa final se revela la comunión con otro ser que representa la cultura y tradición del estado y que, por supuesto, son producto de sus habitantes y largos procesos históricos y sociales: "Sinaloa/ te canto mujer/ por generosa y bella/ por tu silueta de entrega/ pacífica de hembra,/ […] por tierra y señora/ y porqué tu música nace/ de otra mujer:/ la tambora (Sánchez, 1977, p. 8).

Lourdes Sánchez nació en Culiacán, Sinaloa. De acuerdo con SIC (s.f.), el sitio web del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL, s.f.), así como y la ELEM (s.f.), estudió lengua y literatura hispánicas en la UNAM y también estudió en la Escuela Superior de Maestros.

La antología poética sinaloense de *Presagio*

La revista *Presagio* tuvo ediciones extraordinarias, o ediciones especiales, así como ciclos temáticos. Las que más nos interesan, son las dedicadas a la literatura y en particular los números dedicados a la poesía. La primera de estas series temática fue sobre cuento, la segunda fue sobre poesía y se destinó a los números 61 y 62, correspondientes a julio y agosto de 1982. En la presentación de estos números especiales se hace explícito el carácter antológico de las publicaciones.

El título de los números fue el de *Antología de los poetas sinaloenses 1* y *2*. Gran parte de las portadas de *Presagio* fueron realizadas por artistas plásticos sinaloenses, el primer número de esta antología fue realizado por Rina Cuéllar, artista originaria de Navolato y alumna de los Talleres de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Sinaloa (SIC, s.f.). En la sección en donde se explica quien realizó

la obra también se da una interpretación de esta sin que se brinde información sobre el redactor de este texto: "Es la pluma, instrumento insustituible de la palabra. Desde siempre símbolo inalterable del escritor" (*Presagio*, 1982, p. 29). La pluma es la alegoría del tallo y de ella surge una rosa, la que, tal como se menciona en la presentación, es "símbolo de belleza suprema, la flor más elogiada por los bardos en sus versos y metáforas" (*Presagio*, 1982, p. 29), de fondo están escritos los nombres de los poetas sinaloenses a quienes se celebra en esta antología. Todos los y las poetas presentados en estos números especiales aparecen con fotografía, y sus poemas están acompañados por ilustraciones que pueden o no tener firma como muestra de autoría.

La presentación del primer número de esta antología estuvo a cargo del subdirector de la revista, Enrique Ruiz Alba, quien escribió lo siguiente: "*Presagio* pretende, a partir de la presente edición, rescatar para las actuales generaciones la relación completa de los bardos sinaloenses" (Presagio, 1982, p. 4). Más adelante señaló al encargado de realizar tal labor: "dada su vasta experiencia y conocimiento sobre el tema, Presagio cuenta con la invaluable asesoría y colaboración del poeta Alejandro Hernández Tyler" (*Presagio*, 1982, p. 5); asimismo, Ruiz Alba realizaría el criterio de selección que obedecería a tres periodos de la poesía sinaloense, los cuales son: época Romántica 1880-1920, época Contemporánea 1921-1940 y época Moderna 1941-1982. Hernández Tyler —originario de Culiacán— estudió en el Colegio Civil Rosales, ahora Universidad Autónoma de Sinaloa, y fue un poeta que desde muy joven mostró sus cualidades con los versos. Llamado por Ruíz Alba a Enrique "el Guacho" Félix, en 1934, como "El poeta consentido de Sinaloa", autor y coautor de *Música de las esferas*, 1922; *Humaya*, 1936, Tamazula, 1954; publicó poemas en la revista Letras de Sinaloa y en la revista Noroeste. En 1941 editó el libro de carácter didáctico y escolar Lecturas Sinaloenses (SIC, s.f.).

En este número, dedicado al periodo época Romántica, todas las muestras poéticas están acompañadas de breves semblanzas o fichas biográficas, en su mayoría realizadas por Alejandro Hernández; sin embargo, algunas otras fueron realizadas por otros colabo-

radores, como José María Figueroa, Arturo Figueroa Gálvez, Elías Nandino, Enrique Ruiz Alba, Enrique Félix, Tomás Segovia y Emilio Abreu Gómez. Cabe señalar que estas fichas bibliográficas, además de ofrecernos datos de la vida y obra de cada poeta, también brindan información sobre prensa y publicaciones periódicas sinaloenses de finales del siglo XIX y de inicios del siglo XX, debido a que algunos autores publicaron en estos medios. Gracias a lo anterior tenemos noticias sobre revistas en los que la literatura tuvo presencia, tales como *Revista Arte*, de Mocorito; *Rumbos nuevos. Revista cultural*, *Mosaico* y *Vesper*, de Mazatlán; *Letras de Sinaloa*, *Bohemia Sinaloense, Revista Moderna*, *Noroeste, Albatros* y *El Monitor*, de Culiacán. De igual manera, se da cuenta de periódicos sinaloenses en los que se publicaba la obra de autores de su tiempo: *Correo de la tarde*, *El Demócrata Sinaloense* y *El Sol del Pacífico,* de Mazatlán. Por último, también se menciona a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de Culiacán (LEAR).

En la información biográfica de cada poeta es posible conocer un poco sobre los primeros certámenes de los juegos florales en distintas partes del estado y de antologías poéticas hechas en distintos momentos y bajo distintas circunstancias, como es el caso de la *Antología de la poesía sinaloense (Antología sinaloense)*, realizada en 1958 bajo el mandato gubernamental del general Gabriel Leyva Velázquez y que corrió a cargo de Ernesto Higuera; o como la obra *La poesía en Sinaloa*, del historiador Antonio Nakayama. Algo que llama la atención es que, en algunas de las fichas bibliográficas, se hace hincapié a lo difícil que es encontrar la obra de estos autores. Enrique Ruíz Alba señala, en la semblanza de Florentino Arciniega y Ledesma, lo siguiente:

> Desgraciadamente, como la de tantos otros liridas [*sic*] nativos, su obra se perdió con el tiempo por descuido, indolencia y falta de visión de quienes pudieron entonces formar una hemeroteca o archivos culturales para permitir a las actuales generaciones conocer tales producciones literarias. (*Presagio*, 1982, p. 13)

Los autores antologados en el número 61 fueron Rafael Miranda, Cecilia Zadí (pseudónimo de Hydee Escovar de Félix Díaz), Ángel Beltrán, Ignacio Elenes Gaxiola, Alfredo Ibarra, Florentino Arciniega y Ledesma, Sixto Osuna, Esteban Flores, Alberto Vega Olazabál, Abelardo Medina, Baltazar Izaguirre Rojo (cuya semblanza realizó Elías Nandino), Jesús "Chuy" Andrade, Juan L. Paliza, Gilberto Owen (semblanza realizada por Tomás Segovia), Pedro Rosendo Zavala, Genaro Estrada, Manuel Estrada Rousseau, Enrique González Rojo y Rafael Quintanilla (catedrático, músico y poeta mazatleco nacido en Nayarit). Cierra el número un artículo de Alejandro Hernández Tyler, titulado "El Andén del cielo", en el que expone la incursión de las mujeres poetas en Sinaloa desde el siglo XVI hasta la fecha de publicación de ese número de la revista (*Presagio*, 1982, pp. 46-48). Destacan los nombres de Isabel Tobar, Cecilia Zadí, Chayo Uriarte, Margarita Ramírez de González, Alba Acosta, Norma Carrasco (Norma Bazúa), María Esther de la Mora, Elena Vázquez, Rafaela E. de Román, Dora Josefina Ayala, Rosa María Peraza de Meza y de Teresa Millán. No se puntualizará nada de esta época debido a que no es el asunto central de este trabajo.

En el segundo número de esta serie publicado en agosto de 1982 se presenta la antología de las épocas Contemporánea y Moderna, la portada estuvo a cargo de Darío Salas Rivera, egresado de la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda", y con un posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Salas fue el fundador del taller de pintura infantil de la Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional (DIFOCUR). En la sección "De nuestra portada", escrita por José Santos Delgadilla, se describe dicha imagen la cual refiere a un cráneo humano, símbolo de la muerte. El texto inicia de esta manera:

> Sobre la paciencia de la muerte subsiste la vitalidad de la pluma y la palabra […] Los poetas contemplan (en la playa sombría) las espesas aguas de Estigia; laguna con la presencia impasible de Caronte y su barca de traslado de almas. Pero los poetas se resisten a completar el viaje y se quedan en el horizonte de la memoria; ingresan a la vida del

> mañana porque penetran los sueños de muchas generaciones. (*Presagio*, 1982, p. 25)

La presentación del número corrió a cargo de Enrique Ruiz Alba y se centró en distinguir entre el romanticismo y la corriente modernista, de esta manera intentó aclarar la diferencia entre lo que para ellos son las épocas Contemporánea y Moderna, pues a quienes llama los contemporáneos son en realidad modernistas, en sus palabras: "Para muchos consistió en la adopción de la realidad imperante en la vida moderna con tema de inspiración, eliminando los cantos tradicionales que poco o nada aportaban al momento social que se vivía; para otros fue el rompimiento de las reglas de versificación, utilizando en los sucesivo el verso libre no sujeto a metro ni rima" (*Presagio*, 1982, p. 5). Lo anterior puede resultar confuso para distinguir entre estas dos épocas, pero con el fragmento anterior se aclara que con la Contemporánea se hace una relación con la corriente modernista, mientras que, sin hacerlo explícito, se puede inferir que en la época Moderna se antologa a poetas quienes, para el momento de la publicación de estas antologías, estaban ya consolidados (como es el caso de Jaime Labastida), comenzaban a consolidarse (como es el caso de Norma Bazúa) o a la juventud que hacía sus inicios en la escena literaria del estado en un tiempo muy cercano a los años de publicación de esta revista (como es el caso de Lourdes Sánchez). Otro problema que también se presenta es que no existe ningún subtítulo que ayude a identificar entre las épocas propuestas. Debido a que no se anuncia con ningún título el inicio de la sección dedicada a la época Moderna, se ha decidido colocar dentro de este periodo a los autores que nacieron después de 1940 o cuya primera obra se publicó luego de esa fecha.

Los poetas antologados como parte de la Época Contemporánea fueron Enrique Pérez Arce, Clemente Carrillo, Alba de Acosta, Francisco Verdugo Falquez, Ramón F. Iturbide (revolucionario, militar, esposo de la poeta argentina María Luisa Marienhoff), Enrique Romero Jiménez (cuentista y ensayista), José María Dávila (diplomático cuya iniciativa logró que se construyera el teatro de Los Insurgentes), Miguel Ángel Millán Peraza (poeta y novelista. Se mudó a

Tijuana donde fundó la revista *Letras de Baja California*, perteneció a Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), José G. Rojo, Alejandro Hernández Tyler, Cipriano Obeso, Natalio Landeros, Rosario "Chayo" Uriarte de Atilano.

La poesía moderna sinaloense según *Presagio*

De los poetas de la época Moderna no se ofrece ninguna presentación, pero podemos identificarlos de acuerdo con su ficha bibliográfica. De igual manera, las semblanzas las realiza en su mayoría Alejandro Hernández Tyler, algunas pocas las escribe el director de la revista, José María Figueroa, y también colaboran en esta labor Elvira Figueroa Gálvez, profesora normalista, Jesús Sansón Flores, poeta michoacano y Enrique Ruíz Alba subdirector de *Presagio*. Sin ningún aviso, subtítulo o inicio de sección, se da paso a la época Moderna de la poesía sinaloense con Jaime Labastida, Raúl René Rosas Echevarría, Esteban Zamora, Gonzalo Armienta Calderón (académico, burócrata, exrector de la UAS), Lourdes Sánchez, Norma Bazúa, Javier Zazueta Russel y Carmen Rico.

Hernández Tyler le otorgó un lugar especial en este número especial de *Presagio* a Jaime Labastida, catedrático y poeta originario de Los Mochis y con estudios de licenciatura y maestría en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. De Labastida destaca su lugar dentro del grupo "La espiga amotinada" y Hernández Tyler lo presenta a la altura del grupo de los Contemporáneos, de quienes resalta a Gilberto Owen y Enrique González Rojo. El poema seleccionado es "Ciudad y pájaros", del libro *La feroz alegría* publicado en 1965 (*Presagio*, 1982, p. 29).

En la página contigua a la dedicada a Labastida se encuentra otro autor originario de la ciudad de Los Mochis. En este caso es Raúl René Rosas Echevarría, miembro del Consejo Editorial de *Presagio*, cuya semblanza corrió a cargo de Enrique Ruiz Alba, subdirector de *Presagio*. Rosas —licenciado en derecho, político, profesor norma-

lista y notario público, fundador y presidente de la Asociación de Periodistas de Sinaloa—, no había publicado ningún libro antes de esta antología, su poema se titula "A mi ciudad" y está firmado con fecha del 25 de julio de 1982. El poema compuesto de tres cuartetos de arte mayor, que combina algunas rimas asonantes y consonantes se debate entre lo bueno que la ciudad puede traer al presente y la nostalgia del pasado: "Entre angostas calles y tu caserío/ surgen vivencias para mí mejores,/ y como ayeres de mi tiempo ido/ te siento distante, como a mis amores" (Rosas, 1982, p. 30).

Esteban Zamora es el siguiente de los poetas de la época Moderna —político y periodista—, su poema "Teponaxtle" se publicó en el primer número de la revista en 1977. La semblanza del poeta no está firmada, por lo que no es posible asumir a alguien específico su autoría, salvo al equipo de redacción de *Presagio*, donde se dice lo siguiente: "Contrasta la rebeldía política del angosturense Esteban Camacho con la ternura e inspiración de sus versos […] Hoy nos obsequia con un soneto, estilo poético de lo más difícil toda vez que entraña el ineludible deber de decir todo lo que se quiera en catorce líneas" (*Presagio*, 1982, p. 31). El poema engalana el acto de la lectura de la poesía, así como su trascendencia en el lector:

> Desde el regazo, el libro —mariposa galana
> que despliega sus alas sobre el nardo de abril
> de unas manos de perla— va elevando un sutil
> relente de nostalgia por la tierra lejana.//
> Y mientras que en las sienes golpea acalorada
> la vehemente, impetuosa, pasión no confesada
> que sugiere el poema, y el alma vuela al río.
> (Zamora, 1982, p. 31)

Gonzalo Armienta Calderón, nacido en Culiacán, es otro de los seleccionados para la antología. La semblanza corrió a cargo del director de la revista José María Figueroa. Armienta —doctor en derecho, burócrata, catedrático de la UNAM, ex rector de la Universidad Autónoma de Sinaloa a inicios de la década de 1970—,

durante momentos turbulentos para la máxima casa de estudios del estado, fundador de la ahora Universidad Autónoma de Occidente y, finalmente, autor de textos especializados en derecho, era reconocido por el director de *Presagio* como: "Cultivador de la palabra bella [y que para ese momento había] encontrado en la poesía la válvula de escape a su sensibilidad espiritual, obsequiándonos en su libro *Entre mis manos una voz* un joyel de poesía de hondo contenido humano" (Presagio, 1982, p. 34). El poema que se integra al número se titula "Colorines del incendio" y se compone de cuatro estrofas con versos en octosílabos y carente de rima: "Despertar de llamaradas,/ colorines del incendio,/ amanecer que se pierde/ por las barrancas del viento.// […] Y el fulgor de la hoguera/ con la herencia hecha coraje,/ chispa que forja una patria/ con colorines de fuego" (Armienta, 1982, p. 34). En un caso muy particular se presenta a Norma Carrasco y a Norma Bazúa en páginas contiguas. Pareciera que existe una ambigüedad en el diseño y edición de estas páginas de la revista, ya que, en el espacio destinado a Carrasco aparece una fotografía cuyo título es el de Norma Bazúa y, en la siguiente página, en la que se coloca el texto correspondiente a la semblanza de Bazúa, se coloca también el nombre de Norma Carrasco. La decisión de poner los nombres de los autores en otras páginas que no sea en la que se coloca su semblanza y su fotografía obedece a que se les dedica otra página, se les publica más de un poema.

A Norma Carrasco se le presenta con una semblanza firmada por Carlos Pellicer, reconocido poeta y museógrafo tabasqueño fallecido cinco años atrás de la publicación de este número de *Presagio*. El escrito señala lo siguiente:

> Norma Carrasco abre ahora, por primera vez, su ventana para que escuchemos su voz […] a la intemperie, para que sepamos que ella está en barricada en la lucha por la humanidad pisoteada por el egoísmo y la avaricia […] en todos sus poemas encontramos la perla de su ternura engarzada a veces en el oro más puro de la palabra. Bienvenida tan generosa y gentil recién llegada. (*Presagio*, 1982, p. 36)

No se aclara de dónde se toma esta presentación. El poema elegido es "Sólo juntos" el cual, escrito en verso libre, apunta al eros, descubre el amor y el deseo de la voz poética que pugna por la presencia del otro:

> Tú me niegas la coincidencia/ de sentirnos y repites dudas.// […] Ya sé que te astillas en reposos obligados./ Tu dinámica es otra./ Nunca reuniste en la memoria el cuerpoamor/ con lo tierno de quedarnos, solos y sólo juntos/ sin dimensión, sin tiempo, sin espacio. (Bazúa, 1982, p. 36)

En la semblanza que realizó Alejandro Hernández Tyler de Norma Bazúa en la siguiente página se aclara la aparente discrepancia sobre estas dos poetas que resultan ser una misma persona: "Norma Bazúa nació en Los Mochis, el 17 de mayo de 1928. Cursó los estudios en filosofía y letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde muy joven se inclinó por la literatura, la que cultiva desde los dieciséis años; sin embargo, al adentrarse en el mundo de los renglones cortos, usó el seudónimo de Norma Carrasco" (*Presagio*, 1982, p. 37).

Siguiendo con Bazúa, en la siguiente página de la antología se publicó el poema "Desembarco de tropas", que plantea la angustia de la guerra y las consecuencias de los conflictos bélicos. Con versificación libre, en el poema se emplean principalmente las figuras retóricas de la anáfora y la metáfora como sus principales recursos:

> ¿Por quién vais a empezar?
> ¿Por los árboles, los hombres, o los muros?
> […] Si las bombas estallan, los vuelos de los pájaros
> serán muecas arrancadas al viento.
> Las flores deshojadas,
> polvo de huerto.
> […] ¿Por quién vais a empezar?
> ¿Por las mujeres en espera,

por los frutos del huerto,
o por todos los aromas
de los árboles quietos?
(Bazúa, 1982, p. 37)

El siguiente autor antologado fue Javier Zazueta Rusell —arquitecto, catedrático y dedicado a la función pública—, de quien se dice los siguiente en su semblanza: "De manera esporádica periódicos locales han publicado algunos de sus poemas, plenos de originalidad y realismo. Tienen en preparación el primer libro con trabajos seleccionados que confían en ver publicados este mismo año" (*Presagio*, 1982, p. 44). El texto no está firmado por lo que podríamos asumir que fue escrito por el equipo de redacción de la revista. De Zazueta Rusell se publicaron dos poemas, el primero "Huellas fugitivas", escrito en verso libre, trata sobre la ausencia del ser amado y emplea la anáfora y el sentido del gusto para desencadenar el recuerdo y el anhelo por un reencuentro con el otro por parte de la voz poética:

Me sabes: a frijoles de olla,
a tortillas de maíz nuevo,
a requesón
a queso sobre la artesa y
a hongos silvestres recogidos por ti misma.
Me sabes a: ponteduro,
a jamoncillo,
a melcocha chicoteada contra el palo,
a capirotada
y a torrejas con miel de piloncillo
[…] Y sin embargo,
a pesar de que me sabes tanto,
hoy que te busco no te encuentro.
¡o te me has ido poco a poco,
o me he olvidado de ti por un momento!
[…] ¡Vuelve conmigo!
siquiera por un momento!
(Rusell, 1982, p. 44)

El segundo poema que se publicó de Rusell en esta antología fue "Miedos de fina arena" y está firmado en julio de 1982. Este se compone de ocho tercetos de rima asonante y se inclina por el tema de la violencia: "Entre cuchillos de luna/ y requiebros de R-15/ pasan las horas, una a una// A la vuelta de la esquina/ cobijada bajo máscaras ajenas/ la muerte acecha, vigila" (Rusell, 1982, p. 45).

Finalmente, con la poeta Carmen de Rico, originaria de Mazatlán, Sinaloa, se cierra la época Moderna de la antología de *Presagio*. Para Hernández Tyler, encargado de escribir la semblanza, la poeta "ocupa un lugar de honor en la *Antología de la poesía sinaloense*" (*Presagio*, 1982, p. 49); además, señala la primera publicación de Rico *Amapa*, publicada en 1961 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, bajo el sello editorial de la Universidad de Guadalajara, del que dice lo siguiente: "Así, Carmen Rico nos va llevando de la mano, recorriendo las páginas de su libro, para darnos a conocer las moradas de su corazón, con generosa hospitalidad, con gentileza la anfitriona perfecta (*Presagio*, 1982, p. 49). El poema "Al dueño de mis amores", de rima asonante, es un poema de tema amoroso: "Quiero un rincón para mí,/ donde pueda verte a solas./ Blando sillón para ti./ Fondo musical; las olas./ una cortina traviesa/ jugando en el ventanal./ Una lámpara, una mesa/ y un floreo de cristal" (Rico, 1982, p. 49).

Para concluir con la antología, se acompaña el número con una serie de cartas entre el poeta Carlos Manuel Aguirre y José María Figueroa, director de *Presagio*. Aguirre, sonorense, pero con años viviendo en Sinaloa, fue fundador de *Letras de Sinaloa*, revista *Noroeste* y la revista cultural de la UAS *Albatros*. En tales misivas ambos lamentan la reciente muerte del poeta Juan Eulogio Guerra y rememoran su vida y obra. Además, se presenta una última sección titulada "Poetas sinaloenses" (*Presagio*, 1982, p. 48), escrita por Alejandro Hernández Tyler, en la que se ofrece un breve artículo sobre Eulogio Guerra, así como una muestra del poeta fallecido. El número se cierra con un poema del poeta y antologador de esta serie titulado "Humaya" (Hernández, 1982, p. 50).

Conclusiones

De manera provisional se delinean algunas conclusiones sobre lo expuesto en este artículo. El estudio de las revistas culturales y literarias de las distintas regiones y estados de la República pueden dar luz sobre las redes intelectuales que las conforman y que se forman en torno a ellas. En el caso específico de *Presagio*, el grupo que se encarga de su edición y publicación está conformado por personas interesadas en la divulgación de la historia, literatura, aspectos culturales y el acontecer de la política local. Algunos de ellos alguna vez involucrados en la burocracia y en el periodismo, también dedicaron tiempo a las actividades literarias y el acento de la revista se decanta por ofrecer un panorama cultural local en el que pareciera que no existe un diálogo con otros estados o regiones del país, mucho menos con la Ciudad de México.

En cuanto a la poesía, con la propuesta antológica de la revista se hace notar que el equipo editorial y antologadores tenían un conocimiento de la historia del género en el estado. Los criterios que se emplearon para dar orden a la tradición poética en Sinaloa son un ejercicio de reconocimiento, en algunos casos asertivo, en otros confuso, pero que se enmarcan en el interés de preservar, difundir y divulgar la obra de las y los autores ya encumbrados para sumar en la construcción de la historia de la lírica sinaloense. Tal como afirma el investigador Agustín Velázquez (2020, p. 255):

> En Sinaloa, como parte del entorno nacional, se cuenta con una tradición muy rica en este terreno literario que, prácticamente, muy poco se ha investigado […] El espíritu romántico de nuestra sociedad durante la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX generó una variada literatura en la que predominan los discursos patrióticos, la poesía y descripciones del espacio sinaloense.

Dentro de este tenor, las dos primeras épocas propuestas por *Presagio* se encuentran dentro del Romanticismo, y todo indica que nombrar

época Contemporánea al periodo de la poesía sinaloense en las primeras décadas del siglo XX obedece a que los autores seleccionados son, en efecto, contemporáneos a quienes dirigen la revista, así como de los encargados de realizar esta antología.

Con respecto a la época Moderna, este primer acercamiento a la lírica, dentro de las páginas de *Presagio*, hace posible comprender lo importante que era tener un espacio en dónde las plumas jóvenes pudieran mostrar sus propuestas poéticas. La revista resulta un buen ejemplo de la forma en que los grupos intelectuales buscaban mantener viva la literatura en sus localidades, ya sea a nivel municipal o estatal. Cabe señalar que, tal como lo apunta Velázquez con respecto al periodo romántico de la literatura sinaloense, tal parece que, en algunos casos, "Los valores civiles se encuentran inmersos en la ideología, la creación literaria y el discurso gubernamental en turno" (2020, p. 256).

Lo anterior parece mantenerse aún vigente para la segunda mitad del siglo XX ya que, si bien hay autoras y autores en este periodo de la antología que cuentan ya con cierta trayectoria, también los hay con una nula o incipiente trayectoria lo que hace pensar que su inclusión en tal publicación obedece más debido a las filiaciones o relaciones políticas, así como al quehacer profesional como periodistas con relación al director y al equipo editorial, que a sus cualidades como poetas. Tales son los casos de Esteban Zamora, quien fuera un político de oposición en el Partido de Acción Nacional (PAN), pero quien estaría inmiscuido en el mundo periodístico del estado pues fue, en 1973, uno de los miembros fundadores del periódico *Noroeste*; lo mismo sucede con Javier Zazueta Russel, quien en ese entonces estaba involucrado en la función pública municipal. El caso de Gonzalo Armienta es otro muy particular, ya que este académico y político, muy cercano al partido hegemónico de aquel entonces, en 1977 había publicado su libro *Entre mis manos una voz* y no volvió a presentar de nuevo otro libro de naturaleza literaria. No así con autores como Jaime Labastida, quien ya estaba consolidado en ese momento, o como Lourdes Sánchez, Norma Bazúa y Carmen Rico, quienes ya contaban con

cierta trayectoria y, en todos los casos, seguirían formando parte del campo literario, no sólo a nivel local sino nacional.

Finalmente, en el contexto de publicación de la *Antología de la poesía sinaloense 1* y *2*, justo corrían los primeros años de la institucionalización de la cultura en Sinaloa tras la creación de la Difocur, que se creó en 1975, y posteriormente de la creación del Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), fondo que desde 1977 comenzó a funcionar a nivel federal con el fin de descentralizar la cultura en México y que poco a poco captó gran parte de los espacios y soportes para la literatura por parte de las instituciones dependientes del estado. Una década más adelante, con la apertura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), creado en 1988, culminó el proceso que ha acaparado gran parte del ámbito literario en cuanto a la formación, difusión, divulgación, promoción, apoyo y patrocinio de esta actividad, así como de otras actividades culturales y artísticas. Queda en *Presagio* el registro de esta transición con el artículo que acompaña el segundo número de la antología de los poetas sinaloenses, en el que se presenta un resumen de los talleres ofrecidos por el centro cultural DIFOCUR-FONAPAS, entre los que se mencionan los talleres de teatro y literatura.

Referencias

Armienta, G. (1982). Colorines del incendio. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 34.

Bazúa, N. (1982). Sólo juntos. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 36.

Bazúa, N. (1982). Desembarco de tropas. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 37.

Berrelleza, M. A. (2019, 1 de septiembre). *Enrique Romero Jiménez. Hoy en la Historia. Debate*.https://www.debate.com.mx/

opinion/Marco-Antonio-Berrelleza-Hoy-en-la-historia-Enrique-Romero-Jimenez-20190901-0244.html

Enciclopedia de la Literatura en México (s.f.-a). *Lourdes Sánchez*. http://www.elem.mx/autor/datos/2148

Enciclopedia de la Literatura en México (s.f.-b). *Presagio. Revista de Sinaloa*. http://www.elem.mx/institucion/datos/1924

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (s.f.). *Lourdes Sánchez* https://literatura.inba.gob.mx/sinaloa/4684-sanchez-lourdes.html

Labastida, J. (1982). Ciudad y pájaros. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 29.

Pereira A. (2004). Prólogo. En: J. A. Rosado, A. Tornero y C. Albarrán, *Diccionario de literatura mexicana del siglo XX*. 2ª edición corregida y aumentada. UNAM.

Pita, A. y Grillo, M. (2013). Revistas culturales y redes intelectuales: Una aproximación metodológica. Temas de *nuestra América,* (54), 177-194.

Presagio. Revista de Sinaloa (1977). *1*(1).

Presagio. Revista de Sinaloa (1982). *1*(61).

Rico, C. de (1982). Al dueño de mis amores. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 49.

Romero, E. (1977). Carta a Jesucristo. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(1), 6-8.

Rosas, R. (1982). A mi ciudad. *Presagio. Revista de Sinaloa*, 1(62), 30.

Rubio, D. (2007). *Cuatro sinaloenses en el recuerdo. José Ma. Figueroa Díaz. Jesús Manuel Sarabia. Alfonso G. Calderón Velarde. Lauro Díaz Castro*. Honorable Ayuntamiento de Culiacán.

Sama, G. (1996). *Las revistas culturales independientes del Distrito Federal en la década de los 90*. Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana.

Sánchez, L. (1982). Resplandor de Sinaloa. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(4), 8.

Sánchez, L. (1982). Generación. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 35.

Secretaría de Cultura (s.f.). *Prensa. A cuatro décadas de su creación, la revista* Tierra Adentro *renueva su imagen y se hace más accesible*. https://www.gob.mx/cultura/prensa/a-cuatro-decadas-de-su-creacion-la-revista-tierra-adentro-renueva-su-imagen-y-se-hace-mas-accesible#:~:text=La%20revista%20Tierra%20Adentro%2C%20fue,V%C3%ADctor%20Sandoval%20(Aguascalientes%2C%20Ags

Sistema de Información Cultural (s.f.-a). *Alejandro Hernández Tyler*. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=4294

Sistema de Información Cultural (s.f.-b). *Enrique Romero Jiménez*. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=4353

Sistema de Información Cultural (s.f.-c). *Enrique Ruíz de Alba*. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=4355

Sistema de Información Cultural (s.f.-d). *Lourdes Sánchez* https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=3423

Sistema de Información Cultural (s.f.-e). *Rina Cuellar*. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=3049

Vidal, Y. (1995). Una aproximación al panorama de las publicaciones periódicas literarias mexicanas (1950-1995). *Anales de Literatura Hispanoamericana.* (24). Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.

Velázquez, A. (2020). *Alegoría de las palpitaciones*. Instituto Sinaloense de Cultura.

Zamora, E. (1982). Teponaxtle. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 31.

Zazueta, J. (1982). Huellas fugitivas. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 44.

Zazueta, J. (1982). Miedos de fina arena. *Presagio. Revista de Sinaloa*, *1*(62), 45.

Baja California Sur

Trayecto poético de mediados del siglo XX a principios del siglo XXI

Fernando Jordán, José Alberto Peláez y Néstor Agúndez: poetas sudcalifornianos de mediados del siglo XX

Ramón Moreno Rodríguez[37]
y Dante Arturo Salgado González[38]

La Paz, actual capital de Baja California Sur, festeja su fundación el 3 de mayo, en recuerdo al desembarco de Hernán Cortés en 1535, en la hermosa bahía que llamó Santa Cruz en alusión al día de su arribo. Loreto se fundó en octubre de 1697 por el jesuita Juan María de Salvatierra quien, inspirado y convencido por Eusebio Francisco Kino, no dudó que salvar almas en California, era una gesta digna de los soldados de Cristo. Cortés, aunque dejó un pequeño destacamento de hombres, no pudo consumar su intención de tomar y poblar estas tierras; fueron los padres ignacianos los que iniciaron un proceso de evangelización, más que de conquista en sí. La distancia en años entre 1535 y 1697 es, en cierta medida, una impronta que explica por qué la historia en esta media península se escribe a otro ritmo. De tal suerte, la Independencia y Revolución, ya por la lejanía —ya por la escasa población— no alcanzan la intensidad que tuvieron en el centro del país y en vastas regiones de este, y confirman nuestra peculiar relación con la historia nacional. Esta circunstancia provocó durante más de un siglo, al menos hasta mediados del XX, la sensación de que la vida

37 Centro Universitario del Sur, Universidad de Guadalajara.
38 Universidad Autónoma de Baja California Sur.

en estas tierras transcurría fuera del tiempo. De ahí nació también una cosmovisión de un aparente conformismo que tenía más de estoica contemplación ante el devenir, el que este fuera, que también creó la imagen de un sudcaliforniano parsimonioso sino indolente. Es probable, como simple hipótesis, que el paisaje del semidesierto, rodeado siempre de mar, haya fraguado lentamente un espíritu de feliz isleñitud en donde nada alteraba los ánimos.

No debe sorprender entonces que cuando se echa una mirada a la historia literaria de este lugar, haya más silencios que voces. Si como afirma Octavio Paz en *El arco y la lira*: "No hay pueblos sin poesía; los hay sin prosa" (Paz, 1970, p. 68), cabe preguntarse, ante la circunstancia sudcaliforniana, ¿en qué momento de su existencia un pueblo necesita de la poesía?, al menos de la escrita. Y la evidencia, en el terreno de la creación poética en Sudcalifornia, apunta a una primera mitad del siglo XX poco concurrida, en sintonía, qué duda cabe con el contexto general. En 1900, la capital del entonces Distrito Sur no llegaba a cinco mil habitantes; en 1950, todo el territorio tenía sesenta mil. Será hasta la segunda mitad cuando se observa mayor movimiento literario y hasta el último cuarto una conciencia plena de la importancia de este ejercicio artístico.

Por encima de las condiciones de casi incomunicación con el resto del país, a finales de los años cuarenta y en los años cincuenta, se dan en La Paz tres acontecimientos culturales que, puede decirse, lanzan a la palestra a poetas que marcan un punto de inflexión temporal, más que de alguna corriente definida. Es en este contexto que toman fuerza los nombres de Fernando Jordán, José Alberto Peláez Trasviña y Néstor Agúndez Martínez.

Armando Trasviña Taylor, en su libro precursor *La literatura en Baja California Sur*, anota de manera general estos acontecimientos que explican la circunstancia de los poetas que nos ocupan: en primer término, la convocatoria a concursos literarios; en el marco de los encuentros atléticos, deportivos y culturales del territorio, que de forma sintética también se conocieron como Olimpiadas, en 1946 nace el concurso literario "¿Cómo es el pueblo

donde yo vivo?", que, al decir de Trasviña, fue ganado de manera consuetudinaria y casi exclusivamente por dos poetas: Jesús López Gastelum, oriundo de Santa Rosalía, y Néstor Agúndez Martínez originario de Todos Santos. Los Juegos Florales del Carnaval también auspiciaron la escritura poética, dos nombres sobresalen de estos certámenes, el de Miguel Liera Ibarra y el de José Alberto Peláez Trasviña. Y Fernando Jordán, de entrañable memoria para Sudcalifornia, ganó un concurso con motivo de las Fiestas de Fundación de La Paz, convocado por el Club de Exploradores "Huaxoros" (Trasviña, 1971, p. 72).

El segundo suceso fue la fundación, en 1948, del Ateneo Bajacaliforniano "Prometeo", impulsado por los pintores Héctor Correa Zapata y Fernando de la Toba, que publicó tres boletines en cuyas páginas aparece la intelectualidad del momento "y su contenido era estrictamente cultural, desde poesía hasta arquitectura, desde pedagogía e historia, hasta ciencias administrativas" (Trasviña, 1971, p. 73). El Ateneo, en clara analogía y consonancia con el Ateneo de la Juventud y el Ateneo de México, promovió lo que estuvo a su alcance: conferencias, conciertos, recitales y exposiciones.

La tercera circunstancia positiva fue, aunque efímera, la publicación de la revista *Baja California*, en 1951, dirigida por Pablo L. Martínez y Alfonso Landera, donde también se motivó a la escritura de poemas (Trasviña, 1971, p. 74).

En estas tres empresas culturales participaron, en grupo o individualmente, una decena de jóvenes sudcalifornianos que, amén de tener en común estos tres quehaceres culturales, los unía la edad. Todos ellos —con algunas excepciones— habían nacido en la década de los veinte, se habían iniciado en las lecturas literarias bajo la tutela del profesor de origen vasco Manuel Torre Iglesias, habían abrazado la vocación magisterial y compartían influencias y gustos literarios decimonónicos con marcadas asonancias románticas y modernistas.

¿Todo esto es suficiente para afirmar que estos jóvenes treintañeros formaron una generación? Sí y no. Sí, porque compartieron las condiciones que la época impuso: limitaciones para acceder a una

mayor formación académica, desinformación en cuanto a las modas literarias y limitantes para buscar nuevos caminos en su autoafirmación. De ello resultó que la vocación literaria quedara truncada y que las ocupaciones profesionales desplazaran a la literatura;[39] una creación literaria escasa, en general, y una retórica romántica y modernista ya superada.

No constituyen una generación, literariamente hablando, porque, a excepción de dos o tres, no los unió un proyecto cultural de gran aliento ni autores concretos que influyeran en sus obras, ni un contacto constante entre ellos, pues unos emigraron a la frontera, otros al entonces Distrito Federal y otros decidieron quedarse en sus pueblos.

Así pues, las circunstancias en común que compartieron no alcanzaron a forjar una generación estructurada. Armando Trasviña sintetiza una explicación sobre el momento que vivieron: "Responde a una múltiple secuencia de valores desarticulados, ajenos a escuelas, a estilos y autores, como resultado de un desmembramiento social y geográfico" (Trasviña, 1971, p. 7).

Lo destacado de este momento es el impulso a lo cultural y el nacimiento, con las limitaciones expuestas, de un grupo de poetas que marcan un punto de inflexión en un espacio que vivía a otro ritmo y, hay que decirlo, sin que ello implicara necesariamente un problema existencial.

Es en este ambiente en el que Fernando Jordán escribe "Calafia", con su dosis de novedad polémica, tanto por su forma como por su contenido. Jordán estuvo en contacto con varios de ellos, en especial con César Piñeda. No fue sólo el amor por estas tierras lo que les transmitió el cronista capitalino, sino el deseo de escribir poesía. Poesía para expresar el amor por la tierra. Este será, también, otro elemento en común de esta generación, que perdurará por dos o tres decenios más: el regionalismo. La obra poética de

39 El poeta Aguiar e Silva desarrolla muy bien el concepto de las dificultades para hacer agrupaciones generacionales en la literatura. En su libro *Teoría de la literatura* afirma cosas como: "Los problemas planteados por el estudio de los períodos literarios son múltiples y de diverso orden; se refieren no sólo a su análisis sincrónico y estructural, sino también a su génesis y condicionamiento histórico, a su descomposición y desaparición" (página 250 y ss. Vid infra la bibliografía).

la mayoría de ellos está impregnada del paisaje como *leitmotiv*: el amor a una geografía que no admite puntos medios, o subyuga o eleva espiritualmente, desierto y mar como dos poderosas metáforas en espera de la traducción sensorial. Será la generación de Raúl Antonio Cota, Javier Manríquez y Edmundo Lizardi la que logra trascender y liberarse del pesado fardo del regionalismo.

En esta promoción de autores de los años cincuenta pueden anotarse los siguientes nombres: José María Garma González (1906-1978), César Piñeda Chacón (1912-2003), Dominga G. de Amao (1912- 2005), Fernando Jordán (1920-1956), José Alberto Peláez Trasviña (1922-2009), Miguel Liera Ibarra (1925-1964), Néstor Agúndez Martínez (1925-2009), Valente de Jesús Salgado Calderón (1925-2014), Jesús López Gastelum (1927-1998) y Armando Trasviña Taylor (1933).

Al analizar sus perfiles pueden proponerse tres grupos diferenciables, uno estaría integrado por los fundadores del Ateneo Prometeo, de los cuales tres solamente escribieron poesía: José Alberto Peláez Trasviña, César Piñeda y Miguel Liera Ibarra. El segundo grupo estaría conformado por las soledades de Néstor Agúndez, Valente de Jesús Salgado Calderón y Armando Trasviña. El tercer grupo lo conforman aquellos que fueron poetas de ocasión o por encargo.

Dentro de los dos primeros subgrupos (seis autores) habría que destacar exclusivamente a quienes contra viento y marea perseveraron en la creación literaria y lucharon contra todas las adversidades para dar a conocer su obra y editarla, aunque fuera marginalmente. De tal manera tenemos que el grupo básico se integraría exclusivamente por tres: José Alberto Peláez, Néstor Agúndez y Armando Trasviña, ya que ellos, de una u otra forma, nunca renunciaron a esa vocación literaria; cosa que no sucedió así con el resto de los autores que, imbuidos en otras dinámicas de vida, la literatura para ellos fue sino un pasatiempo, sí una actividad marginal. Sin embargo, hay dos poetas en esta última circunstancia que agregamos como parte del grupo central de escritores: Fernando Jordán y César Piñeda, aunque este no

publicó y por ello no aparece mencionado ni en el libro multicitado de Armando Trasviña, ni en antologías posteriores.

Ellos son los poetas que definen y hacen la poesía a mediados del siglo XX en el territorio sur de Baja California.[40] De este grupo de cinco hemos decidido proponer a tres para estas páginas: Peláez y Agúndez, porque tomaron el oficio con tenacidad, y a Jordán porque "Calafia", como *El otro México*, marca un punto de inflexión en la cultura sudpeninsular. No siendo nativo de estas tierras, Jordán logró captar, con sensibilidad e inteligencia, la idiosincrasia sudcaliforniana y adaptarse a ella, condición fundamental para no ser visto como extraño, como ajeno, como peligroso; más aún, Jordán es un mito porque enalteció una cultura que encontró en la amistad y en el humor dos formas de resistencia sensorial. Desde luego que tanto Armando Trasviña, como César Piñeda merecen ser publicados, leídos y estudiados con esmero, por ello los destacamos dentro del grupo central de poetas, y no tenemos dudas que está cerca el momento de repaso crítico que ofrezca el panorama completo de la escritura poética en Sudcalifornia durante el siglo XX.

Fernando Jordán, José Alberto Peláez Trasviña y Néstor Agúndez son, a nuestro juicio, los referentes obligados de la poesía sudcaliforniana de mediados de siglo y enlace inevitable con las nuevas generaciones de poetas que los siguieron en el tiempo en esta geografía calisureña.

Fernando Jordán (1920-1956)

Llega a tierras sudcalifornianas en 1950 y de estas sólo se alejará esporádicamente. Aunque no hay asidero firme para hablar de destino, en él parece recobrar fuerza esa idea griega; Baja California lo subyugó, lo sedujo, lo encantó y, literalmente, lo recibió en sus brazos: para

40 Nos referimos, por comodidad, a todo el territorio; en realidad deberíamos decir La Paz, casi exclusivamente.

vivir y para morir. Fernando Jordán Juárez fue un destacado periodista y antropólogo. *El otro México*, libro de crónicas noveladas en las que describe su recorrido por los dos estados que ocupan la península, se convirtió en muy poco tiempo en una lectura obligada, en un mantra para quienes sentimos esa profunda conexión con este espacio geográfico. Es un caso muy especial porque, sin dejar una obra como tal en verso, es difícil quitarle el título de poeta; esa maravillosa combinación de géneros que son sus textos sobre la California mexicana tiene la cadencia poética que secuestra al lector desde las primeras líneas. Su intensidad y pasión vitales, en los pocos años que pasó en esta media península, hablan de un inequívoco espíritu poético que marcó su existencia.

Es irrecusable que gran parte de su ascendencia romántica se trasvasó en su poema "Calafia", ya que éste encierra un profundo sentido platónico del acaecer humano. Quizá el elemento romántico más evidente radica en la idealización de los elementos y personajes que en él aparecen: tierras, religión, conquistadores, indios y mexicanos contemporáneos.

Estructuralmente el poema —sin rima ni metro— está dividido en cinco secciones, correspondientes cada una a la voz de un personaje, en una especie de poesía para coro. Hablan, en este orden, un indio guaycura, Hernán Cortés, un padre misionero, la tierra sudcaliforniana y el mexicano contemporáneo. Estas cinco voces quedan unidas por la voz, discreta, de un narrador extradiegético.

El tema del poema es la soledad y el abandono; un sentimiento constante, durante decenios en Sudcalifornia; también es, y en ello radica su mayor fuerza y belleza poética, la angustiada petición de la identidad sudcaliforniana (representada a la vez en el indio, la tierra y el mestizo), de ser redimida de este triste pecado que ha cometido; no sabe cuándo ni cómo. Lo único cierto es que se sabe culpable y, dramáticamente, pide perdón: "Yo sufro, hombre de México./ Sufro el hambre y la pobreza,/ de un triste abandono secular" (Trasviña, 1971, p. 53).

El hecho de que el poema esté escrito en forma de monólogos teatrales no sólo facilitó su representación escenográfica,[41] sino que confirma la idea de Javier Manríquez, en el sentido de que el primer monólogo del poema pudo haber sido inspirado en una obra teatral: "Es posible que Jordán haya tomado en cuenta, al comenzar el poema, alguna traducción de la tragedia *El fin de Atahualpa*, pieza de teatro escrita originalmente en quechua" (Manríquez, 1985, p. 55).

Pero, independientemente del origen de las fuentes que utilizó Jordán para escribir estos versos, es evidente que tienen un aliento propio y una belleza original. Conviene esta aclaración porque también se trata de un poema con claras influencias que es oportuno anotar. No se demerita la originalidad de "Calafia", pero es importante señalar los estilos literarios que inspiraron a Jordán.

Ante todo, se destaca un fuerte tono oratorio, en los dos sentidos del término: en su condición declamatoria —la menos afortunada— y en el aspecto religioso. En efecto, hay varios versos que logran un fuerte tono lírico, sobre todo cuando se escucha la voz del indio. Inevitablemente nos recuerdan estos versos el libro de *Salmos*. Ambos poetas están insuflados por el aliento dolorido del que quiere ser escuchado por su Señor. En los salmos, la voz de la oveja sin redil que reclama a su pastor protección y cuidado se ha transformado, en "Calafia", en la voz del guaycura que reclama esa misma atención con un similar tono elegiaco:

Peregrino de Dios;
detente y salta al mar.
Te necesito.
Hace un millón de lunas abandonado estoy,
perdido en los caminos que siguiera la raza.
Mis hermanos ayer llegaron a la tierra prometida
arrastrados por Tláloc y por Quetzalcóatl.

41 En 1958 se representó "Calafia", en forma de teatro de masas, ante Adolfo López Mateos, candidato a presidente de la República, representación en la que estuvieron involucrados algunos de los integrantes de esta generación.

Yo solo estoy aquí,
solo, sin Dios,
sin esperanza,
sin sino y sin fortuna.
(Trasviña, 1971, p. 51)

Los mejores versos del poema, con un fuerte tono rubendariano, también se encuentran en esta primera sección. Son tres (19, 20, 21), de los 215 versos que forman el poema, los que logran una mejor belleza literaria. Por sus metáforas y plasticidad nos recuerdan a Darío y a López Velarde: "La sierra se eleva para mirar al mar,/ las fuentes que recortan esmeraldas sobre la tierra seca/ los valles donde el sol duerme la siesta" (p. 50).

Pero el poema tiene, desgraciadamente, momentos en que la intertextualidad lopezvelardiana se transforma en casi copia (pobre, además). En *La suave patria* el zacatecano dice: "El Niño Dios te escrituró un establo/ y los veneros de petróleo el diablo" (López Velarde, 1998, p. 222). En "Calafia" Jordán afirma: "esas vetas fundidas por el diablo con el fuelle de Dios" (Trasviña, p. 50). El demérito de este verso no sólo radica en su parecido al de López Velarde, que obviamente escribió antes, sino en la torpe concepción de la asociación minera entre Dios y el diablo.

Aparte de estas imágenes fallidas, el poema tiene constantes errores formales que evidencian la ingenuidad del poeta que no, insistimos, su sensibilidad poética; por ejemplo, Cortés pronuncia el nombre de Cuauhtémoc como "Guatimoc", pero, unas palabras antes, pronuncia "Malintzin" y no la deformación Malinche.

La última sección, de la que los críticos no se han ocupado, revela otro rostro del poema que, temáticamente hablando, nos muestra una imagen diferente a la que tradicionalmente se ha tenido de "Calafia". Se ofrece la tierra, sí, pero también se ofrece un futuro radiante ya presente: "Que mañana es la cita/ para hacer realidad tu esperanza/ y trocar tu tristeza en alegría/ que mañana es la cita/ y que mañana es hoy, ¡TIERRA PROMESA!" (Trasviña, 1971, p. 56).

En este sentido, y haciendo un balance entre el pesimismo de la tierra y el indio guaycura, por un lado, y el optimismo del mestizo y el resto de los mexicanos, por el otro, podemos decir que termina por imponerse un punto de vista en que el final feliz de la historia que se cuenta, aunque ingenuo, deniega la afirmación de que "Calafia" es un poema entreguista (Trasviña, 1971, p. 49).

En una visión de conjunto del poema podemos afirmar, junto con Manríquez, en su texto ya citado, que "Calafia" más que hablar de la realidad histórica de la península, está aludiendo a las circunstancias sociales y políticas que se vivían en La Paz en los años cincuenta. Es decir, "Calafia" es, literalmente, el pre-texto para una interpretación de un presente que Jordán lee muy bien; de hecho, a la distancia, hoy podemos afirmar que la extinción de los pueblos nativos hizo de esta tierra un lugar de migrantes llegados de diversas latitudes y culturas. "Calafia" es, en cierta medida, un canto de esperanza, Darío de nuevo, una forma de exorcizar la *saudade* que invade los espíritus. "Calafia" antecede dos importantes movimientos políticos que pugnan por la *independencia* sudcaliforniana del control del gobierno central: el Frente de Unificación Sudcaliforniana (FUS) y Loreto 70, que encontraron su materialización con la conversión del territorio a estado el 8 de octubre de 1974 y con la elección del primer gobernador *nativo y con arraigo*, en 1975, en la persona del carismático Ángel César Mendoza Arámburo.

Jordán escribió, en prosa y en verso, la singularidad que caracterizaba a esta geografía, al hacerlo tradujo los sentimientos profundos, la cosmovisión de quienes, habiendo heredado la tierra y su mágico magnetismo, no son herederos de la sangre de los habitantes primigenios, pero, como ellos, llegaron aquí en una especie de afortunada fatalidad: para los pueblos originarios, la península era, literalmente, un callejón sin salida, pero a la que se adaptaron en una síntesis de inocencia y de resignación, para los futuros californios, criollos y mestizos, una esperanza de vivir mejor, de vivir en paz.

"Calafia", Jordán es la voz en coro de una síntesis que sigue viva, de una sudcalifornidad que se renueva incesantemente.

José Alberto Peláez Trasviña (1922-2009)

Aunque tuvo larga vida, su escritura es más bien escasa, rasgo, por demás, de la mayoría de los escritores sudpeninsulares. Autor de dos libros, *Del mar y del viento* y *Vigilias*, toda su obra no llega al medio centenar de poemas lo que, desde luego, ni le resta mérito ni cambia el lugar que ocupa en la historia literaria de esta región mexicana. Precisamente por la importancia que tiene su escritura se pudo trabajar con él la compilación de sus poemas en una edición promovida por la Universidad Autónoma de Baja California Sur y Cuarto Creciente,[42] con el apoyo del Instituto Sudcaliforniano de Cultura, en donde el también poeta Christopher Amador fue un apasionado impulsor del proyecto. Peláez acogió con entusiasmo y generosidad la iniciativa e incluyó, en esa edición, dos poemas inéditos, pero la vida no quiso que él viera el libro impreso.

Peláez tuvo una muy positiva influencia de Manuel Torre Iglesias en sus años de formación escolar en La Paz, ahí descubre su vocación artística sin definirla del todo; esa sensibilidad lo lleva, con todas las dificultades de comunicación de la época, a la Ciudad de México a matricularse en el Conservatorio Nacional de Música. Su estancia en la capital del país le abre un horizonte que La Paz no podía ofrecerle. Trunca sus estudios musicales y vuelve a su terruño sin renunciar a esa vocación profunda que terminará decantándose por la escritura. En 1955 gana los Juegos Florales del Carnaval de La Paz con un poema titulado "Canto a mi ciudad", y en 1956 repite el premio con un texto titulado "Pescadores" (Trasviña, 1971, p. 103). En un lugar tan pequeño, como lo era la capital del territorio, esas dos distinciones marcaron su ingreso al reducido núcleo de poetas. Será hasta 1974 que ve la luz su poemario *Del mar y del viento*, que Peláez dividió en dos apartados titulados simplemente como "Primera época" y "Segunda época"; en la edición de 1974 antepuso la segunda época a la primera; sin embargo, en la edición de 2009,

42 Peláez Trasviña, José Alberto (2009). *Del mar y del viento*. México, ISC, UABCS, Cuarto Creciente.

con su anuencia, se ordenaron las secciones siguiendo el criterio cronológico de la escritura de los poemas y se incluyó *Vigilias* que, curiosamente, no tiene en su primera edición datos para fecharse y que se componía de diez poemas.

La "Primera época", que son nueve poemas de juventud, se caracteriza por el cuidado formal de la escritura; Peláez mide, más o menos rigurosamente, sus versos. "Canto a mi ciudad" es el poema emblemático de este periodo creativo y está dividido en 16 estrofas de cuatro líneas cada una. Esta canción cumple la formalidad de ser tal en la medida en que el primer fragmento es una cuarteta octosilábica (estructura acostumbrada, junto con las redondillas, para las canciones) que se repite en sexto, onceavo y decimosexto lugar. Esta repetición de la misma cuarteta funciona a manera de estribillo que le da un énfasis a lo que ahí se dice; dicho de otra forma, en estas reiteraciones se concentra el tema principal de la obra que nos ocupa. No obstante, la mayor parte son serventesios y cuartetos endecasílabos (forma acostumbrada para la poesía de arte mayor). Este cambio de cuarteta a serventesio o cuarteto es lógico, ya que el canto deviene lamento. Estas estrofas y su repetición le dan un tono elegiaco al resto del poema; acento que, por otra parte, será una constante en toda la obra de Peláez. En esta entrada, y a la vez *coda*, el autor se lamenta de la vida mortecina que tiene la ciudad de La Paz:

> Novia en eterna espera:
> ¡La Paz! ¡Mi ciudad dormida!
> donde parece que impera
> la muerte, más que la vida.
> (Peláez, 2009, p. 27)

Sin duda es un canto *sui generis*: no hay duda de la intención del poeta por el título que acuñó para su texto; sin embargo, no dejan de llamar la atención los versos segundo y cuarto que hablan de un sueño pasajero y de un paralelismo del sueño eterno para aludir, tanto al estado de ánimo de la voz poética como del ambiente de la ciudad. Peláez calibra con precisión ese ritmo espiritual del lugar que, pa-

radójicamente, también subyuga por su tranquilidad. Incluso, a casi setenta años de su escritura, cuando pensadores actuales como Nuccio Ordine, Byung Chul Han y Rob Riemen[43] ponen énfasis en la urgencia de repensar el sentido existencial y darle a la contemplación un lugar central en la vida, los versos de Peláez recobran una afortunada actualidad, más allá de la necesaria revisión crítica, por aludir a una paz exterior ("Por tus silentes calles pueblerinas/ trota loco y veloz el plenilunio", p. 28) que imponía un ritmo interior equilibrado, ahora tan escaso y tan apreciado.

El yo poético acepta esa apacibilidad, esa tranquilidad inmovilizadora que engaña siempre a quien no se adentra en su valor metafísico y reitera su amor por el lugar y el deseo de que nada altere esa condición:

> ¡Así te quiero siempre, ciudad mía!
> tendida junto al mar como doncella
> que espera a su doncel con alegría.
> (Peláez, 2009, p. 29)

El conocimiento de este poema, escrito con fuertes trazos románticos, nos ha permitido confirmar un paralelismo entre la evolución poética de Peláez Trasviña y Ramón López Velarde, aunque el sudcaliforniano no lo haya aceptado de manera abierta. Paralelismo que radica tanto en las tres mismas etapas literarias que vive cada uno por su lado. Es decir, que en Jordán, Peláez y Agúndez permanecen muy notoriamente elementos del romanticismo tardío, del modernismo y del posmodernismo. En el caso de Peláez, su posmodernismo es de factura lopezvelardiana: es evidente la lectura y asimilación de *El son del corazón*, que a cada tanto se percibe entre líneas en los versos del poeta paceño.

Fuera de este paralelismo evolutivo entre la obra de Peláez y Velarde, tenemos otro elemento recurrente: nuestro poeta se inicia con una obra de temática clara y transparente, hasta llegar a una obra

43 Cfr. *La utilidad de lo inútil*, *El aroma del tiempo*, *El arte de ser humano*, respectivamente.

hermética de fuertes rasgos simbolistas en los que, las lecturas de José Gorostiza, César Vallejo, Federico García Lorca e incluso Paul Éluard, tuvieron mucho qué ver. A pesar de esto que decimos, Peláez Trasviña reconoce que no es su mejor elemento el hermetismo de los simbolistas y puristas, sino que prefiere la delicada transparencia de los versos épicos de Walt Whitman. Y tiene razón, a pesar de ser "El bosque subterráneo" uno de sus mejores poemas, es evidente que este tipo de poesía significa para él una camisa de fuerza. Rigor que, a pesar de las limitantes a que lo obliga, no es suficiente para matar su voz lírica.

En su ulterior poemario, *Vigilias*, el poeta regresa al verso directo, transparente, medido y rimado, ya que su etapa simbolista lo llevó hacia el verso libre, tangencial, oscuro. En esta etapa el poeta gana en sencillez lo que quizá, pierde en capacidad sugestiva, pues el tono descriptivo, al estilo de los líricos griegos (Safo, Anacreonte), lo conduce por un camino casi declarativo, un tanto sentencioso:

> Muerte: ¡seas bienvenida!
> como bálsamo final.
>
> Quede en tus manos mi vida:
> ¡soy tan sólo un ser mortal!
> (Peláez, 2009, p. 104)

En una ocasión Juan Rulfo dijo que en literatura sólo había tres temas: el amor, la vida y la muerte. Si nos sujetamos a esta propuesta, el tema preponderante de Peláez Trasviña, con sus variantes, es la muerte.[44] En efecto, la obra poética de nuestro autor, aunque con una temática en apariencia muy amplia, está unida por un tenue hilo conductor que es el tema de la muerte y sus diferentes representaciones simbólicas. Para él, su obra es un *ars moriendi*. Nos presenta una visión en que lo

44 Sin embargo, anotamos que en la sección titulada "Segunda época", a la que pertenece el poema "El bosque subterráneo", hay diez poemas con tema amoroso: "Íntima", "Los retratos", "Los amantes", "Incógnita", "Final", "Proyección", "Busco en ti", "Idilio de dos sombras impúdicas", "Nocturno" y "La otra".

profundo, lo desconocido, la muerte propia, el no nacer, la violación, la guerra, se enseñorean sobre el resto de su temática.

Por ejemplo, "El bosque subterráneo" es un poema que nos habla del aborto de un pensamiento, de la vida, del arte, del mundo interior nuestro; es la lucha de la crisálida por salir, pero el capullo tan sólo le sirve de sudario:

> Y cuánta idea por nacer y pensamientos
> que esperan romper la crisálida amorfa
> con una fuerza de ríos y de truenos.
>
> Yo quiero ser el compañero eterno
> en tu prisión de siglos subterráneos.
>
> Quiero llorar la angustia de tus frutos
> que nadie comerá.
> (Peláez, 2009, p. 58)

Como decíamos, el valor principal de esta poesía radica en su capacidad sugerente, ya que el poema, construido a través de imágenes caprichosas y sin una aparente secuencia, le permite al lector construir su propia versión de lo que el poema trata.

Como quiera que fuere, los mejores versos de Peláez Trasviña no se encuentran en este poema, aunque en su conjunto esté bien logrado, sino en "Pedimento a la hermana ausente", de la "Segunda época" y en "Primigenia" de *Vigilias*.

El poema "Pedimiento a la hermana ausente" evidencia la otra constante, que ya aludimos, de la obra de Peláez con respecto de la poesía de López Velarde. Si cotejamos este poema con "Hermana hazme llorar" de *La sangre devota*, notaremos que el parecido radica tanto en el título de estas elegías, como en el tratamiento y el tono melancólico, en general, que se siente a lo largo de los dos poemas.

Ambos textos inician con una expresión vocativa. En Peláez, el yo poético se dirige a una hipotética hermana carnal, en el de López Velarde a su hermana en Cristo, es decir, a su semejante, y también a

su amada. El yo poético se dirige a la hermana, en los dos poemas, con un tono nostálgico y melancólico. En Peláez existe la certeza de ese sentimiento melancólico es el duelo que le causa pensar en su muerte. En Ramón López Velarde el yo poético no está del todo seguro de la causa de la tristeza y lo atribuye, entre otras cosas, al que ya muertos no puedan reposar juntos:

> Yo no sé si estoy triste por el alma
> de mis fieles difuntos
> o porque nuestros mustios corazones
> nunca estarán sobre la tierra juntos.
> (López Velarde, 1998, 88)

El otro parecido radica en cierto juego de imágenes que los poetas utilizan paralelamente y que tienen los mismos elementos constructivos: lágrimas, ojos-cuencas secos, la hermana que dona sus lágrimas. José Alberto Peláez dice: "Hermana ausente:/ cuando muera,/ llena con tus lágrimas/ mis cuencas vacías" (Peláez, p. 81).

Ramón López Velarde con los mismos elementos construyó los siguientes versos: "Fuensanta:/ Dame todas las lágrimas del mar./ Mis ojos están secos y yo sufro/ unas inmensas ganas de llorar" (López Velarde, 1998, p. 88).

Es evidente pues, que el nivel de diálogo entre la obra de un poeta y otro es profundo. No queremos aludir, al compararlos, que el sudcaliforniano hay plagiado al zacatecano; estamos diciendo sí, que todos los poetas están expuestos, afortunadamente, al influjo de otros; que la poesía no surge por generación espontánea, sino que pertenece a una tradición universal compartida. Por otro lado, es evidente que los caminos y el estilo de López Velarde y Peláez Trasviña son diferentes y toman derroteros distintos; por ejemplo, el poema de López Velarde está ubicado en la transición del romanticismo al modernismo del zacatecano, mientras que los versos de Peláez tienen un claro influjo simbolista, con imágenes que lo aproximan más al vanguardista José Juan Tablada que al posmodernista José Gorostiza.

El poema del sudcaliforniano tiene unas fuertes y sugerentes imágenes, que evidencian una energía que no tienen los lánguidos versos de López Velarde, por ejemplo: "Y tira los miembros/ de mi cuerpo a los perros de la sombra [...] toma en tus manos negras/ mi cráneo. Rómpelo" (Peláez, 2009, p. 81).

En *Vigilias*, Peláez escribe "Versos para Calafia" que podríamos datar en la década de los ochenta del siglo XX y que, inevitablemente, deben leerse con el antecedente de Fernando Jordán. Peláez afianza la versión literaria que por sí misma reitera la ilusión imaginativa:

> Nacida en el mito y la leyenda,
> del océano profundo y la locura,
> fuiste reina Calafia fina prenda,
> de la europea mente la aventura.
> (Peláez, 2009, p. 96)

En los versos de Peláez hay una sutil predestinación ("y las naves inician con sus velas/ la ruta sin igual hacia la historia", p. 96) en la avidez con la que los conquistadores buscaban las riquezas; y si bien *Las sergas de Esplandián* crean la isla de California, fue la intrepidez de Hernán Cortés y la avaricia de sus soldados lo que los trae, el 3 de mayo de 1535, hasta las aguas claras de una bahía que bautizaron Santa Cruz. No encontraron, en ese momento ni oro, ni perlas, ni amazonas: una vasta y árida soledad se impuso a su mirada y no será sino hasta siglo y medio después, con la fundación de Loreto, que vuelven a oírse voces en castellano. Peláez poetiza esta circunstancia y, a diferencia de Jordán, no ofrecerá la tierra al conquistador, sino cantará la comunión del evangelizador con los nativos:

> Muchos y vanos fueron los empeños
> del marino español en sus intentos
> por conquistar el mar de los sargazos.
> También Calafia celó los ribereños
> encantos de su ínsula portentos.

Más vencida al fin, cayó en los brazos
no del soldado audaz y aventurero
sino en los de la cruz del evangelio.
(Peláez, 2009, p. 97)

Si bien es cierto que sólo tenemos las versiones de los misioneros; que no hay posibilidad de saber siquiera cuál fue la impresión de guaycuras, pericúes y cochimíes, porque se trató de grupos seminómadas recolectores y cazadores que se extinguieron, la realidad es que el espacio fue poblado por recurrentes migrantes. La "Calafia" de Peláez es, de nuevo, literatura: una ilusión, un mito.

Néstor Agúndez Martínez (1925-2009)

Fue un poeta prolífico, rasgo poco común en tierras sudcalifornianas; para él, la escritura fue un ejercicio permanente, una forma de sobrevivencia. Autor de tres poemarios publicados: *Voces del tiempo* (1970), *Huellas de nuestro tiempo* (1977) y *Voces de la infancia* (1979), y varios cuadernos marginales, editados por él o por Raúl Antonio Cota, entre los que destacan: *Sobre la piel del arroyo*, *Retablos poéticos mexicanos* y *El poema de los árboles*. En 2008, Juan Melgar edita una antología de sonetos de Agúndez, titulada *Cien de catorce*, antecedida por un despliegue de inteligencia y generosidad en el que Melgar le presta la pluma a la voz del poeta todosanteño en un ejercicio que recuerda *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, aunque más breve, que fraguó Fernando del Paso con su paisano universal. El gran oficio de Melgar, como periodista y narrador, recupera valiosos recuerdos de Agúndez como escritor, pero también como educador e incansable promotor cultural.

El conocimiento y dominio de la técnica definió su vocación de poeta sonetista: "Decidí inscribirme en la Normal Superior de Tepic en la especialidad de lengua y literatura española. Fue allí donde tuve mi primer encuentro ¡deslumbrante!, ¡maravilloso!, con el soneto

como forma de expresión poética […] Los catorce versos endecasílabos y la rima, que también tiene sus formatos y acomodos específicos, ocuparon de ahí en adelante mis afanes con tanta fuerza, que tantísimos años después sigo recurriendo a su empleo con la pasión de la primera vez" (Melgar, 2008, p. 57). Aunque falta un recuento ordenado de la escritura de Agúndez, no es atrevido decir que escribió más de medio millar de sonetos, sin duda su forma favorita de versificar, que mantuvo desde los años cincuenta.

En la poesía contemporánea no es frecuente encontrar escritores como Néstor Agúndez, posesionado de esta difícil estructura de versificación; para muchos poetas consagrados, el escribir un soneto es un duro reto al que no fácilmente se someten, pues saben que es una camisa de fuerza que exige mucho más a la capacidad expresiva y al dominio de la escritura. En Néstor Agúndez se trató de un ejercicio que parece natural y se movió por todos los temas, incluido el lúdico que poco pide al ingenio de Lope de Vega. Sin embargo, siempre tuvo conciencia del rol que desempeñaba como amanuense: "La poesía no es sirvienta de nadie ni de nada. Es, apenas, la manifestación de un lenguaje interior, con el que el poeta se expresa y trasciende" (Melgar, 2008, p. 15).

La temática tratada por Agúndez es muy amplia y variada: "Escribo sonetos para contribuir con algún pensamiento, un sentimiento, a encender algunas velas por los grandes temas que mueven, que deben mover a la humanidad: amor, paz, tolerancia, humildad ante la obra divina, que es bellísima" (Melgar, 2008, p. 16). *Huellas de nuestro tiempo* está dividido en dieciséis secciones temáticas. En ellas les canta y les declama, a la vez, a la amistad, a la paz, a los niños, a la naturaleza, al deporte, al humor. En este poemario de trescientos veinte sonetos se refunde, en otro orden, el primero (*Voces del tiempo*, más estricto y breve). En el segundo, la pluma de nuestro poeta se desborda sin límites ni control. Tiene mucho de qué hablarnos y, a veces, poco qué decirnos. Agúndez sucumbe ante la potencia de su pluma prolífica y ante el tono declamatorio de sus temas, en sintonía, muchas veces, con el calendario cívico y los festivales escolares que como

profesor impulsaba. Sin embargo, en ese mar de poemas casuales, hay hallazgos que lo elevan de *escribidor de versos* a poeta. Agúndez escribió unas decenas de sonetos de alto registro que, a nuestro juicio, son suficientes para reivindicar su obra.

La filiación principal de nuestro autor la podemos encontrar en el romanticismo y en el modernismo. Agúndez, a diferencia de Peláez, no trata de nutrir su estilo en las corrientes literarias posteriores al modernismo, sino que se retrotrae a cierto tono bucólico que tendríamos que rastrearlo en la poesía pastoril del siglo XVIII. Incluso, tiene un sabroso poema antiposmodernista ("Pobre luna") en el que reniega de los hombres que, al llegar a la luna, le han quitado su encanto romántico. Este soneto nos recuerda, por contraste, el tono de mofa, posmodernista, de Leopoldo Lugones en su *Lunario sentimental*.

Es justo en los versos de tono bucólico donde aparece una de las mejores facetas de la poesía de Néstor Agúndez, incluso, esta temática pastoril se enriquece cuando el poeta asume una actitud distante y descriptiva que recuerda a los mejores poemas de Leconte de Lisle o de José María de Heredia. En efecto, varios sonetos como "La niña y la abeja", "Sombras", "La vieja poltrona" se pueden ubicar dentro de la estética parnasiana. En ellos encontramos rigurosidad en la descripción, una ausencia de la retórica sentimental del romanticismo (abundante en Agúndez), amor distante a la naturaleza, una poesía pues, de tono objetivista:

Como fantasma que en la noche expira
bajo la comba azul del firmamento,
al día miro en su postrer lamento
que en grana carcajada se retira.

Las sombras nacen en la roja pira
del crepúsculo en plácido tormento,
cuando la luz exhala en movimiento
donde la tarde impávida suspira.

Y se apaga el horizonte escarlata
y se muere la luz bajo la sombra
donde el perfil la noche ya retrata.

Es la noche desenvuelta alfombra
y el misterio sin brida ella desata
en la secreta magia de su sombra.
(Agúndez, 1977, p. 135)

Este poema utiliza como pretexto las sombras, palabra esta última que le da título, para hablar de la naturaleza y para describir con precisión y veracidad ese inefable momento de la transición del día a la noche. Son un pretexto las sombras y la oscuridad ya que se les alude en sólo los dos últimos versos, mientras que en los doce restantes el poeta nos describe, con ingenio y creatividad, lo que sucede al caer el crepúsculo: "Las sombras nacen en la roja pira". Incluso, hace galanura de imágenes táctiles cuando alude a la noche asociándola a una alfombra. Además, este tono bucólico, inseparable socio del *locus amenus*, queda reforzado por una reiteración del acento neoclásico, al describir un jardín en el siguiente soneto:

Majestuosa, florida virgen pura,
la primavera con sayal de amores
aparece entre vívidos colores
do el ave un himno de bondad murmura.

La azucena del valle con albura
es reina del amor entre las flores
donde trinan los dulces ruiseñores
y nos muestra el gorrión su vestidura.

Bodas campestres de las frescas rosas,
presencia de humildad en los jardines
donde el efluvio besa las mimosas.

Parece el sol que muere en los confines...
estallidos de rojas mariposas
mancillando los vírgenes jazmines.
(Agúndez, 1977, p. 136)

"En un jardín" confluyen, como se nota claramente, todos los elementos de la poesía bucólica latina que tanto gustó por ubicar el *locus amoenus* en ambientes boscosos y de la campiña. Todo está listo, como en la poesía de Ovidio o Juvenal, para celebrar el himeneo; de hecho, se habla de las fiestas matrimoniales de la naturaleza. El poema cierra con una hermosa imagen visual que alude al crepúsculo con un símil ingenioso: las nerviosas mariposas libando de las flores parecen el sol ocultándose.

Pero este amor por la naturaleza y el campo no se limita a la estética neoclásica o parnasiana, sino que se expresa en versos de una gran perfección modernista, dignos del mejor Amado Nervo o Rubén Darío, como los poemas "La noche", "El faisán" o "Pavo real".

A pesar de que la poesía modernista es la principal influencia de los autores de esta generación, Agúndez, como el resto, trata de superar la estética rubendariana y escribe algunos hermosos sonetos ya bajo la influencia de las vanguardias. En concreto, es evidente el gusto del poeta por la llamada "poesía impura" (Pablo Neruda en sus *Odas elementales*). A esta tendencia antimodernista pertenecen dos valiosos sonetos; uno es "Los cactus son guerreros de mi tierra", transcrito por Trasviña en su multicitado estudio (p. 107), y el otro se titula "El gallo".

Como habíamos señalado, la formalidad, incluso la convencionalidad, pesa mucho en la escritura de Agúndez. Él ha asumido en su poesía la posición magisterial que aceptó con un sentido vital: "Fui educado en la gran tradición, en la fuerza creativa del vasconcelismo. En la Normal Regional de San Ignacio aprendimos a aprender de la gente, de los campesinos, y a contribuir con nuestro entusiasmo de chamacos, de estudiantes, a la realización de obras comunales" (Melgar, 2008, p. 45). Su voz poética es la voz del hombre que educa con bonhomía a sus párvulos, por esta razón tuvo que sacrificar su

lira en aras de su imagen de ciudadano comprometido con las causas comunes que, por lo demás, lo hizo con sobrada generosidad. Quizá fue la razón por la que predominó un yo poético más didáctico y moralizante que uno que maldijera y renegara; aun así, cabe anotar que el entonces secretario general de la ONU, Boutros Ghali, le envió un reconocimiento por sus sonetos en favor de la paz y en contra de la guerra (p. 42). Agúndez fue un poeta épico, habló de lo que lo rodeó, de lo que su sensibilidad captó en su matria, llamada y cantada por él como su "viejo Macondo", pero también de los males globales como la guerra.

Al declinar de sí mismo en los versos que escribió, de sus luchas internas que sin duda tuvo, renunció a la más rica de sus vetas. Pero a veces su poesía es de tono intimista, y eso le hace cobrar fuerza expresiva. Uno de estos poemas se titula "El viejo tamarindo".

> Un viejo tamarindo hay en mi casa
> que de niño feliz me cobijaba
> cuando en su fresca sombra yo jugaba;
> hoy parece que el tiempo nunca pasa.
>
> Él vive aún erecto allá en mi casa
> y si ayer con amor sombra me daba
> cuando a jugar con él me convidaba...
> ahora mi alma, su recuerdo abraza.
>
> Majestuoso y cetrino se levanta
> en el patio d ayer lo frecuentaba...
> reteniendo la huella de mi planta.
>
> Al salir de la escuela él me esperaba
> y al recordar un nudo en la garganta...
> me dice cada instante que lo amaba.
> (Agúndez, 1979, soneto 94)

La poesía está, eso creemos, en la capacidad de asombro; en la posibilidad de aprehender la fugacidad de instantes que en el tráfago

cotidiano parecen minucias, pero que cargan de sentido y profundidad la existencia. En una fracción de segundos llega el recuerdo y explota en imágenes que recuperan la infancia y, con ella, el viejo tamarindo al que amaba de niño, y este recuerdo, simple, transparente, deja que aflore la poesía.

En este tipo de poesía personalísima —pero en una dirección diferente— se encuentra un rico filón de la poesía de Néstor Agúndez. Rico en un doble sentido: por su valor intrínseco y por contraste. Nos referimos a su poesía humorística. Esta parte de su obra es fresca y espontánea en contraste con otros temas. También es valiosa si echamos una rápida mirada a este tipo de obras en nuestra lengua, más bien escasas. En nuestro país cobra importancia y se cultiva, con calidad y constancia, prácticamente hasta el siglo XX. En Sudcalifornia será Néstor Agúndez quien escriba, por primera vez, poesía humorística. Lo hizo, y lo hizo bien. En *Huellas de nuestro tiempo* hay casi una veintena de sonetos humorísticos que reflejan ingenio, agudeza y frescura en lo que dice y en cómo lo dice; incluso, desacraliza la imagen de la literatura a la que se le ha puesto en un pedestal y se la ha solemnizado. Esta desacralización tiene un fresco que nos invita a reír: "Queremos tus sonetos sin excusas/ y es necesario que el Parnaso pises/ con esa habilidad que a veces usas/ y pluma en ristre al viento presta ices/ nalgueando más seguido a tus musas" (Agúndez, 1977, p. 349). Hay en ello una influencia de Salvador Novo, entre otros: "He leído poesía de autores que seguramente han influido en mi quehacer. Pellicer, Novo, Lorca, Machado… ¿Cuánto? Eso sí que es imposible definirlo […] Uno va aceptando y desechando soluciones, modos, estilos, sin siquiera proponérselo" (Melgar, 2008, p. 67).

Al eterno tema del poeta frente a la hoja en blanco Agúndez le da una despreocupada perspectiva: juega, se mofa, ironiza. Aunque sus temas podrían calificarse de serios, es pertinente anotar que en su personalidad siempre había un toque de buen humor, lo cual, sin ser la línea dominante en su escritura, le imprime un valor polisémico a sus versos. En "Soneteando" hay una muestra clara de esta irreverencia que, por lo regular, nunca llega al mal gusto:

Me preguntas si escribo poesía.
Te contesto feliz y emocionado:
es el más bello oficio que he encontrado,
el nalguear a mi musa, día tras día.
Tantas veces feliz ella paría
un soneto, que yo despreocupado
sus sílabas con calma había contado
y pujando, el soneto le salía.
Metáforas y acentos esculcando
quiero encontrar mi rima preferida,
por eso con amor la estoy buscando.
Lo que se aprende bien jamás se olvida
y feliz me la paso soneteando,
trayendo así a mi musa bien movida.
(Agúndez en Melgar, 2008, p. 199)

Algo de este humor se lo debe también Agúndez a su condición de sudcaliforniano. Los años de su infancia y juventud, vividos en Todos Santos y San Ignacio, son también, en la dimensión local, años de educación moral. Frente a la lejanía y al abandono, reales o imaginados, en largas tardes sin distractores, se fraguó, durante muchas décadas del siglo XX, un humor muy especial que forjaba el ingenio y exorcizaba el aburrimiento. Ese humor fue también una cara de la solidaridad, siempre necesaria para vivir en paz y en armonía con un mar por ambos costados y un desierto añorando la lluvia.

Conclusiones

¿Cuál es la condición de sudcalifornidad? El amor por esta tierra, más aún: la comunión con ella. Los antiguos californios habían logrado un punto de equilibrio con el medio ambiente que aún sorprende; sin conocer la agricultura, sobrevivían de la caza y la recolección. Vivían en una frágil armonía, muy próxima al ocio, que llamó la atención de los jesuitas misioneros porque también forjó en ellos un espíritu de desenfado, de desinterés por lo material —y

espiritual, sostenían—, de contemplación, ¿de paz interior? Se extinguieron. ¿A quién heredaron la tierra? A nadie porque de nadie era. Lo que vino después fue un proceso de migración que continúa, ahora de forma acelerada ante la voracidad inmobiliaria que vende el paisaje; es decir, poesía en estado puro, aunque ignorándola como terrible paradoja.

Fernando Jordán, José Alberto Peláez y Néstor Agúndez comparten, en principio, el amor por la misma tierra: ellos se sienten compelidos a escribir, a buscar traducir emociones y, en medio de lo que podríamos llamar *a priori* anomalía del ritmo histórico sudpeninsular, serán quienes siembren la semilla más fértil en la escritura poética a mediados del siglo XX. Ya dijimos, hubo más nombres contemporáneos a ellos que merecen un espacio en el recuento crítico, pero son ellos quienes ponen acentos que marcan las pautas para las siguientes generaciones de poetas; por un lado, por la temática, Jordán y Peláez por la insistencia en el mito de Calafia y California, tan fuerte que todavía se repite y, por otro, en el caso de Agúndez, por su disciplina técnica en una escritura pensada para la comunidad. Es cierto que hubo un momento posterior a ellos, en la escritura poética de un regionalismo básico que explotó el paisaje sin emoción profunda, sin develar el misterio. Sin embargo, Jordán, Peláez y Agúndez, sin renunciar a la sed de universalidad buscan, también, entender nuestra identidad calisureña que, años después, tendrá en Raúl Antonio Cota, Javier Manríquez y Edmundo Lizardi exponentes de talla nacional.

Jordán, Peláez y Agúndez son forjadores en el mejor sentido de la palabra, si somos exigentes tenemos que decir que a destiempo, con relación a la historia literaria de Latinoamérica y de México, porque cuando ya se habían superado incluso las vanguardias —la más importante, el surrealismo, data de los años veinte—, en esta región todavía sonaban ritmos románticos y modernistas. Aun así, en este contexto local, limitado, pero sin angustia, ellos escribieron una historia propia que tiene valor *per se*. Corresponde a los lectores responder si sus poemas los conmueven espiritualmente, a nosotros tender los puentes para que busquen esa experiencia.

Referencias

Aguiar e Silva, V. M. de (1972). *Teoría de la literatura*. Gredos.

Agúndez, N. (1970). *Voces del tiempo*. Gobierno del Estado.

Agúndez, N. (1977). *Huellas de nuestro tiempo*. Gobierno del Estado.

Agúndez, N. (1979). *Voces de la infancia*. Gobierno del Estado.

Agúndez, N. (1983). *Sobre la piel del arroyo*. *La Cachora, 26.*

Agúndez, N. (s/f, s/p.) *Retablos poéticos de México*. Casa de la Cultura.

Agúndez, N. (1992). *El poema de los árboles*. Casa de la Cultura Todos Santos.

Anderson, E. (1992). *Historia de la literatura hispanoamericana*. FCE.

Cota, R. A. (1987). *La estética del mar y del desierto en Baja California Sur*. Secretaría de Educación Pública.

Cota, R. A. (1991). *Baja California Sur otro mar otro desierto. Poesía cuento y ensayo (1932-1990)*. Conaculta.

López Velarde, R. (1998). *Obra poética*. Edición de José Luis Martínez. Galaxia Gutenberg / ALLCA XX. (Col. Archivos, 36).

Manríquez, J. (1985). Panorama de la literatura sudcaliforniana en el siglo XX. *Memorial de la Quinta semana de información histórica de Baja California Sur*. (pp. 51-59). Gobierno del Estado.

Melgar, J. (2008). *Cien de catorce*. Gobierno del Estado de Baja California Sur, Instituto Sudcaliforniano de Cultura.

Paz, O. (1970). *El arco y la lira*. FCE.

Peláez, J. A. (1974). *Del mar y del viento*. Gobierno del Estado.

Peláez, J. A. (1986). *El bosque subterráneo*. La Cachora.

Peláez, J. A. (1986) *Vigilias*. Edición del autor.

Peláez, J. A. (2009). *Del mar y del viento*. UABCS, ISC, Cuarto Creciente.

Trasviña, A. (1971). *La literatura en Baja California Sur*. Edición del autor.

Trasviña, A. (1986). Aspectos generales de Baja California Sur: La literatura. *Memoria de la Segunda semana de información histórica de Baja California Sur*. (pp. 121-131). Gobierno del Estado de Baja California Sur.

Apuntes sobre cuatro poetas sudcalifornianos: Cota, Manríquez, Lizardi y Bancalari

Marta Piña Zentella[45]

Juego en el patio./ Nunca
salí de mi casa/ ni atravesé el plomizo
lienzo del arroyo/ para adorar la lumbre/
encendida/ en las islas.

Javier Manríquez

Hace tiempo un estimado colega universitario, Luis Herrera, sostenía con humor que a Baja California Sur había que llegar con espíritu pionero porque todo estaba por hacerse. Si se considera que el proceso de evangelización en la península inicia en octubre de 1697 con la fundación de la misión de Loreto, primera capital de las Californias, Alta y Baja, y que la actual capital de Baja California Sur, el puerto de La Paz, toma relevancia hasta el segundo cuarto del siglo XIX, las palabras de Luis Herrera cobran una dimensión más seria.

La historia de esta región, anclada desde el nombre en el mito, hasta finales del siglo XX tuvo un ritmo muy peculiar; la extinción de los pueblos nativos, guaycuras, pericúes y cochimíes, la convirtió en tierra de migrantes prácticamente desde la entrada de los jesuitas a finales del siglo XVII hasta el día de hoy. Los actuales apellidos *más* sudcalifornianos coinciden con los apellidos de los primeros soldados que llegando a California a custodiar a los misioneros terminaron quedándose en estas tierras después de la expulsión de los ignacianos

45 Universidad Autónoma de Baja California Sur.

y a los que se suman otros de distinto origen al castizo. La posición geográfica de la península influyó para que episodios de suma trascendencia para el resto del país aquí se vivieran de otro modo la independencia, las invasiones norteamericana y francesa y la propia revolución; si bien hay episodios locales que acusan estos acontecimientos, la dinámica fue muy distinta.

Quizá estas características anotadas de forma mínima, algunas azarosas sin duda, fueron forjando una singular cosmovisión sudpeninsular y un sentimiento especial conformado por la conjugación de abandono, desenfado, indiferencia y tal vez hasta de felicidad. Ello explicaría por qué la literatura propiamente dicha puede fecharse hasta la segunda mitad del siglo XX. Es verdad que hay opiniones que buscan datarla desde las crónicas jesuíticas, pero difícilmente se sostienen más allá de las buenas intenciones y que, en un ejercicio de flexibilidad crítica, se rescatan nombres en la primera mitad del siglo XX que fijan los prolegómenos de esta expresión artística.

Será hasta 1971 cuando el destacado profesor, político y también escritor, Armando Trasviña Taylor, publica *La literatura en Baja California Sur* con una intención más sistemática de ofrecer un panorama general de esta actividad en esta tierra. Si bien no es un trabajo estrictamente de crítica, sin duda marca un punto de partida que debe destacarse. El profesor Trasviña reconoce que lo expuesto en su libro es una muestra de esfuerzos desarticulados sin filiación a corrientes y estilos precisos; para él la labor literaria en Sudcalifornia inicia con el estallido revolucionario, interesante paralelismo por lo demás.

Transcurrirán veinte años y, en 1991, Raúl Antonio Cota, con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, publica *Baja California Sur. Otro mar. Otro desierto. Poesía, cuento y ensayo (1932-1990)*, en donde, en consonancia con Trasviña Taylor, expone también, de forma muy general, un panorama actualizado, pues incluye a tres jóvenes de menos de 25 años en aquel momento. En este libro ya destacan él mismo y, desde luego, son nombres obligados los de Javier Manríquez, Edmundo Lizardi y Víctor Bancalari.

Será hasta 2014 que vea la luz una antología amplia dedicada sólo a la poesía sudcaliforniana. Publio Octavio Romero, en ese entonces profesor en la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS), publica *Verdad y belleza. La poesía en Baja California Sur*, con el sello editorial de dicha universidad. Aunque ya hay en este texto una intención mucho más formal de sistematización, la realidad es que enfrentó el difícil arte de la taxonomía sin poder resolverlo del todo. La variedad de nombres y estilos que se mueven en el tiempo parecen confirmar la primera apreciación del profesor Armando Trasviña Taylor y ello dificultó la labor de Publio Romero, quien optó por una salida ecléctica, enmarcando ese fabuloso *desorden* en grupos que dan una vaga señal de lo que verdaderamente los sostiene en la antología, de esta manera los grupos aparecen como "Los fundadores", "Normalistas", "Universitarios" o "Poetas de la Modernidad", en donde incluye a los cuatro que ocupan estas líneas.

Aunque es equívoca la categorización que Publio Romero otorga a Raúl Antonio Cota, Javier Manríquez, Edmundo Lizardi y Víctor Bancalari como poetas de la Modernidad, pues en todo caso sería más apropiado decir de la postmodernidad, en realidad el nombre es lo de menos; lo importante es que se reconoce que serán ellos quienes marcaron un punto indeleble en la novísima historia literaria sudcaliforniana. Ellos crean un momento trascendente, pues serán los primeros que harán valer, paradójicamente, la rica tradición hispánica y universal de la literatura, anteponiendo esos valores a la creación poética cuando en esta región mexicana prevalecía un arraigado regionalismo que buscaba delinear su verdadero rostro. Son escritores que leen a conciencia y se descubren herederos de los poetas griegos, latinos, pero también de los modernistas, de la Generación del 27 de España y de los Contemporáneos; leen con devoción a Octavio Paz, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges; leen a poetas en otras lenguas, tuvieron oportunidad de salir de la península desde jóvenes; ellos entienden que el mundo se expande más allá del mar de Cortés y del desierto de Vizcaíno; que el paisaje paradisiaco que

nutrió sus sentidos es poético *per se*, pero exige disciplina, talento y oficio para ser traducido a metáforas.

> Si bien Raúl Antonio Cota ha hablado de la "estética del mar y del desierto" para referirse a la poetización de la naturaleza sudcaliforniana, conviene puntualizar que —en el caso de los tres escritores mencionados [Cota, Manríquez, Lizardi]— el tema local se transmuta en el acento que los distingue pero que va más allá de la simple postal para hurgar en la milenaria introspección que empuja al ser humano a preguntarse por asuntos vitales como el origen, la condición terrena y el destino.
>
> La geografía, el paisaje, la mentalidad, el humor, la breve historia, en fin, la vida cotidiana, son elementos que permiten afinar la voz para hablar con los demonios interiores y para intentar delinear los abismos consustanciales a la condición humana. Cada uno es, de esta manera y al mismo tiempo, un poeta que explota la sudcalifornidad en busca de la universalidad. Así, con un lenguaje que carga sus sentidos semánticos, de manera directa o sutil, de mar y desierto, construyen su propia poética, su personalísima manera de traducir el mundo que los vio crecer y que, aunque es el mismo, les ha dictado visiones distintas. (Salgado, 2010, p. 121)

Advierto que, en este contexto, en el que la poesía de Baja California Sur, parafraseando a Octavio Paz, quiere ser contemporánea del mundo, los siguientes apuntes abonan a un esfuerzo que ya se hace, desde algunos años, en la Universidad Autónoma de Baja California Sur a partir del seminario de literatura regional, sin obviar que hemos empleado el término región tanto en el sentido geográfico, como método de investigación.

Raúl Antonio Cota Geraldo (1949-2023)[46]

Fue un personaje importante en la vida cultural de Baja California Sur. Su partida reciente impone la tarea de revisar con esmero su labor de manera íntegra. Realizó una destacada labor de promotor, pues durante años fue el puente que acercaba voces poéticas a Baja California Sur desde *La Cachora*,[47] pero igual como coordinador de talleres que fomentaron la escritura de noveles poetas. Nació en el puerto de La Paz, capital del entonces Territorio Sur de la Baja California. Su desempeño público se resume en tres funciones: profesor, escritor y promotor cultural; desde mi visión, con el tiempo cobran mayor relevancia las dos últimas. Su impronta es determinante para el impulso de la escritura poética en su tierra natal; amén de que su hijo mayor, Raúl Cota Álvarez (1979), continuó con una trayectoria similar: escritor y editor.

Panorama,[48] revista de divulgación de la Universidad Autónoma de Baja California Sur brindó —en su número correspondiente a abril de 2023— un sencillo homenaje a este poeta y preparó una pequeña muestra poética. Cota Geraldo es director-fundador de la revista *La*

46 Su ficha biográfica detallada se localiza en Ibarra Rivera, Gilberto (2016). *Diccionario sudcaliforniano. Historia, geografía y biografías de Baja California Sur.* Instituto Sudcaliforniano de Cultura/ Gobierno del Estado de Baja California Sur. Disponible también en http://www.elem.mx/autor/datos/2373.

47 Entrada a *La Cachora* (en Ibarra Rivera, 2016), revista de arte, literatura y crítica, editada bajo la dirección de Raúl Antonio Cota, a partir de julio de 1979, como continuación de los dos primeros números de la revista *El Petate*, publicada por él en mayo y junio del mismo año, con un tiraje de 300 ejemplares. En los primeros números fueron divulgados poemas de autores nacionales y extranjeros; a partir del No. 6, bajo el tema *Nuestras Voces* inició la inclusión de poetas locales, y con la publicación de un cuento para niños —premio estatal en esta categoría— inició la edición de premios nacionales y estatales de poesía. Continuó publicando obras de poetas reconocidos en el medio local, nacional y extranjeros, incluyendo entrevistas, crítica y poemas nahuas, intercaladas con viñetas de arte. Se inició con un tiraje de 300 y varió entre 500 y 600 ejemplares, alcanzando finalmente un tiraje mensual de 1,000 números. En la ampliación de la difusión circuló local, nacional e internacionalmente. Completó cuatro épocas con 94 números publicados hasta los meses de noviembre-diciembre de 1997, bajo la dirección y redacción de Grecia Cota Álvarez y coordinación editorial de Raúl Antonio Cota (p. 188).

48 https://www.uabcs.mx/documentos/revistaPanorama/Panorama%20digital%20revista%20No%209.pdf En noviembre de 2018 el Instituto Sudcaliforniano de Cultura y la Asociación de Escritores Sudcalifornianos dedicaron el Décimo segundo Encuentro de escritores sudcalifornianos a la persona y la obra de Raúl Antonio Cota, como un merecido homenaje en vida.

Cachora (1979), como ya señalé, y debido a ello se le conoció en diversos ámbitos culturales, principalmente, del norte mexicano; dado que la vigencia editorial de *La Cachora* continuó hasta 1997. La revista realizaba una promoción de autores nacionales que ahora conocemos como la generación de los cincuenta, entre otros: Héctor Carreto, Efraín Bartolomé, Vicente Quirate, Jorge Ruiz Dueñas y el mismo Cota, o bien autores con trayectoria en ese momento, como Ledo Ivo, Antonio Porchia y Hernán Lavín Cerda. También se dio cabida a autores sudcalifornianos: Javier Manríquez, Edmundo Lizardi, Víctor Bancalari, Rubén Rivera, Leonardo Varela. En una nota introductoria a *Latitudes poéticas de La Cachora* (2012), trabajo compilatorio donde Christopher Amador Cervantes reúne textos elegidos de toda la colección, Raúl Antonio Cota explica de forma breve el mecanismo de operación de la revista que fue órgano mediador y empresa educativa. La vida literaria activa fue de mayo de 1979 a diciembre de 1997, se publicaron noventa y cuatro números, en promedio cinco o seis por año bajo el patrocinio del gobierno del estado, el ayuntamiento de La Paz y el Programa Nacional de las Fronteras, entre otros.

Cota empieza a publicar en revistas y periódicos, se inicia como poeta con una edición de autor *Inventario de imágenes* (1978) y en un lapso temporal corto se consolida en el amplio circuito nacional con el libro *De los viajes en general (poemas para turistas)*, Premio Latinoamericano de Poesía Colima 1984, publicado al año siguiente. En ese volumen emergen ya las tres principales líneas temáticas sobre las cuales continuará escribiendo treinta y cinco años. Sus tópicos temáticos son el mar y la vida marina, la antigua California y la geografía sudpeninsular que se manifiesta en diversos elementos naturales. Sobre la fuerza imantada hacia lo marino, Cota expresa:

> Me atrajo de una manera muy poderosa, de allí el título de mi poema "Temer al mar". Temer no significa tener un miedo físico hacia el mar, sino dejarse mover por la potencia simbólica que posee el mar, es un miedo metafísico y de asombro, como estar frente a un precipicio y no saber si aventarte al vacío o replegarte para seguir escalando. (Cota en Modesto Peralta, 2018, s.p.)

En la poesía de Raúl Antonio Cota se establece la relación con su entorno marino, hay una conexión biológica y espiritual que se traduce en un diálogo plástico entre las criaturas marinas, criaturas litorales y la inmensidad mítica del océano, la cual el poeta monopoliza en su dolor, en su particular forma de comunicarse con la bahía de La Paz. Los versos siguientes de "Elefante marino" develan ese nexo: "Y es que el mar se adelgaza/ al ir contigo/ elefante marino/ pez total/ pájaro más vasto que las olas./ A ti te surca el mundo/ fluye a tu lado el cielo" (*De los viajes en general*, p. 9). Frente a la invasión de la bahía, desde el varadero Abaroa, el poeta libera una dolorosa plegaria por un amigo y un barco, el "Don José", al que canta:

> Su maderamen crece, se agita/ El mezquite de su roda/ confunde sus aromas/ con el sudor salino/ de los armadores./ Y el barco/ en proceso tiembla/ ante la voz del amo/ como pidiendo auxilio/ como asumiendo un nombre/ como sintiendo al viejo.
>
> (De los viajes en general, p. 11)

La década de los ochenta marcó su trayectoria con los títulos *De cetáceos y bestias* en 1981, *De los viajes en general (poemas para turistas)*, *Refugio de ballenas* y *Del fuego y del cuerpo* en 1985, y en 1986 apareció *La Antigua California* en la revista *La Cachora*.

En 1990 publica *Para que la madrugada cante (poemas para niños, de 7 a 12 años)*, subtítulo por demás sugerente pues —si bien son poemas pensados para niños, con imágenes sencillas, pero bien cuidadas, que delinean una amplia zoología: el gallo, la ballena, el caracol— también hay imágenes más fuertes: "Amor suicida/ y atropellado,/ un pelícano muerto/ a la orilla del mar". Llama la atención esa fuerza, aunque el tono que domina el libro es más bien lúdico tratando de recuperar esa doble inocencia: la de la niñez y la de la mirada que hurga en la esencia de las cosas: "El caracol/ con su paciencia de siglos/ pule el ritmo de las olas".

En la poética de Raúl Antonio Cota el mar es un elemento insustituible y con él todas las posibilidades que desata; no es extraño que el otro elemento recurrente sea la ballena, el gran mamífero marino

que viaja miles de kilómetros para aparearse y tener sus crías en costas sudcalifornianas, en especial la ballena gris.

Refugio de ballenas (1985), se escribe casi en paralelo con *Bahía Magdalena* (1984) de Vicente Quirarte, libro que brinda al lector una mirada de sorpresa y de felicidad ante el milagro del avistamiento, coincidentemente es en el "Don José", barco de la familia Abaroa, en el que Quirate viajó al santuario marino de Bahía Magdalena. Esos poemarios están hermanados, temporal, temática y espiritualmente. Raúl Antonio Cota como promotor de talleres literarios fue instructor de varios de los jóvenes poetas agrupados en la siguiente generación: Dante Salgado, Ramón Cuéllar, Rubén Rivera Calderón y Leonardo Varela como epígono, entre otros, quienes seguirán esta temática que la naturaleza imprime con determinación en tierras sudpeninsulares. Claro está que, más allá de la filiación intrínseca de los poetas de los sesenta con el paisaje, cada uno —evidentemente— desarrolla su estilo y líneas temáticas.

Cota Geraldo advierte que en el motivo de la ballena hay algo más que ese majestuoso viaje de Alaska a Sudcalifornia: intuye que se configura algo muy parecido a lo sagrado, de ahí su veneración por este imponente animal cuya piel se vuelve una crónica mítica de sus viajes.

> La ballena es la única orilla del océano
>
> El otro lomo del mundo es la ballena/ Limpia como un día insólito/ las olas parecen crujir bajo su piel.
>
> No revuelvas con violencia los abismos/ Oh, Robinson de los misterios del océano/ que las mandíbulas voraces de las conchas/ —guardianas de portales submarinos—/ te atraparán la cola/ al cruzar los corredores que dan al infinito.
>
> Más rebelde que el tiempo/ isla que empiezas emergiendo la cabeza/ cuando surge tu cuerpo hacia los mástiles del viento/ tu cola juguetea en pleno vuelo.

> Coqueteas a un niño/ o sientes enorme ola de naufragio/ Has decidido que sólo/ bajo los arpones de la lluvia/ el mar te pertenece más que nunca.
> (Temer al mar, 2018, p. 7)

Baja California Sur es un lugar especial porque en sus litorales, del Pacífico y del golfo de California, pueden verse tres tipos de ballenas: la gris, la jorobada y la azul, concierto de la naturaleza, espectáculo de la vida que impone sus rituales milenarios. En las cuevas de la sierra de San Francisco quedó grabado el asombro de antiquísimos pobladores, aún incógnitos, pero con una sensibilidad increíble: imprimieron en la piedra la mirada asombrada que convivía con una fauna que todavía nos parece maravillosa. En años recientes, uno de los artistas plásticos más importantes, y oriundo, de Sudcalifornia, Aníbal Angulo, ha grabado, fotografiado, esculpido y pintado ballenas. No es el único, desde luego, pero probablemente sí quien ha explorado los múltiples lenguajes del arte con este tema con mayor fortuna. La escritura de Cota parte de un texto mayor que inicia hace miles de años, algunos especialistas creen que pueden ser diez mil, con las pinturas rupestres, y que sigue abierto.

De las tres especies mencionadas, la ballena gris es la más amistosa, la jorobada es la que hace acrobacias y la azul es la más elusiva, pero de tamaño espectacular. En Asturias llaman *xibarte* a la ballena gibosa, a nuestra ballena jorobada. Cota (2018, p. 17) en *Temer al mar* escribe:

> La ballena jorobada canta/ Su melancolía es como el cuerpo tantálico/ de una bailarina negra/ que suave se deshace de todas sus esferas./ Como la esposa lejanísima que duerme a nuestro lado/ como los restos de un barco instalado/ en plena ciudad baldía, en ruinas […] La ballena jorobada canta. Como si el gran reloj del universo se escuchara.

Un volumen en el cual el poeta continúa con la obsesión metafórica de la antigua California es *Los incendios solares. Génesis, fundación y tráfago de la antigua California* (2002), el cual se compone de seis

apartados en los que Cota plantea una visión totalizadora del devenir peninsular: desde el caos original, con ecos bíblicos, hasta tiempos recientes en que Santa Rosalía y sus minas de cobre tuvieron una colonia francesa que las explotaba por concesión de Porfirio Díaz, a finales del siglo XIX. No es casual que el poema con el que inicia el texto se titule "Génesis" y, a partir de ahí, la voz poética hará el periplo que abarca todo el tiempo, aunque se trate de un espejismo. En este recorrido, la presencia de los misioneros jesuitas es importante y, de manera especial, la de Juan Jacobo Baegert, quien inspirará otro texto en prosa de Cota. Es un libro en el que el tema central vuelve a ser el espacio como metáfora reiterante.

Arquitectura de la luz, en 2010, fue el último libro que publicó. Es un título afortunado para subrayar, como en *Los incendios solares*, esa tenaz poética sobre California. ¿Cómo admirar la contundencia de la naturaleza y sus creaciones sin luz? Pero, desde la proposición de Cota, esa luz tiene forma y la única manera de aproximarse a ella es a través del lenguaje: "Tras los andamios de las olas/ se cumple el rito:/ el desierto es el mar,/ y sobre éste se yergue/ la casa donde habito". Es un libro dividido en tres secciones: "La casa California", "Ciudad en llamas" y "Ciudad perdida". Además de cerrar su ciclo como poeta, este libro marca también una visión más crítica que todo lo escrito antes: refleja una posición en la que el espacio paradisiaco ha sido tocado por los intereses comerciales, el paisaje surtidor de imágenes es también fuente de especulación turística; queda entonces a la poesía la defensa de la belleza frente a la implacable avalancha del desarrollo.

> Mientras un mar de arena
> interminable
> el futuro aniquila,
> busco el sinsentido de la ciudad,
> las raíces punzantes
> de mi sueño.
> (*Arquitectura de la luz*, Cota, 2010, p. 88)

Este poeta permanece como referencia cultural de una época cuya transición derivó de una defensa férrea de la identidad sudcaliforniana hacia una apertura necesaria, misma que se dio en el último cuarto de siglo XX, hasta llegar a una implosión desmesurada en aras del falso progreso.

Javier Manríquez (1953)[49]

Cuaderno de San Antonio es el poemario ganador del Premio Estatal de Poesía "Leopoldo Ramos Cota" del año 1981. Fue escrito en la etapa de juventud del poeta y se ha mantenido, desde entonces, como una referencia obligada de las letras sudcalifornianas. Ha visto tres ediciones: 1983, 2005 y 2016, estas dos últimas traducidas al inglés por el poeta norteamericano Mark Weiss. Junto con Harry Polkinhorn, Mark Weiss tradujo también poemas de Raúl Antonio Cota y Edmundo Lizardi. Los poemas traducidos al inglés se integraron en la antología *Across the Line/ Al otro lado. The Poetry of Baja California* (Junction Press, 2002).

Conozco a Manríquez y he tenido la fortuna de contar con su generosa amistad. Esta circunstancia me permite un acercamiento a su obra desde una doble perspectiva: como estudiosa del fenómeno poético, pero también como interlocutora del propio escritor, con todo lo que ello implica, porque Manríquez ha sido un poeta que se ha

49 Su nombre completo: César Javier Manríquez Amao. Licenciado en letras. Nació en La Paz, Terr. Sur de Baja California. La infancia la pasó en San Antonio, Terr. BC, en donde cursó la educación primaria. En La Paz, Terr. BC estudió la educación secundaria y preparatoria. En 1973 decidió estudiar en el Distrito Federal (hoy Ciudad de México). Ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; fue jefe del Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM; Premio Estatal de Poesía "Leopoldo Ramos" en El Triunfo, BCS, con la obra *Cuaderno de San Antonio* (1981), publicada por el ayuntamiento de La Paz en 1983. Otros cuadernos y plaquetas publicados: *Puente de pájaros* en la revista *La Cachora*, pública en La Paz, BCS (1980), *La materia olvidada* (1990), Cuarto Creciente. […] Su obra más renombrada fue publicada en versión bilingüe: *Cuaderno de San Antonio/The San Antonio Notebook* (traducción al inglés por el editor Mark Weis), edición y presentación por Dante Salgado, publicada en 2005. (Cfr. Gilberto Ibarra Rivera, 2016. *Diccionario sudcaliforniano.* p. 525).

rehusado a publicar. Hasta el día de hoy, además del libro citado, únicamente han pasado por las prensas otro libro, *Poste restante* (2019, UABCS/ Cuarto Creciente) y tres breves cuadernos: *Puente de pájaros* (1980), *Razón para volver* (1983) y *La materia olvidada* (1990), los dos primeros auspiciados por la revista que dirigió Raúl Antonio Cota, *La Cachora,* y el tercero inició la serie titulada *Cuarto Creciente* que dirigió Dante Salgado mientras vivió en Ciudad de México realizando estudios de derecho y literatura.

Cuaderno de San Antonio es un poema, dividido en doce fragmentos, que mantiene una misma historia y un mismo objetivo: la intemporalidad de la infancia en la casa paterna del Real de San Antonio, pueblito enclavado en la sierra sur de la península, otrora con una clara vocación minera. En su texto, Manríquez somete a prueba dos aspectos en el paradigma de la creación: el sistema expresivo del tiempo y el manejo del tiempo. Desde mi lectura, pueden proponerse tres estadios temáticos generales: los recuerdos y la nostalgia, el clima y la geografía y finalmente la lluvia y la meditación. Todo ello —aunque suene redundante— ligado a un profundo dolor por la pérdida y representado por la añoranza profunda. Los dos primeros estadios o etapas se muestran de manera casi paralela y ya en la última parte del libro se ubica el tercero, que se presenta también como elemento de cambio.

Su libro —dice el autor— hace referencia a un primer mundo del comienzo, a la primera esfera de la vida, que con la "procesión de días" va cambiando y no vuelve a existir jamás. El inicio de la escritura lo asume como una forma o toma de conciencia ante la magnitud o poder que debe encerrar un texto literario. Es también un desprendimiento de lo individual para internarse en las ramificaciones de la colectividad en donde, con el paso y el peso del tiempo, se consolida la refracción poética.

El poeta se alimenta de otros poetas. Los poetas leídos se quedan en uno, dice Manríquez. Dentro del gran catálogo de sus influencias o lecturas predilectas podemos señalar a algunos modernistas, a los vanguardistas y a los poetas españoles de la generación del veintisiete y claro está a Álvaro Mutis, Octavio Paz y Jaime Sabines. Una de

las características de estilo del poeta realeño es la conjunción de los elementos naturales hasta lograr la concreción de la realidad, paisaje o naturaleza, y la plasmación concreta en el tiempo con una sencillez enjuiciadora, tajante. Esta sería una de las características más notorias, así como el rescate perenne y milagroso de lo cotidiano.

> Van los años de paso,/ dejan su geometría calcinada/ por los rincones/ que acumula sombra,/ pero arde la imagen,/ la transparencia dura/ se derrama./ Aparecen mis nombres,/ mis fantasmas/ —tus fantasmas/ que nada envejecieron/ y ya me recuerdan.
>
> (Manríquez, 1982, pp. 7-8)

La estilística —como disciplina integral de estudio— propone un método de análisis en el cual se busca conocer y reconocer la intención artística de la obra con signos de lo afectivo, lo íntimo o lo emotivo y todo aquello que rodea a la creación de determinada obra de manera más cercana. En la poesía de Javier Manríquez se condensan estos elementos en su inmensa y generosa capacidad de aprehender, de absorber su entorno, de permearlo y hacerlo permeable para el lector. Pone énfasis en el uso del léxico, en el uso expresivo de las figuras retóricas y en el empleo del hecho estilístico como posibilidad de inventiva que se renueva de forma incesante, aunque las fronteras espacio-temporales están ceñidas por el peso de la nostalgia.

El poeta juega intercambiando sus constantes temáticas como el vuelo, la escritura, la introspección, el retorno, las piedras, la luz y el calor; las presenta con metáforas completas, con imágenes vertiginosas cual acantilados, a los que alude y aprovecha todo su entorno para volcarlo en un discurso de estilo. A su mundo, a su panorama, lo ostenta como validez sustentable dentro de la creación. A ese *solar de piedras* donde divaga su infancia, lo resucita, lo convierte en un instante poético conjugando el estado emocional y la experiencia vivida.

> Estas piedras atraviesan de lado a lado la tierra donde nací. Forman sus cimientos. Piedras inmensas, jaspeadas, negras. Rocas azules, que dan o niegan el agua escondida debajo de ellas.

> Quién sabe si todo ese sur esté cortado en la piedra, si la vida haya crecido de las piedras en lo más agrio de la sierra. Quién sabe si un viento pesado nos dejó allí, piedras, cuando alguna escasa lluvia mojó aquel suelo apagado. (Manríquez, 1982, pp. 21-22)

En la cadena versal de este poeta se aprehende de un solo golpe la realidad; ejemplifico su concreción poética con una comparación muy burda, pero altamente ilustrativa: como el impacto furioso y violento de la cara contra el parabrisas, y entonces después de leer tiene uno que desastillarse de las mejillas los pedazos de roca, de luz y de aire que las palabras que Manríquez ha impreso en el lector. Él mismo lo ha planteado a veces así, metafóricamente, cuando "la noche es un hielo cuarteado" y "se avivan las heridas suntuosas. Enraíza la hiel los temas que agrietan la cara". Esto lo escribió en 1983 en la plaqueta *Razón para volver,* publicada en *La Cachora.*

En el libro que dedica a su pueblo natal, el autor abre con la creación de un espacio de formas, colores y luz, nombrando las cosas simples que transcurren pausadas pero puntuales, que parecen intrascendentes pero que, al compararlas con la prisa citadina o cotidiana, terminan siendo la esencia de la vida:

> **El aire**
> La brevedad de los gorriones.
> Esa tierra ocre y rojiza por las tardes.
> Las miradas.
> Los rumores,
> el agua que nos falta.
> La procesión de días. El otoño
> que nunca más veré
> caer
> de los ciruelos.
> (Manríquez, 1982, p. 4)

Habla del otoño, que es un tiempo encontrado en una estación del año, pero a la vez un tiempo detenido o perdido que nunca volverá. Existen entonces ya dos tiempos: uno el fijo, que sirve como marco

y otro que transcurre lento como tiempo expositivo interno que funciona asimismo la voz poética del autor. Como todos los grandes poemas, *Cuaderno de San Antonio* es polifónico y plurivalente. Si bien, su escritura obedeció a un interés específico por demostrar que la poesía con acento sudcaliforniano podía trascender el regionalismo anclado en un paisaje con tonos folclóricos, afortunadamente esa sed de universalidad que lo inspiró nos permite leerlo desde diversos ángulos.[50] Me han atraído, desde la primera lectura, aquellos que dibujan esta geografía llamada por el autor *Malpaís* o el país de las espinas. ¿Cómo una tierra en apariencia áspera puede subyugar los sentidos y abrazar amorosamente?

Manríquez constantemente retoma la idea de la luz. El haz lumínico es concreto, espeso, espectro, pero también es la infancia por antonomasia. En esa "isla de ceniza lenta" el poeta dice:

> Allí viví mi claridad
> el grito,
> la fundación de los espacios
> bajo el sol de junio.
> (Manríquez, 1982, p. 6)

Es crucial recordar que los veranos sudcalifornianos son recios, extremos, pero en ese calor nace la vida con energía, la inercia contundente para reconocerse hijos de una región semiárida. La luz es la génesis, el inicio. No debe sorprender el paralelismo de esta imagen con el último libro de Raúl Antonio Cota, *Arquitectura de la luz*, pues en el fondo son hijos de la misma *Pachamama*.

Poste restante (2019) es un libro conformado por cuatro secciones y un poema en prosa final que lleva por título "Poste restante". El poemario continúa la apelación a la evocación y a la nostalgia; el poeta indaga en la vida *no vivida*, haciendo una referencia no a la ausencia

50 Esa relación entre aspectos regionales del terruño y la universalidad literaria la ha desarrollado Diana Geraldo Camacho (*cfr*. El territorio del origen: Del mar al desierto. En: *En el corazón del aire. Ensayos sobre literatura sudcaliforniana*. UABCS. 2010.

sino a la pérdida, a la imposibilidad infranqueable del retorno. Uno de los campos semánticos que se reconocen en una primera lectura engloba archisememas como luz, claridad, calor, blancura y remite, de igual modo, en múltiples poemas a referentes locales sencillos: lumbre, sal, sed, mar, aire. El poema final es una breve crónica poética dedicada a la memoria de Ignacio del Río; en sus páginas sintetiza los mejores momentos que el poeta recuerda sobre el amigo y confidente. Manríquez es el poeta menos prolífico pero el más cercano a César Vallejo, en tanto de dolor humano se trate.

Edmundo Lizardi (1953)[51]

El libro de poemas *Azuvia*, del poeta y periodista Edmundo Lizardi,[52] fue publicado en 1988 por el Fondo de Cultura Económica; sin duda,

51 Su nombre completo: Edmundo Humberto Hernández Lizardi. Abogado, poeta, periodista y escritor. Nació en La Paz, Terr. Sur de BC (25 de marzo). Egresó de la Facultad de Derecho de la UNAM. Recibió un curso taller de literatura iberoamericana en la UNAM y cursó el taller de periodismo, coordinado por el Centro Internacional de Prensa, Barcelona, España. Como escritor, ha sobresalido en el periodismo y en la creación literaria de la península de Baja California. Publicó en los diarios de La Paz, BCS: El Eco de California, Guaycura, El Peninsular y El Sudcaliforniano, y en la revista Panorama de la UABCS; fue coordinador y cofundador del periódico cultural Ahora, publicación que encabezó un movimiento literario cultural de las nuevas generaciones que buscaban renovar la forma y la temática de la expresión poética. En el periodismo regional, nacional e internacional ha sido colaborador de UnomásUno, La Jornada, El Nacional, Excélsior, Novedades, La Prensa, La Opinión y en las revistas Plural, La Gaceta, Esquina Baja, Bitácora, Voces y Reflejos, y Cultura Norte. Editor de la sección cultural y de espectáculo del periódico Diario 29 y del diario San Diego Hoy. Premio Nacional de Poesía "Alí Chumacero" (1994), Premio Frontera Binacional de Poesía Pellicer-Frost (1997), Premio Estatal de Poesía Tijuana, BC (1997) y premio Estatal de Literatura de Baja California (1998). Su obra poética se encuentra publicada en los libros siguientes: El viaje… Otras distancias (1975), Y después del crepúsculo (1980), Mar en sombras (1986), Azuvia (1988), Preludio de las islas (1998), Crónicas fronterizas. De conciertos, farándulas y otras giras (1994) y Primeros Vuelos (1998) (Cfr. Ibarra Rivera, Gilberto (2016). Diccionario sudcaliforniano. p. 497).

52 El estudio más completo sobre la obra poética de Edmundo Lizardi es "Navegar en medio de la tormenta: la poesía de Edmundo Lizardi" cuyo autor es Dante Salgado; trabajo contenido en (2010) *En el corazón del aire. Ensayos sobre literatura sudcaliforniana*, Gobierno del Estado de Baja California Sur/ Praxis. De ese trabajo transcribo la nota 2 para apreciar la trayectoria poética de Lizardi: "*El viaje… otras distancias*, sin datos de edición, firmando como Edmundo Hernández Lizardi, con dos poemas fechados, uno es mayo de 1974 y otro en noviembre de 1975, que sugieren como fecha probable de su edición el año de 1976; *Y después del crepúsculo,* La Paz, 1980; *Las pupilas del gato* en *La Cachora,* 45, noviembre-diciembre de 1985; *Azuvia,* México, FCE, 1988; *Preludio de las islas,* Tijuana, Instituto Municipal de Arte y Cultura, 1998. En 1987 publicó "De esta vieja

es sugerente desde el título, pues remite a la asonancia de ciertas palabras que se reúnen en torno al espacio sobre el cual trata el libro: la bahía de La Paz y su litoral. El campo semántico que despierta esa palabra, sin entrada en el diccionario, pero con significado concreto para el lector, es amplio. Se incorporan, en la concordancia de sus sonidos, acústicas similares como azul y lluvia, azur, o azurita (malaquita) o bien azul y vía, semblante de la ruta marina. Hace pensar en el agua y el sur o en el azul lluvioso.

También obliga a pensar en el anagrama elegido por César Vallejo para su libro *Trilce*, palabra formada por sílabas de *tri*s-te y du*l-ce*; o trae a la mente el vocablo *Altazor*, título del libro de Vicente Huidobro, otra gran voz innovadora cuya formación conduce a palabras como alto y azor, altura y azoro; es decir, ave de rapiña en las alturas que se precipita en su caída y simboliza el vuelo en paracaídas del alma humana.

Azuvia está pleno de ritmo y musicalidad serena, es la letra cantada al son de mar que rememora los rituales del insomne. El poemario rebosante de aire acuático y vidas extrañas permite al lector mirarse bajo el sol canicular o llegar al encuentro inesperado con un sentimiento de asombro puro.

Azuvia es la tormenta con nombre de mujer, es el azote violento que cae del cielo, es la causa de muerte, el ara del dolor premarital, la orfandad consanguínea. Y también es, auscultando en la profundidad de los versos, la agonía del náufrago, la infinita nostalgia de las viudas, y el desconsuelo frente al luto colectivo. Es el cantar de gesta del trópico que plasma por siempre la historia del hundimiento del Korrigan y el chubasco del 59, donde el único héroe inmortal es el rastro hacia la muerte, el rastro del barco que sigue *en la orilla del cielo.*

---

casa" contenido en el libro colectivo *Mar en sombras* (INBA/ UNAM/ ISSSTE); sin embargo, esos poemas quedarían integrados posteriormente en *Azuvia,* por ello me refiero sólo a los volúmenes individuales. Con el poema "El viaje", dividido en tres fragmentos ("I. El principito", "II. El miedo", "III. Supervivencia") Lizardi ganó los IV Juegos Florales Peninsulares en mayo de 1974; *Y después del crepúsculo* obtuvo el primer lugar del Premio Anual "Margarito Sández Villarino" en 1980; y *Preludio de las islas* fue merecedor del Premio Nacional de Poesía Tijuana 1997".

Azuvia, tormenta que llega del sur
a fines de septiembre
se aproxima y derrama su perfume de mujer
en isla donde los muertos platican con los vivos
del posible destino de tripulaciones que partieron
en busca del espumoso Ponto del que habla
la agonía de los viejos.
(Lizardi, 1988, p. 30)

El libro está dividido en diez apartados, los títulos de los cuatro primeros indican, de uno u otro modo, el rumbo hacia el agua, el zarpar o ir "de caza" a buscar la bestia marina, ver si "alguna vez fue el miedo" capaz de frenar al pescador hacia "marabierto" y toparse, repentinamente, contra la tormenta: "Azuvia". Estas secciones contienen poemas que flotan más del *lado del mar*, mientras que en los siguientes cuatro apartados los poemas se realizan más del *lado de la costa*, arena-adentro, cerro-adentro, plaza-adentro. "Lunada" y "Cóncavas naves", los últimos apartados o secciones ofrecen una recapitulación de los hechos en donde se escucha la voz de los náufragos que casi regresan a vivir entre los vivos, quienes permanecen cual vigías deambulando en el malecón. Se escucha también la historia de todo lo acontecido a través de radio "La Mar", que repite incansable las diversas versiones de los vivos y los muertos.

Las brechas circulares del poemario repasan la zozobra desde la perspectiva de los afectados ya que el naufragio del Korrigan IV levantó el velo en el puerto de La Paz para tocar el ámpula del sufrimiento. *Azuvia* es el círculo infernal con sabor a sal donde habitan Trinidad Seguame, el campanero; Obregón Perla, el ropavejero que vive bajo el muelle; Concha Pérpuli y su esposo; los hermanos José, Lorenzo y el hermano fratricida. Donde habitarán en la eternidad de la locura y el calor, Graciela Ceseña, más novia que nunca; Calixto, Chelino, el pescador y la nana Rufina. De quien el nieto piensa:

Si mi nana Rufina volviera a enamorarse
bajo los tabachines
hijos de aquel amor que vuelve de su entierro
a perfumar su boca
yo estaría en su banqueta cada noche
y escucharía el pregón sobre las reumas
y los gatos que rondan su cocina:
"Había un gato amarillo muy lamido, todavía no nacías;
tu tata...".
(Lizardi, 1988, p. 63)

En un pequeño mundo donde muchos se conocen sin querer y otros, queriendo, no pueden dejar de conocerse, unos se esfuerzan por buscarle acomodo a su difunto entre la memoria colectiva, otros por descifrar los jeroglíficos de una lápida en el panteón de los Sanjuanes.

> Fechas, epitafios y nombres siguen fijos en lápidas blanqueadas, y quizá un buen día de éstos esa hermana invisible que me acompaña aprenda a hablar con sus propias palabras (Lizardi, 1988, p. 106).

La conversación alterada en catedral, la voz del locutor que trasmite desde la radioemisora, los gritos de mando que desgarran la garganta del capitán, todas son palabras que emanan con miedo, todos saben que *Es peligroso acercar el oído a esas bocas del demonio* (p. 47). Lenguas, salmos y rumores conviven en una Babel regida por el asombro; lamentos y oraciones se oyen en una *Babel que enjuaga su preciosa confusión con la llegada de las lluvias* (p. 117) en septiembre.

> Calma, calma, no pasa nada; todos al suelo. Ya estamos cerca. Los faros siguen encendidos. Ya estamos cerca. Bien, bien; si rezar ayuda, recen. Los hombres abajo, abajo. No pasa nada, es cuestión de tiempo. Estos temporales así son, pero pasan. Las mujeres pueden rezar. Todos a sus puestos. Sí, ellas sí pueden... [...] Qué furia de mujer, Azuvia

> ¿vuelves a arrojarme en la cara la sal de tu largo viaje? Calma, señores pasajeros, calma. Las mujeres pueden rezar. Tranquilicen a los niños. (Lizardi, 1988, p. 122)

Todo el libro borda un tejido de insinuaciones y suposiciones que, sin embargo, fueron ciertas, donde algunos elementos tienen una existencia privilegiada, como, por ejemplo, la arena, la ceniza y el humo. O bien, el vuelo de las auras y la presencia de tamarindos o tabachines, el café vespertino a la sombra del corredor, las palmas datileras y la insistente compañía del mar que obliga a mirar el horizonte. Mar pringado de pangas, crestas luminosas, cachalotes. Horizonte teñido de recuerdos, amores, infancia.

Lizardi recrea así un pasaje con varias historias truculentas. La historia de un marino cuyo buque naufraga frente a las costas de la bahía paceña, ante los ojos incrédulos de sus seres queridos. La historia de una mujer con vestido de novia e hijo en el vientre que *enviuda* antes de las nupcias. La historia de tres pescadores pangueros que se accidentan rumbo a la isla La Ballena. La historia del campanero Trinidad que hace repicar las campanas a las seis de la tarde en señal de luto. Pero, sobre todo, recrea su historia personal, la historia de un niño, joven, hombre que vio, oyó, vivió todas esas historias y otras más... y todas suceden el día en que la tormenta Azuvia toca tierra, cambia la ruta en los destinos particulares y ahoga en su entraña una fábula terrible.

El lector se deleita con la historia personal de un poeta que palpó las gotas revueltas por el viento y entendió que el presagio de tormenta no tiene salvación y el lector ahora se involucra con algo que ya conoce: los ciclones y su fuerza devastadora.

> ¿Qué son los ciclones? Viento malo que agrieta la piel, agua podrida del principio. Los viejos estamos de luto porque ya no tenemos historias que contar. La sal devora recuerdos y desgasta colores: lápidas blanqueadas para los hombres de buena voluntad. (Lizardi, 1988, p. 119)

El autor nos mantiene en contacto con la noche, la costa, la sangre, la sorpresa, es decir, con los elementos que nos hacen sentir tan vivos como la asonancia de nuestro corazón. Y, por supuesto, el mar. El mar es para Lizardi la ruta desconocida, el peligro, el lecho del ahogado, el único testigo del miedo y bronquios reventados, pero también es el arpegio de la libertad, la fuente de alimento, en una metáfora tierna es el cuerpo de la amada, la carne y el vino. El mar, o tal vez el mirar el mar sea el consuelo para entendernos en nuestra soledad, como los deudos de *Azuvia*.

> Y cierra tus ventanas, curtido pescador
> Que nada ni nadie te recuerden vértigos de navegaciones
> detenidas en la superstición de un beso
> monumental, como la soledad que conociste
> en mar abierto del vino y de la carne.
> (Lizardi, 1988, p. 29)

Con *Azuvia*, Lizardi mantiene abierta una herida en la memoria de los habitantes de La Paz vieja; dentro del ámbito de la literatura es un texto, con maestría en el manejo de recursos, al cual debemos recurrir para volver a asombrarnos de nuestra vulnerabilidad, pero también de nuestra fortuna por ser capaces de sobrevivir, recordar y contar lo sucedido. Es un libro que reitera con maestría que el drama del poeta es el drama del ser humano.

Víctor Bancalari (1958-1994)[53]

Escritor autoalienado, perteneciente a una familia acomodada, pasó su etapa formativa en la Ciudad de México, entonces Distrito Federal, cobijado por un círculo bohemio de sudcalifornianos, entre otros, el destacado artista plástico Carlos Olachea; pero, en su caso, Bancalari siguió en la bohemia toda su vida, por lo tanto, no se puede dar un seguimiento formal a su trayectoria, porque no tuvo un ejercicio formal como escritor o burócrata. El caso de Bancalari es particular desde diversas ópticas. Autor de cuentos posmodernos de gran calidad literaria y dominio técnico preciso, autor de poemas publicados en variados suplementos y periódicos —principalmente en la década de los ochenta—, autor de aforismos y reflexiones críticas con énfasis en lo social. Bancalari es irreverente, el recurso que mejor maneja es la ironía, imprime un sentido del humor especial a su obra y nunca publicó en libro en vida. Dueño de un estilo propio, sus obras de creación literaria se caracterizan por el sentido crítico y en múltiples ocasiones hace referencias a casos y hechos históricos de diversa índole; aspectos que, aunados a la agudeza de su humor, la interpretación de la realidad social y su ingenio *espontáneo*, se le considera uno de los precursores de la creación literaria posmoderna en su natal Baja California Sur. Este autor leyó a los vanguardistas, practicó el verso libre,

53 (1958-1994) Escritor. Nació en La Paz. Terr. Sur de BC. Dueño de un estilo propio, escribió poesía, cuento y ensayo. Sus obras de creación literaria se caracterizan por el sentido crítico e irónico, reflejando la agudeza de su humor e interpretación de la realidad social. Por el fondo de su obra se le considera uno de los precursores de la crítica literaria en su tierra. Su poesía y cuentos fueron publicados en las revistas literarias locales *La Cachora* y *Ahora*; en esta última fue colaborador y en algunos números figuró como director. Algunas de sus obras sueltas fueron publicadas en las revistas *Plural*, *Panorama* y *Alternativa*; así como en los periódicos *Eco Estudiantil, El Sudcaliforniano*, *La Extra* y *El Eco de California*, en este último colaboró en el suplemento *Vínculos*; también publicó en el suplemento *Marabierto* del periódico *Mural* y le fueron publicados sus poemas en el suplemento cultural *Aguamala;* fue director fundador del suplemento de cultura *El Palo'Adán.* […] Murió en La Paz, BCS, el 26 de marzo de 1994. Su amigo Ernesto Adams escribió en un homenaje *post mortem*: "Perteneció a la generación más reciente de escritores que retomaron críticamente los temas regionales, significando un esfuerzo por desmitificar la realidad". Parte de su obra fue compilada por Manuel Cadena y publicada en el libro Víctor Bancalari. *Narrativa y poesía* (Samsara Editorial, 2009). *Cfr*. Ibarra Rivera, Gilberto (2016). *Diccionario sudcaliforniano.* p. 149.

opta por imágenes fuertes pero dispersas y no se concentra en el ritmo interno en sus poemas, prefiere las propuestas arriesgadas.

El primer volumen que compila su obra data de 2009, fue un trabajo de impulso editorial encabezado por Manuel Cadena, Rocío Maceda y Christopher Amador, quienes reunieron textos del autor en un libro, bajo el sello de Samsara, titulado *Narrativa y poesía,* donde se encuentran veintiún cuentos y veintidós poemas. La mayoría de los cuentos son cortos, con un enfoque histórico parcial y algunos remiten a pasajes de la historia de Baja California Sur, el más destacado es "La batalla de los divisaderos". Los poemas presentan diversos temas muchos indagan en la descolocación de personajes o situaciones, por ejemplo, "Lutero sin indulgencias", "El pájaro Ibor" o "Ya no recuerdan a Ike". Su estilo es enigmático, proclive al absurdo, si bien rescata aspectos de la geografía sudcaliforniana o de la historia del pasado no están integrados como una unidad poética. Apunta Antonio Sequera:

> Bancalari asume que en la separación de la sociedad ha encontrado una verdad, que en un intento por explicarla a los comunes, a los que no han accedido a la verdad, se las presenta a partir de su propio cientificista: el poema: "Los marcos teóricos", se puede leer con la propia declaratoria de exclusión del poeta en una nueva forma de conocimiento […] Contrariamente al poeta regionalista, Bancalari se sumerge en el vacío de paisaje para encontrar la iluminación, para acceder al conocimiento: su propio marco teórico. No es un espectador más de la natura sino que se envuelve como personaje integrante a ella. A ella misma es a quien se invoca; a partir de la imaginación, del vino, de las raíces interiores del poeta. Esta es una naturaleza basta que lo acerca a lo absoluto. (*Sin nada, Víctor, tú estás*, p. 16-17)

La poesía de Víctor Bancalari es la demostración pública y expresiva de su interpretación mundana, social, personal a través de un espíritu libre; Bancalari, no busca trascender, él transmite una filosofía simple, procura la solidaridad en el arte; sus revueltas internas las transforma, no en anarquía, sino en voz imperiosa de ser escuchada. Este poeta

es sumamente girondiano y propositivo. Se libera un fragmento del poema “Tres de mayo” y otro completo de su autoría.

Tres de mayo[54]

Nadie los llamó; muy pocos los vieron.
Llegaron traídos por el viento
en sus endebles naves.
Sólo monótonas playas los recibieron
(sus crónicas hablan de un impresionante silencio)
Era el día más largo…
Retumbaron las salvas con júbilo ajeno: ya
teníamos dueño, ya teníamos tiempo;
y aparte de eso como regalo de lujo
(decía irrechazable) un dios extranjero.
California cautiva, nuevamente aguardas
ya no el descubrimiento extraño
sino el de tu propio pueblo;
ya no otro tres de mayo, si con uno basta,
pobre destino el nuestro,
afligir el pasado con lamentos,
rescatar de las ruinas espectros tutelares
y no ver el presente que nos acerca.
Y soñar, seguir soñando,
en la otra California;
la perdida, la de eternos días
la que dócilmente espera.
(Bancalari, pp. 74-75)

A Alberto Arnaut

Yo soy a veces
otro que yo,
como una tregua;
pasando los símbolos,

54 Fecha de fundación de la ciudad y puerto de La Paz.

me espero solo en los sueños
de rojos finales
y en las estiradas playas
que casi sí existían
(las últimas se sentían)
renuevo mis ruinas
para recrear unánimes
e inveteradas casas
que aguardan
(en algún lugar he adquirido
un patio eterno en donde pienso
esperarme con mil y una
combinación de adioses y regresos).
¿Hubo una tierra en el mar
o la invente?
Hoy, gracias a la violencia
del recuerdo,
tengo hasta una patria;
la acepto.
Aunque no se explica sola,
y su historia sea toda la historia.
(Bancalari, p. 121)

Soltar amarras

Los estudios profundos sobre la obra de esta generación poética vendrán en los próximos años. En la poesía sudcaliforniana existen y escriben actualmente representantes de diferentes generaciones que aunque interpretan el devenir histórico de diversas formas, todos están ligados, de uno u otro modo, a la misma tierra que posee elementos invariables como su ubicación geográfica, el clima, su historia, su naturaleza desértica y costera; estos poetas abordan temas universales como la nostalgia por el pasado, la muerte, la idea de progreso, la cotidianeidad, pero también se refugian en temas propios del entorno

como la vida paceña, la riqueza serrana, las costumbres locales o los fragmentos históricos particulares, el litoral o la vida marina.

Así pues, la obra de estos poetas otorga universalidad a la poesía en Baja California Sur, sus nombres son indelebles, su obra amerita atención crítica y mayor proyección regional. Si bien cada uno tiene su estilo y, salvo en el caso de Raúl Antonio Cota, la obra no es extensa, sí poseen la honestidad lírica y la fuerza intimista de una voz poética definida, individual. Los ejemplos aquí expuestos resultan insuficientes para mostrar la riqueza literaria de estos autores. Decía, cada uno es fiel a su estilo, pero en cuanto a la percepción de fenómenos naturales o humanos, sin duda, refuerzan los lazos con la región en una unión que no exagero al llamar correspondencia cósmica. Larga e intensa vida poética se gesta en Baja California Sur con las nuevas voces herederas de estos cuatro buenos poetas.

Referencias

Bancalari, V. y Sequera, J. A. (Ed.). (2014). *Sin nada, Víctor, tú estás: Poemas, narraciones y crítica social de Víctor Bancalari*. Gobierno del Estado de BajaCalifornia, Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cota, R. A. (1985). *De los viajes en general (poemas para turistas)*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Estado de Colima.

Cota, R. A. (1985). *Refugio de ballenas*. Universidad Autónoma Metropolitana (Col. Correo Menor).

Cota, R. A. (1986). *Antigua California*. UNAM.

Cota, R. A. (1990). *Para que la madrugada cante*. Gobierno del Estado de Baja California Sur.

Cota, R. A. (2010). *Arquitectura de la luz: La casa California*. Instituto Sudcaliforniano de Cultura.

Cota, R. A. (2018) *Temer al mar.* Cascabel Ediciones.

Cota, R. A. (s.f.). Entrevista con Modesto Peralta. Raúl Antonio, intemible a la palabra. 40 años de poesía. Suplemento Culcobcs. https://www.culcobcs.com/cultura-entretenimiento/raul-antonio-cota-intemible-a-la-palabra-40-anos-de-poesia/?print=print

Ibarra, G. (2016). *Diccionario sudcaliforniano. Historia, geografía y biografías de Baja California Sur.* Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Gobierno del Estado de Baja California Sur.

Lizardi, E. (1988). *Azuvia.* FCE.

Manríquez, J. (1982). *Cuaderno de San Antonio.* Honorable IV Ayuntamiento de La Paz.

Manríquez, J. (2007). *Cuaderno de San Antonio / The San Antonio Notebook.* UABCS.

Manríquez, J. (2019). *Poste restante.* UABCS.

Salgado, D. (2007). Apuntes sobre Raúl Antonio Cota. En: VV.AA., *Caligrafía de Sal. Ensayos sobre literatura sudcaliforniana*. Gobierno del Estado de Baja California Sur, Praxis.

La ciudad en la poesía sudcaliforniana (1994-2018)

Mehdi Mesmoudi[55]

Introducción

Baja California Sur es el estado con mayor superficie costera en toda la República mexicana. Su litoral de más de dos mil kilómetros, y su apertura marina tanto al golfo de California como al océano Pacífico le impregna al estado de una condición inherentemente ligada al mar con su entramado mítico. Su origen o hallazgo en la literatura caballeresca (Salgado, 2010, pp. 132-133) en el contexto del descubrimiento de Cristóbal Colón y las expediciones de Hernán Cortés, convierte a la media península de Baja California en un espacio extraordinario, mágico y sobrenatural, volcado a la meditación y a la imaginación.

Lo anterior es una muestra de cómo la metáfora del mar y del desierto encontró cobijo en las primeras generaciones de poetas en Baja California Sur, hasta bien entrado el actual siglo XXI, periodo que marca una lenta transición hacia paisajes más urbanos, aunque atravesados por una nomenclatura paisajística ligada a un mundo marino perdido, venido a ruinas, articulado desde un sentimiento de

55 Universidad Autónoma de Baja California Sur.

soledad y melancolía, mirando con escepticismo y un espíritu de discordia los aires de modernidad, progreso, urbanización y bienestar. La poesía sudcaliforniana se va a debatir entre la invención de un pasado nostálgico y el asedio de un presente ahogado de incertidumbre.

Del mar como plenitud al temor del sinsentido

Los herederos de Baudelaire han confirmado la metáfora del mar en tanto que alusión a lo desconocido, lo misterioso y lo temible:

> ¡Hombre libre, desearás siempre el mar!
> El mar es tu espejo; contemplas el alma tuya
> […]
> Ustedes dos son tenebrosos y discretos:
> ¡Hombre, nadie ha explorado el fondo de tus abismos!;
> ¡Oh, mar, nadie conoce tus íntimas riquezas!;
> Ustedes son tan celosos de custodiar sus secretos
> […]
> Luchan incansablemente, sin piedad ni remordimiento
> […]
> ¡Oh, luchadores eternos! ¡Oh, hermanos implacables!
>
> (Baudelaire, 1999 [1861], p. 64, la traducción es mía)[56]

Esta firme creencia que nos viene del romanticismo, específicamente del decadentismo ha sido teñida con colores y aromas del extremo oc-

56 Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
[…]
Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!
[…]
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
[…]
Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!

cidental de México, forjando una idea de rodear y fortificar la media península en su condición isleña. El regionalismo sudcaliforniano ha sido la respuesta ante la ausencia de un suelo continental y, por ende, de un subsuelo emocional ligado a una mitología nacional de corte decimonónico.[57] Marc Augé afirma que "muchos de los fenómenos de la sociedad se deben a la ignorancia y a sus temores" (2015 [2013], p. 48) lo que convierte al mar en una extensión territorial que sirve como una plataforma vital y existencial que recorre las diferentes esferas del discurso sudcaliforniano e involucra la construcción simbólica de utopías. Cada sociedad inventa sus utopías. Octavio Paz afirma: "Una sociedad se define no sólo por su actitud ante el futuro sino frente al pasado" (2014 [1982], p. 23). Sudcalifornia es un laboratorio social y cultural *sui géneris* debido a su condición espacial de carácter axial, a caballo, en continuo vaivén histórico y geográfico.

No es sólo el mar lo que ha caracterizado la poesía en Baja California Sur. Tierra adentro alberga una naturaleza igual de extraordinaria, aunque guarda una actitud vital opuesta, más proclive al intimismo, el recelo y la dignidad[58] que, por generaciones, es atesorada por el símbolo o la observación, por la imaginación o la quietud contemplativa. Pescadores y rancheros, poetas y jinetes, navegantes y misioneros, lanza y machete, han mantenido una tradición a lo largo del tiempo que se siente, tiembla, carbura, y se respira mediante el acto poético sudcaliforniano como combustión del espíritu colectivo. Lo que por décadas ha predominado es la poesía marina y la noción del viaje como trayecto inescrutable: "El mar nos sigue embistiendo

57 Aunque hay que ser conscientes de que Baja California Sur como estado surge hasta 1974. Conviene precisar que la mitología nacional, en algunos momentos, es reforzada desde las latitudes regionales donde se pretendía incorporar las diferentes regiones del país al proyecto nacional; sin embargo, el carácter de *apéndice* residual, marginal fue impulsando la generación de ideas y postulados animando el surgimiento de un discurso regionalista que pretendía justamente explorar los matices y las diferencias que distinguen, por ejemplo, la región noroeste de todo el resto del país, especialmente el centro. De esta matriz regionalista, el discurso sobre lo sudcaliforniano ha construido una infraestructura mental y psicohistórica para insistir en la dimensión diferencial del *otro México* y, por ello, atraviesa nociones *míticas*; es decir, un más allá de México.

58 Ramón Cuéllar (2014, p. 66) afirma que el regionalismo como discurso asimiló un espíritu decidido por "evitar invasiones o el despojo del territorio" por lo que estamos hablando del "cerco psicológico e ideológico regional".

a pesar de las grandes transformaciones" (Cuéllar Márquez, 2014, p. 11). Hablar del mar es aludir a un proceso de construcción y representación identitaria del espacio:

> Cada grupo que ha organizado su vida en torno y a partir de determinadas características espaciales muestra diversos tipos de relaciones que significan una permanente construcción y reinterpretación de los componentes físicos de ese entorno. (Almada y Rodríguez, 2013, p. 52)

Publio Octavio Romero, en su antología que reúne a 40 voces poéticas a lo largo de un siglo (1910-2010), divide la poesía sudcaliforniana en generaciones poéticas distinguibles unas de otras, aunque unidas por una necesidad de forjar una tradición ligada al territorio: Sudcalifornia. La marca doble del mar y del desierto atraviesa, por igual, a los fundadores como Filemón Piñeda ("Bahía Magdalena"), Leopoldo Ramos Cota ("Intención en las brumas del Mar de Cortés" y "La marca del agua"); a la generación de la Modernidad como Raúl Antonio Cota, Javier Manríquez, Ernesto Adams ("Mar interior"), Víctor Bancalari ("Aguamala IV" y "Marina final"); y de forma más destacada y evidente en los universitarios como Dante Salgado, Rubén Rivera, Leonardo Varela y Christopher Amador, entre otros. Aunque es cierto que entre los universitarios haya que reorganizarlos por la sencilla razón de que los primeros (Dante Salgado, Rubén Rivera, Ramón Cuéllar) tuvieron la necesidad de irse a estudiar fuera mientras que los jóvenes como Christopher Amador o Raúl Cota Álvarez lo hicieron aquí en Baja California Sur.

Rubén Rivera, en *Marina. Viaje por un cuerpo en ocho cantos*, traza un himno marino asociado a la figura erótica femenina, fundando una poética que vislumbra una tierra mítica, cuya carga de resonancia nos viene desde muy lejos. "Tierra herida" (Rivera, 2003, p. 10), "tierra desbandada" (p. 12) "la brújula rota,/ el astrolabio sin cielo" (p. 22), "árida península" aluden a lo que el propio poeta exclamará a ella, "Marina, tierra de nadie" (p. 60), porque "nada salva del exilio al colibrí" (p. 58) ni a nuestro poeta. Rivera nos muestra un

viaje desconocido alrededor de una tierra desconocida,[59] aunque con un tono y un lenguaje que le son familiares porque viene y vive de los naufragios. La condición geodemográfica de la media península de Baja California y del puerto de La Paz termina moldeando una identidad de isla. Rubén Rivera está hecho de agua, así saben sus metáforas, a punto de desbordarse, un barco desbocado que no tiene puerto donde encallarse. Gabriel Rovira describía en 2007 a Rubén Rivera como "experto navegante del caos" y es justamente su poesía la que nos devuelve "un sentido especial de orientación" (Rovira, 2007, p. 25) con otros símbolos.

Por el contrario, Raúl Antonio Cota en *Arquitectura de la luz* (2010) recurre a la Casa California "bajo un techo de luz" (p. 25) como una tierra mítica gobernada por seres extraordinarios que pululan alrededor de la naturaleza que le ha acompañado desde antaño. Gilberto Piñeda sostiene que "la peculiaridad histórica de La Paz es que desde su origen fue una ciudad comercial" (2014, p. 19) "asociada directamente al comercio marítimo" (p. 15), aglutinando "el 12% de la población" en 1910 (p. 20) y "alcanzó a concentrar, entre 1980 y 1990, al 43% de la población total de Baja California Sur" (p. 21), sin olvidar que La Paz se convierte "en 1830 en la capital del territorio de Baja California debido a que Loreto" —anteriormente capital de las Tres Californias— "fue prácticamente destruido por un ciclón" (Castorena, 2004, p. 168).

En *Arquitectura de la luz* de Raúl Antonio Cota podemos imaginar al poeta como un primitivo que convive con la fauna y la flora, avasallado por la enormidad del mundo que le rodea: "El mar inunda los sentidos, nos cobija y nos aísla, nos seduce y nos atormenta. Temerlo es respetarlo: admirarlo" (Salgado, 2007, p. 120). Naturaleza y poeta tejen, como un binomio irreductible, una mitología cotidiana, pan nuestro de cada día. Mar y desierto se funden en una sola per-

59 Gilberto Piñeda (2014, p. 17) afirma que "para 1895, la ciudad-puerto de La Paz contaba únicamente con 4 mil 737 habitantes aumentando hasta 7 mil 480 en 1921"; mientras que de 1959 a 1965, periodo que corresponde al sexenio del general Bonifacio Salinas Leal, ascendía a 24 mil 255 personas representando "el 30% de la población del territorio, donde vivían 81 mil 598 personas" (p. 55).

cepción, fundan un principio paralelo: "El desierto es el mar/ y sobre éste se yergue/ la casa donde habito" (Cota, 2010, p. 22). Sólo cuando se refiere al *ocaso* del sueño marino, el poeta alude a "un dios que le apuesta a este mundo" (p. 18). No es fortuito que la revista que fundó y aglutinó una tradición de poetas y artistas se llamara *La Cachora*, en clara muestra del compromiso de arrastrarse por su mundo como si de un árbol, un tamarindo, se tratara, explorando con todos sus desafíos los contornos y los abismos de esta mítica y abigarrada naturaleza.

Cuando el poeta pronuncia por primera vez la palabra "ciudad", menciona "los límites del mundo", "finisterra" en tanto que "[f] in de la tierra y principio del mar: interminable azul de los recuerdos" (Salgado, 2009, p. 121). En esa línea del tiempo y del espacio, aunque de forma sorprendente, la propia ciudad yace "dentro del mar" porque el poeta afirma: "Siempre ha estado/ sumergida" (Cota, 2010, p. 28), en una lógica diluvial, antes del surgimiento de la especie humana. Una ciudad hecha de agua que, más adelante, describirá como "Ciudad en llamas" que alude al "desierto/ que ilumina una vela" (p. 49), una "vasta playa/ es una avenida de luz" (p. 52), que se encuentra "en el filo de la costa" (p. 53), que se asemeja a un "incendio submarino" (p. 57). Nos enfrentamos a una ciudad apenas en desarrollo. Lorella Castorena (2004, p. 167) admite que "esta pequeña capital provinciana es aún muy joven". La ciudad es, a duras penas, una palabra en construcción, un espacio asediado por su propio signo.[60]

La ciudad a la que se refiere Raúl Antonio Cota (2010, p. 62) es aquella sostenida por "la arquitectura de los cielos" porque las ciudades poéticas "aparecen y desaparecen,/ sucesivamente,/ según el orden de las constelaciones" (p. 63) debido a que se encuentra "demasiado cercana/ a los sueños" (p. 64). Italo Calvino (2018 [1994],

60 La intromisión de "la vena poética" tiene el afán de introducir intertextualidades con la misma poesía sudcaliforniana que es empleada en el trabajo. El uso del enunciado "La ciudad es, a duras penas, una palabra en construcción, un espacio asediado en su propio signo", no sólo es pertinente, sino que es articulado con la misma hipótesis inicial del texto; es decir, la ciudad se está construyendo poéticamente en Baja California Sur, es el signo poético y literario lo que se está edificando, mas no la ciudad que, aunque lentamente, hemos sido testigos de su evolución urbana; la poética sudcaliforniana, en cambio, estamos apenas en el inicio o "la instauración de su discursividad" (Foucault, 2015 [1969], p, 34, 35-36 y 41).

pp. 11-16), en consonancia con nuestro poeta sudcaliforniano, define estas ciudades poéticas como "ciudades invisibles". En el momento en que esta materia onírica se va disipando, ligeramente, nos enfrentamos a una "ciudad baldía" (Cota, 2010, p. 72). Aunque el poeta busca la ciudad, no puede evitar no toparse con el mar, no pronunciar equivocadamente su vocablo, como si de una operación inútil se tratara: "Camino hacia la ciudad/ y sólo llego al mar" (p. 80) lo que nos lleva, a una distancia de cuatro siglos y medio atrás, a Luís de Camões –en *Os Lusíadas, Canto III*– cuando exclama:

> Henos aquí, en la cumbre de la cabeza
> de Europa entera, el Reino de Lusitania
> donde la tierra termina y el mar comienza.
> (la traducción es mía)[61]

La noción de "finisterra" como fin o límite del mundo atraviesa en una operación de intertextualidad histórica a Baja California Sur con Portugal,62 irrigando la poesía de ambas orillas peninsulares. Y es justo en ese momento cuando Raúl Antonio Cota, el poeta portuario, se pregunta: "¿Qué ciudad/ encierra/ mi ciudad California" porque, al parecer —y en el poema aparece como una pregunta a la cual podría eliminarse los puntos de interrogación— esta ciudad es una "apariencia ilusoria" (p. 81), "la presencia especular del futuro" (p. 82) que anuncia "el ocaso" del paraíso, la pérdida de la casa de los sueños y el arribo, la amenaza, del "sinsentido de la ciudad" (p. 88). En relación con ello, Castorena Davis (2004, p. 167) sostiene que "La Paz de antaño queda sólo en la evocación de las mujeres y los hombres que a partir de sus recuerdos han logrado retener una imagen de esta ciudad", regida por la nostalgia de un paraíso perdido, venido a ruinas.

61 "Eis aqui, quase cume da cabeça
e Europa toda, o Reino Lusitano,
onde a terra se acaba e o mar começa".

62 Algo similar puede funcionar con otros territorios peninsulares como Italia, Grecia y Gran Bretaña.

En torno a la tierra, tierra adentro, ciudad solitaria

La devaluación del mito de la fundación quizá coincida con el gobierno de Bonifacio Salinas Leal, puesto que las secuelas en la estética urbana no corresponden con el pasado anterior a la década de los cincuenta. Pese a ser testigos de la mayor inversión federal en infraestructura, Piñeda (2014, p. 61) se refiere a la demolición del patrimonio cultural edificado y la modificación de la imagen urbana de la ciudad. Este diagnóstico de "la muerte de la ciudad de los molinos" convierte al mar en su gran metáfora. Habría que añadir que se trata de una metáfora absoluta que se desborda, lo inunda todo y, al mismo tiempo, aparece el desierto como la contraparte, justo en ese límite que se deslinda de la historia, de los poetas que cantaron anteriormente como el propio Raúl Antonio Cota.

No es que el desierto sea otra metáfora, sólo es su contrarrelato, su rostro deslucido, oculto, oscuro. Nos enfrentamos al momento en que a la metáfora del mar se suma, se asume, el desierto como una contraluz que se despliega en paralelo, entrecruzadamente, a veces en su contra, aunque sea para reforzar su ideal mítico de tierra ignota, misteriosa, enigmática, intocable y distante. En ese maridaje de dos intervalos de espacios míticos, podemos comprender el arribo de la soledad como un campo semántico privilegiado en torno al cual se congregan varias voces poéticas: "No alcanza la vista para tanta soledad" (Salgado, 1997, p. 53).

Dante Salgado, por su parte, en *Agua del desierto* incorpora una atmósfera que combina el mundo rulfiano con el tono melancólico de Jaime Sabines, en paralelo al ambiente sudcaliforniano, configurando simbólicamente esta identidad del desierto y la sequedad del paisaje, sin olvidar la soledad como actante discursivo. Del escritor chiapaneco rememoramos cuando el poeta nos evoca la historia de Ignacio Cienfuegos, su tatarabuelo, estableciendo una fabulosa genealogía con la cual dialoga insistentemente, con una prodigiosa voz y una luminosidad deslumbrante. Todo inicia cuando el poeta nos anuncia:

Alguien hundió sus pies en la orilla
Alguien miró azorado la soledad
Alguien desembarcó
Alguien se tragó incansablemente el mar
Alguien se tragó insaciablemente el sol
Alguien mira a través del tiempo.
(Salgado, 1997, p. 21)

Dante Salgado dialoga con Jaime Sabines en una suerte de autobiografía compartida, o más bien una espectrografía extendida, recordando que el poeta chiapaneco nos había legado:

> ¡Si uno pudiera encontrar lo que hay que decir, cuando todas las palabras se han levantado del campo como palomas asustadas! ¡Si uno pudiera decir algo, con solo [sic] lo que encuentra, una piedra, un cigarro, una varita seca, un zapato! ¡Y si este decir algo fuera una confirmación de lo que sucede; por ejemplo: agarro una silla: estoy dando un durazno! ¡Si con solo [sic] decir "madera", entendieras tú que florezco; si con decir calle, o con tocar la pata de la cama, supieras que me muero! (Sabines, 2017, p. 21 [las cursivas son mías])

Salgado (1997, p. 26), en cambio, escoge el verso para devolverle el eco a Sabines:

Yo sólo escribo porque quiero
Digo fantasma
Digo árbol
Digo perlas
Grito tatarabuelo
Y no hay un eco que te devuelva
Yo sólo escribo porque sí
Digo vida
Y sé que en algún lugar
Una sombra tiembla.
[las cursivas son mías]

Lo prodigioso no es el paralelismo entre un texto y otro o la sonoridad familiar, sino que dicha intertextualidad permite fundar un atisbo de luz en plena oscuridad, una diferencia en ambos silencios que forja una indescriptible afinidad espiritual: "Digo vida/ y sé que en algún lugar/ una sombra tiembla". De nuevo, la soledad en esta tierra adentro, una herida erguida cuyo eco encalla en la incertidumbre, así la otra imagen de la soledad: la ausencia, del mismo Ignacio Cienfuegos, "[e]sta ausencia tuya/ ahora de polvo/ nos ensucia" (p. 30), alcanzándonos el día de hoy.

Esta ciudad concentrada en torno a la soledad se adormece, se recrudece cuando se unta con la palabra *tiempo*, cuando se junta con la tristeza y la nostalgia, quizá a raíz de la desmitificación del paraíso en la tierra que venía padeciendo Cota. Ahora, el hijo de Raúl Antonio Cota, años más tarde nos señala: "Aquí las ventanas/ son cicatrices aún más tristes,/ por ellas la herida se abre/ e irrumpe el dolor del infinito" (Cota Álvarez, 2008, p. 38). Raúl Cota Álvarez, con esa casa California paterna a cuestas, adolorida, nos evoca otra cruenta imagen: "Es aquí,/ en las llagas incendiadas/ de la ausencia,/ donde se escucha mejor la respiración del tiempo" (p. 41), ese tiempo que es cimitarra en el horizonte y, sin sentirlo, nos hiere. Soledad, ausencia y nostalgia tejen un triángulo poético que adornan la metáfora sudcaliforniana del mar y del desierto.

Lo que nos queda como incógnita es la naturaleza de este tiempo que avasalla la ciudad, de qué está hecho, y qué partículas arroja inclementemente. El poeta nos habla de una "[c]iudad golpeada por el tiempo" (p. 43) del cual es "un eco del tiempo,/ lenguaje de la sal en el desierto" (p. 49) porque es el instante de la miseria, la tristeza y el hastío porque no hay espacio, no hay fuerza, no hay esperanza para la ira y el enojo, sólo la lira y un manojo de recuerdos del pasado. Eso explica que su poema concluya cuando "[l]a ciudad queda en silencio" (p. 81). Una década más tarde, en otro poemario Raúl Cota Álvarez renueva esta búsqueda y nos confiesa: "Vivimos atados/ a la incertidumbre del ocaso,/ al azar de un amanecer esquivo" (2018, p. 31), de nuevo es la amenaza de aquella ciudad de su padre, la del sinsentido, el ocaso y el avance del asfalto.

En esta tierra adentro, donde sentimos el palpitar del sol y el crepitar de la madera, Marta Piña, originaria de la Ciudad de México y sudcaliforniana de adopción[63] y por convicción, trae consigo una conciencia del tiempo del todo diferente a los poetas locales, aunque comulga desde su intimismo y una aureola confesional, de forma secreta, con la sensibilidad sudcaliforniana cifrada en el desierto y su aridez que "exhala una bocanada de aire caliente" (Piña, 2003, p. 11).

Su descripción de lo que provoca el primer contacto con la flora y la sensación atmosférica llama inmediatamente nuestra atención: "California se preludia con los pies calientes/ […] / contra la sombra de agua sobre arena" (Piña, 2003, p. 31), o bien cuando se representa el interior de una casa y la irrupción de la luz: "En aquella casa/ donde por amor/ entraron a vivir/ el cielo y el silencio/ aguardan hoy/ en pétreo sacrificio/ los libros" (p. 58), sin olvidar el advenimiento de la misma luz con el erotismo, en medio del desierto: "La noche nos lame/ sabia lengua de vieja bruja/ y nos inculca/ el deseo más ferviente hacia la vida:/ el nacimiento del sol", recordándonos una poética familiar con Rubén Rivera y Raúl Antonio Cota. El mar y el desierto, al mismo tiempo, son las dos caras del amor, abriendo su existencia a la prosperidad y la escasez, al exilio interior, a la nostalgia, a la casa.

Hacia una ciudad que no existe y todos padecemos

Hablar de la ciudad desde Sudcalifornia es relacionarlo con el acontecimiento de 1974 que convierte a Baja California Sur de territorio a estado perteneciente a la República mexicana. En este vaivén histórico y político, se inscribe el deseo de seguir los estudios superiores de varios sudcalifornianos en la Ciudad de México, destacando con ello la generación de los escritores universitarios a los que se refiere

63 Lleva más de tres décadas residiendo en Baja California Sur. Su obra, tanto creativa como académica, tematiza el mundo sudcaliforniano, está comprometida con las generaciones de estudiantes de la educación pública de nivel superior, e involucrada en la promoción, la difusión y la divulgación de la literatura sudcaliforniana.

Publio Romero en su antología, como es el caso de Edmundo Lizardi, Javier Manríquez, Rubén Rivera, Ramón Cuéllar y Dante Salgado, entre otros. Mientras esto pasaba en la capital del país, el puerto de La Paz se debatía siempre entre su condición isleña que "evade el tiempo lineal que marcan los calendarios y miden los relojes" (Salgado, 2007, p. 99) y su realidad peninsular, de frontera entre el desierto y el mar, entre los Estados Unidos y México. Esta noción de "entre los tiempos y los espacios" impregna la visión poética en el último tercio del siglo pasado, convirtiendo la ciudad de La Paz en una permanente sensación de puerto en tanto que un mirador que contempla el tránsito del tiempo y el espacio: "Nuestra condición de isla, más allá del mito, nos invita y nos obliga a mirar siempre el horizonte líquido con todos sus matices" (Salgado en Amador, 2008, p. 9).

Por Dante Salgado, podemos afirmar que el primer ejercicio poético que involucra la ciudad en Baja California Sur data de 1955, cuando José Alberto Peláez "resulta ganador de los Juegos Florales del Carnaval de La Paz con 'Cantos a mi ciudad'" (Salgado, 2009, p. 105) descrita como "ciudad dormida" donde "impera/ la muerte más que la vida" (pp. 106-107); sin embargo, se trata de una ciudad portuaria que expresa "una radiografía espiritual de un puerto que, durante décadas, se salió del tiempo convencional" (p. 107), una ciudad que, muchas veces, es "un pueblo" donde subyace "cualquier intento por restaurar la mítica edad de oro del paraíso comunal" (p. 113), "un texto que alude al mito" (p. 120) como, anteriormente, ya hemos visto con Rubén Rivera y Raúl Antonio Cota. Esa ciudad, a la que se refiere Peláez, es un espejismo.

Esperaremos cuatro décadas después hasta que aparezca de nuevo la ciudad en la poesía sudcaliforniana. Nos referimos a Edmundo Lizardi en "Baja Times" incluido en *Preludio de las islas*, datado de 1994. Aunque la temática del viaje por la geografía bajacaliforniana (incluye en este caso la del estado de Baja California), que se rastrea en los inicios de la poesía sudcaliforniana, Lizardi intensifica su itinerario poético con los productos estupefacientes para trazar, al mismo tiempo, un desplazamiento interior de los sentidos, en dos direccio-

nes: Tijuana y Barcelona, concebidas ambas como satélites geoespirituales, que se conectan en una atmósfera decadente de aberración, un inframundo de máscaras y personajes marcados por el destino, la inmundicia, la miseria, la violencia y un vivir al límite de la muerte. Dante Salgado (2010, p. 149) afirma que "Tijuana encarna, de manera vigorosa, la idea de ciudad-palimpsesto y es síntesis de las diferencias y contradicciones de un país sumido en la violencia, la miseria y la impunidad". Más adelante, el crítico sostiene que esta ciudad es descrita como "el patio trasero del imperio" (p. 150), "puerta de entrada y de salida, de los que sueñan y de los desengañados" (p. 151), porque aglutina "las zonas fronterizas que se convierten en el basurero de los poderosos vecinos del norte" (pp. 151-152).

Como nos habían legado los autores pasados sobre las ciudades, transitar la urbe y representar dicha operación es "tomarle el pulso a la ciudad" (p. 153) y convierte la escritura urbana en una crítica social que busca exhibir los males que adolece y extirpar las enfermedades de las que padece. La poesía urbana también puede ser considerada *una crónica* debido a que Vicente Quirarte (2017) describe este tipo de texto como "un termómetro del deambular humano". Poesía y crónica asumen un destino errante de los sujetos urbanos. Tijuana y Barcelona son los dos mundos míticos que ha escogido el poeta sudcaliforniano para desentrañar la "metáfora del desorden y del caos" que invade, de repente, nuestra estética del mar y del desierto, un clímax que interrumpe el idilio del que hemos brotado, e impone una aceleración distinta en nuestra conciencia del tiempo y del espacio. Es el momento de "la acelerada transculturación en la península bajacaliforniana" (Salgado, 2010, p. 154).

Christopher Amador, en cambio, nos muestra una ciudad que se levanta del paraíso marino, una tierra de la que brotan *tantas guerras*, un mundo que se asemeja a un abismo al que puede descender los seres alados del mar porque, para el poeta, el mar está unido al cielo mientras que la ciudad con la tierra. Con justa razón, la vista poética es hacia arriba, en señal de admiración, temor y nostalgia, como una confusa oración. Por ello, se acude al albatros como metáfora del

viajero que mira sin equipaje y sobrevuela la ciudad, con su *dolor derramado* como una lluvia de estrellas. Y de repente, nos anuncia: "Descenderé a la tierra/ […]/ Me beberé el dolor del mundo" (Amador, 2008, p. 40), porque el Mogote obstaculiza el acto de contemplar el horizonte: "¿En dónde iré a hundir estos ojos rurales/ mañana que vaya al malecón?" (p. 41). El poeta se sabe "bestia vencida" (p. 43) y nos advierte "no volveré jamás a ver la tierra" (p. 45). Quizá, se trate de una "paranoia del poeta" (p. 69), pero nos canta, nos narra las peripecias de un pescador que "[a]goniza en las cooperativas atuneras de la gran ciudad" (p. 46). La ciudad que nos describe el poeta es un paisaje horrendo que amenaza con despejarnos de uno de nuestros patrimonios naturales: el mar.

Omar Murillo, en *La ciudad y otros gatos* (2014, p. 5), nos muestra que la ciudad ha fracasado porque manifiesta la "derrota de la estética urbana" en la que hemos caído:

> Caminar por la ciudad,
> es andar junto al Cristo en vía crucis
> nos echamos los automóviles a la espalda
> y caemos en cada semáforo en rojo.
> El cielo y el infierno no existen,
> la ciudad:
> Concretísima verdad.
> (Murillo, 2014, p. 6)

Posiblemente, nos enfrentemos a uno de los primeros poemas en traernos a la mente el acto de deambular por la ciudad y asociarlo al "camino de Gólgota", un tortuoso cargar la cruz diariamente, y la forma asombrosa de ser nosotros quienes cargamos con los automóviles en lugar de que nos faciliten el tránsito y recortar las distancias. La ciudad parece aglutinar el cielo y el infierno desde la mirada urbana, desde el asfalto que contiene una verdad sagrada, que le es asignada a los más virtuosos, los que ofrecen la segunda mejilla y no se rebelan ante su destino. Omar Murillo no es uno de ellos, porque *todo lo ve podrido* y por "ver más amor en el rostro del pobre hombre/ cuando

encuentra un poco de comida en el basurero" (p. 7), una ciudad se vuelve una pesadilla a la hora en que tiene que salir, aterrorizado, porque no encuentra medicinas para su hija. La ciudad se convierte, de nuevo, en una siniestra y dolorosa odisea.

Trasladándonos de nuevo con Rubén Rivera, en el prólogo de *Barco de piedra*, Raúl Cota Álvarez afirma: "La ciudad es un poema de largo aliento, una peregrinación de los sentidos frente al espejo de sus pulsos y explosiones" (Rivera, 2017, p. 1). Quizá nos enfrentemos al primer poema en Sudcalifornia que traiga conscientemente a la ciudad en el espacio poético porque refleja "la meditación urbana y la reflexión de un entorno cada día más convulso" (Ítem). Aunque es duro vivir en la ciudad, el poeta nos afirma: "Esa grava, sin embargo, se suaviza/ con cada abrazo que nos damos" (Rivera, 2017, p. 3) porque es allí cuando el rostro de lo humano, cuando la mirada que se encuentra con la mirada ajena, traza un lugar para vivir y convivir. Hay que admitir que el poeta no vive en su ceguera y manifiesta una sencillez cuando se refiere a "la casa cuyas pretensiones de ciudad no envejecen" (Rivera, 2017, p. 4) o al confesar que "el estero está ebrio de basura"; pese a ello, el poeta nos exclama: "siempre amanezco agradecido con mi ciudad" porque es una declaración de intenciones, un compromiso de defender lo propio de nuestra ciudad y lo que implica vivir en ella.

Más adelante, Rubén Rivera (2017, p. 6) describe la ciudad con un barco, con una casa, con una patria, porque nos encontramos en un cuadrilátero donde nos medimos cruelmente, incansablemente: "La indómita ciudad tiene el tórax abierto al dios de la vergüenza". ¿Cómo no sucumbir ante estas imágenes o huir de la violencia que anuncia otra ciudad? El poeta así nos lo describe:

> Sí, en mi ciudad hay balazos que asesinan mitos,
> llantos huecos que no fecundan
> y miradas sin cabezas.

Es el tedio estrangulando pulgas y mazorcas
[…]
Sí, en mi patria hay pantanos que ejecutan hombres y tortugas.
(Rivera, 2017, p. 8)

Nuestro poeta no se cansa de transmitirnos un amor por su ciudad que es la nuestra:

Yo no quiero que estos versos sean poesía,
pero quiero mucho a mi ciudad:
tiene más ventanas que muros
y piernas siempre abiertas
bebiendo un poco de luz
[…]
Y aunque la violencia lo engulla todo,
que nadie lo olvide:
quiero a mi ciudad porque platica de más
y hunde su nariz de tostada en el ceviche.

Aunque hay que admitir que Rubén Rivera (2017) regresa a los olores y colores sudcalifornianos, con cierta actualidad: "Mi ciudad tiene arrugas y bancas donde sólo se sienta el sol,/ y el polvo es sólo polvo,/ poesía que jamás se ha pronunciado" (p. 14) y "mi ciudad se duerme al mediodía en las caderas de la ceiba" (p. 15). Nuestro poeta es profundamente amoroso en tiempos de miseria: "No quiero llegar a tiempo, con los pulmones llenos de ira,/ a donde no me espera ningún ojo" (p. 13) y, también, es entusiasta pese a la amenaza que vive la ciudad: "Mi ciudad no se angustia por nadie:/ fue hecha con mucha calma por el mar/ […] / la ciudad avanza lentamente […]" (p. 17). Solamente así, podemos comprender los siguientes dos versos de Rubén Rivera que, definitivamente, nos augura un porvenir: "Se renovará el silencio:/ la nueva poesía tendrá otra ciudad" (p. 18). Lo que cabría preguntarle, preguntarnos, es: ¿La nueva ciudad tendrá otra poesía? Tal vez, lo sepamos en los siguientes 25 años.

Conclusiones

Gabriel Rovira, con una lucidez necesaria hoy en día, afirma (con relación a Christopher Amador, por allá de 2008-2009): "Ya sólo le falta la madurez y la experiencia que al final nos enseña a todos a apreciar el valor de la tradición y a escuchar con cuidado las voces que nos llegan del pasado" (Rovira, 2009, p. 99). Este pasaje nos es útil a la hora de preguntarnos cuándo, cómo y dónde aflorará la ciudad en nuestra poesía sudcaliforniana en su más honda claridad, en su sencilla brutalidad, en su más violenta y firme condición de ser, resistir y transformarse. Por ello, acudir a los versos de Rubén Rivera se nos vuelve revitalizante: "Se renovará el silencio:/ la nueva poesía tendrá otra ciudad/ […] / Porque la ciudad en donde vivo, ahora, es sólo una piedra en el arroyo" (Rivera, 2017, p. 18).

Sin duda, para explorar, forjar, inventar esta *otra ciudad* tendremos que ir a buscarla, como subsuelo discursivo, en la poesía, la crónica y el ensayo de nuestra lengua que ha representado la ciudad en los últimos 70 años. Escenarios como el Nueva York de Federico García Lorca, el Buenos Aires de Jorge Luis Borges, la Barcelona de Carlos Barral, la Ciudad de México de Vicente Quirarte, la Granada de Luis García Montero son brújulas que nos pueden orientar actualmente en torno a Baja California Sur. Tendremos que ir más allá de la isla, su condición peninsular, y vislumbrar qué otros puertos emergen en esos horizontes y, justo allí, hincar nuestros dientes; y de la forma en que Raúl Antonio Cota acometió "la conquista estética" de California, habremos de conquistar el afuera de California, su más allá, esta realidad urbana con todos sus fantasmas. En definitiva, la poesía sudcaliforniana será urbana o no será.

Referencias

Almada Alatorre, R. y Rodríguez Tomp, R. E. (2013). El proceso de transformación ideológica en Baja California Sur. Episodios en la historia de la formación de identidades políticas. En: A. Sauvage y A. E. Gámez (Eds), *Los usos del patrimonio cultural en Sudcalifornia. Turismo, museos y políticas culturales como herramientas de desarrollo regional* (pp. 47-879). ISC, Conaculta.

Amador, C. (2008). *El mar es el silencio que hace Dios para no pensar en la tierra* (edición y presentación de Dante Salgado). ISC, UABCS, Praxis, Cuarto Creciente.

Alves, M. (s.f.). Farol do Cabo da Roca, onde a terra se aca o e mar começa... *Cidade e cultura*, s/p. Recuperado de: https://www.cidadeecultura.com/farol-do-cabo-da-roca-sintra/

Augé, M. (2015) [2013]. *Los nuevos miedos* (trad. Alcira Bixio). Paidós.

Baudelaire, Ch. (1999) [1961]. *Les Fleurs du Mal* (édition établie par John E. Jackson. Préface d'Yves Bonnefoy), Brodard y Taupin (Col. Le Livre de Poche / Classiques de Poche).

Calvino, I. (2018) [1994]. *Las ciudades invisibles* (trad. Aurora Bernárdez, edición de César Palma, 31° ed.), Siruela (Col. Biblioteca Calvino).

Castorena, L. (2004). Palabras e imágenes del puerto y ciudad de La Paz 1900-1959. En: E. González Cruz (Coord. Gral.). *Historia General de Baja California Sur. Vol. III. Región, Sociedad y Cultura* (Ed. Francisco Altable), pp. 167-225. Conacyt, SEP, UABCS, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, H. XI Ayuntamiento de La Paz.

Charbonnier, G. (2006) [1961]. *Entrevistas con Claude Lévi-Strauss* (trad. Irene Agoff), Amorrortu.

Cota, R. A. (2018). *Temer al mar. Antología personal* (Pórtico de Raúl Cota Álvarez). ISC.

Cota, R. A. (2010). *Arquitectura de la luz*. La casa California. ISC, Praxis, Cuarto Creciente.

Cota Álvarez, R. (2018). *Canto de las Mutilaciones* (Mención honorífica en los Juegos Florales Nacionales del Carnaval 2018 de Ciudad de La Paz). Paquidermo.

Cota Álvarez, R. (2008). *Iniciación al fuego* (Premio Estatal de Poesía Ciudad de La Paz 2007). ISC.

Cuéllar Márquez, R. (2014). *De varia estirpe. Entre la estética del desierto y escritores y poetas del noroeste de México 1991-2011* (Premio Estatal de Ensayo Ciudad de La Paz 2012). ISC, Conaculta.

Foucault, M. (2015) (1969). ¿Qué es un autor? (Apostillas a ¿Qué es un autor? por Daniel Link, trad. Silvio Mattoni). El cuenco de plata.

Montiel, S., Juárez Mancilla, J. y Rodríguez Villalobos, I. (2006). Los procesos demográficos en Baja California Sur en Rodríguez Villalobos, I. y González Sousa, R. Cruz Chávez, G. (comps.). *Procesos territoriales en Baja California Sur: integración funcional y desigualdades regionales*. UABCS, 15-70.

Murillo, O. (2014). *La ciudad y otros gatos* (Los rituales cotidianos de Raúl Cota Álvarez), Cuadernos de la serpiente.

Paz, O. (2014) (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (21° reimp.). FCE (Col. Lengua y Estudios Literarios).

Peláez Trasviña, J. A. (2009). *Del mar y del viento* (compilación, edición y presentación de Dante Salgado y Christopher Amador). ISC, UABCS, Cuarto Creciente, Praxis.

Piña, M. (2003). *Encallar la luz* (Premio Estatal de Poesía Ciudad de La Paz 2003). ISC, UABCS, Praxis.

Piña Zentella, M.; Rovira, G. y Salgado, D. (2007). *Caligrafía de sal. Ensayos sobre literatura sudcalifornianа*. ISC, Praxis.

Piñeda, G. (2014). Estudios de historia urbana de la ciudad de La Paz. En: A. Guillén Vicente (coord.), *Perspectivas urbanas: La Paz vista desde la* universidad (pp. 11-67). UABCS, Praxis.

Quirarte, V. (2017). *México, ciudad que es un país. Capítulo 1*. El Colegio Nacional, 18 de octubre de 2017, 27:27 mins. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=uSsRd6nll2g&t=554s

Rivera, R. (2003). *Marina. Viaje por un cuerpo en ocho cantos*. UABCS, Praxis, Cuarto Creciente.

Rivera, R. (2017). *Barco de piedra* (Premio Nacional de Poesía Carnaval La Paz 2017). Cuadernos de la Serpiente.

Romero, P.O. (2014). *Verdad y belleza. La poesía en Baja California Sur*. UABCS (Col. Cuadernos Universitarios).

Sabines, J. (2017). *Diario semanario y poemas en prosa* (prólogo de Marco Antonio Campos. Posfacio de Rafael Antúnez). Universidad Veracruzana.

Salgado, D. (1997). *Agua del desierto*. ISC, Conaculta (Col. Fondo Editorial Tierra Adentro, 152).

Salgado, D.; Rovira, G.; Piña Zentella, M.; Ross, K.; Robles, L. y Soto D. (2009). *Nombres de la sed. Ensayos sobre literatura sudcalifornianа*. ISC, UABCS, Praxis.

Salgado, D.; Rovira, G.; Piña Zentella, M.; Rochín, J. P.; Ross, K.; Olachea, R. y Geraldo Camacho, D. (2010). *En el corazón del aire. Ensayos sobre literatura sudcalifornianа*. ISC, UABCS, Praxis.

Varela, L. (2014). *Liturgias del azar* (Juegos Florales Nacionales, Toluca 2014). Instituto Municipal de Cultura, Turismo y Arte de Toluca.

Varela, L. (2007). *Naufragaciones* (Premio Estatal de Poesía Ciudad de La Paz 2006). ISC.

Acerca de las autoras y autores

Ada Aurora Sánchez Peña es doctora en Letras Modernas y maestra en Educación con especialidad en Humanidades. Se desempeña como profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Es integrante del SNII, nivel I. Pertenece al cuerpo académico UCOL-49: "Rescate del patrimonio cultural y literario", en el que desarrolla proyectos de investigación asociados al rescate, edición y difusión de la literatura colimense y en torno al estudio y crítica de la literatura mexicana contemporánea. Ha publicado libros y artículos indizados de investigación literaria, así como poesía y cuento infantil. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Miradas cardinales. Crónicas y otras narrativas colimenses en torno a la pandemia por COVID-19* (en coordinación con Raymundo Padilla y Ma. del Carmen Zamora, 2024); y *Labio sediento. Poesía. José G. Alcaraz* (con edición, estudio preliminar y notas propios, 2022).

Carlos Alberto Ramírez Vuelvas es doctor en Letras hispanoamericanas por la Universidad Complutense de Madrid y profesor-investigador de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad

de Colima. Pertenece al SNII, nivel II. Sus trabajos de investigación versan sobre el patrimonio cultural y literario, Modernidad y Modernismo en la literatura mexicana, así como poesía mexicana de los siglos XIX y XX. Algunos de sus trabajos más recientes son: *Constelaciones de la poesía mexicana* (2022), en coautoría con Alí Calderón Farfán; la colección *Letras Colimenses de siglo XIX* (Balbino Dávalos, Gregorio Torres Quintero, Rafael Martínez Rubio, Manuel Rivera, Severo Campero y Refugio Barragán de Toscano, (2020-2021) y el capítulo del libro "Noticias del México moderno según Justo Sierra", publicado en *Justo Sierra. Vida a grandes trazos* (2020), volumen coordinado por Fernando Curiel Defossé.

Dante Arturo Salgado González es profesor de literatura mexicana en la Universidad Autónoma de Baja California Sur desde 1993. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor de literatura mexicana en la Universidad Autónoma de Baja California Sur. Fundador en 1993 de la colección Agua del desierto, la cual acogió a poetas estatales, ha promovido la edición y traducción de obra poética de Javier Manríquez, Peláez Trasviña y Cota Geraldo. Es miembro del SNII desde 2006. Dentro de su labor como investigador es autor de los estudios críticos *Camino de ecos. Introducción a las ideas políticas de Octavio Paz* (2002), *Espiral de luz. Tiempo y amor en Piedra de sol de Octavio Paz* (2003), *Ensayística de Octavio Paz* (2004), *Brevísima relación de la idea de amor en Occidente* (2007), *Octavio Paz: El amor como idea* (2010), *Jaime Sabines: Corazón descalzo* (2011) y *Efraín Bartolomé: Invocación del misterio* (2018). Como parte del Seminario de Investigación en Literatura Regional de la UABCS es coautor de los siguientes libros sobre literatura sudcaliforniana*: Caligrafía de sal* (2007), *Nombres de la sed* (2009), *En el corazón del aire* (2010) y *El país de las espinas* (2013).

Erick Zapién García es doctorante en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis (COLSAN) con una estancia de investigación en la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS)

y maestro en Investigación histórico-literaria por la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS) con una estancia de investigación en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca (USAL), España. Ha participado como ponente y conferencista magistral en distintos eventos académicos en Canadá, España y México. Es autor de capítulos de libro editados por la UABCS y el COLSAN, así como de artículos de investigación publicados en revistas indizadas. Es miembro de distintos grupos de estudio, redes académicas y seminarios coordinados por universidades mexicanas y del extranjero.

Francisco Fernando Meza Sánchez es egresado de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Es autor de *Mar en sombra* (Ayuntamiento de Guanajuato, 2005), *Defensa de la demora* (Palabras del Humaya 2009), *La bitácora y un día más* (Editorial Praxis, 2009), *Memoria de marzo* (Editorial LaOtra/UAS, 2011), *Cuaderno de las apariencias* (ANDRAVAL/INBA, 2013), *Donde el silencio dicta su autobiografía, antología personal* (ISSTE/ISIC, 2017) y *Retóricas de la sed* (ISIC, 2021). Sus poemas, ensayos y entrevistas han aparecido en publicaciones periódicas nacionales y estatales. Ha publicado reseñas críticas en el suplemento cultural del *Reforma* y en el suplemento de *Milenio*. Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sinaloa en 2000-2001 y 2005-2006. Fue Coordinador del programa «Sinaloa, un Estado de Lectores» del Instituto Sinaloense de Cultura. Formó parte de la antología *El hacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos para el siglo XXI*. Actualmente es el jefe de la Unidad Editorial del Instituto de Capacitación Judicial, donde se edita la revista *Aequitas*; publicación oficial del Poder Judicial del Estado de Sinaloa. En 2010 ganó el Premio Nacional de Poesía Clemencia Isaura.

Gloria Ignacia Vergara Mendoza es doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad de Colima. Miembro del SNII, nivel II; académica correspondiente en Colima de la Academia Mexi-

cana de la Lengua y miembro del Seminario de Cultura Mexicana corresponsalía Colima. Ha desarrollado proyectos sobre poesía mexicana, hermenéutica literaria y tradición oral. Es autora de *Tiempo y verdad en la literatura* (2001), *El universo poético de Jaime Sabines* (2003), *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral* (2004), *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX* (2007) y *La hermenéutica literaria de Roman Ingarden* (2018), entre otros.

Godofredo Olivares Cortés es ensayista, narrador, conferencista, maestro de talleres de lectura y narrativa. Tiene publicados varios libros de cuento y ensayo. Ha obtenido tres becas estatales de creación y varios premios literarios nacionales e internacionales, y es creador emérito por el PECDA Jalisco. Actualmente es colaborador del programa La Passarola, en el Sistema Jalisciense de Radio y Televisión. Es miembro activo del Semanario de Cultura Mexicana, del Sistema Nacional de Creadores de Arte y de UC-Mexicanistas.

Jorge Alfonso Souza Jauffred es poeta y doctor en Lingüística por la UNAM. Ha publicado trece poemarios y es autor/coautor de una veintena de libros. Ha recibido, entre otros reconocimientos, el Premio Jalisco en Letras, el Premio a la Excelencia en Lassi, Rumanía, y la Presea Enrique Díaz de León al mérito académico en la Universidad de Guadalajara, en donde es profesor-investigador, coordinador del Centro de Investigaciones Filológicas y director de la cátedra de poesía "Hugo Gutiérrez Vega".

Krishna Naranjo Zavala es doctora en Estudios Mexicanos por el Centro de Estudios Superiores e Investigación (CESI). Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima donde actualmente es directora. Sus líneas de investigación son: poesía mexicana contemporánea y literatura mexicana en lenguas indígenas. Es integrante del Cuerpo Académico 49: "Rescate del Patrimonio Cultural y Literario". Sus

trabajos de reciente publicación son "Denuncia, cosmología y ritualidad: Claves en la poesía de Ruperta Bautista", y coautora del capítulo "Memoria y creación poética en Griselda Álvarez y Dolores Castro" del libro *El canto del zenzontle. Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro*.

María Elizabeth Nuño Plascencia es máster en Estudios Literarios y actualmente realiza el doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación son la ecocrítica y la literatura latinoamericana contemporánea. Ha sido ponente en congresos internacionales en España, Italia y Estados Unidos. Su publicación más reciente es "Señales que precederán al fin del mundo: hiperrealismo y migración" en *Catástrofe y fines del mundo en la literatura* (2022). Ha trabajado como docente en bachillerato, en *marketing* político y como editora en Telediario Guadalajara, México.

Marta Piña Zentella es doctora en Letras por la UNAM. Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de Baja California Sur desde 1993. Pertenece al SNII, nivel I. Es responsable del cuerpo académico "Estudios Humanísticos". Integrante del núcleo académico básico de la maestría en investigación histórico-literaria. Ponente en foros nacionales e internacionales. Tiene publicaciones especializadas dentro y fuera de México. En 2022 inició el Seminario de Investigación Literaria Temas de actualidad, así como el Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales junto con coordinadores de la Universidad de Colima y la Universidad de Guadalajara. Forma parte del Consejo Editorial de *Panorama*, Revista Universitaria y de la Red de Estudios y Cultura del Norte. Cuenta con treinta tesis dirigidas, así como otras publicaciones como prólogos, traducciones y memorias. Ha participado en actividades de gestión y divulgación por veinticinco años. Ha coordinado libros de crítica literaria y de temas histórico-literarios. Es co-coordinadora de *Marruecos y América Latina en la cartografía transhispánica: Abordaje y desvelos* (UABCS/ Editora Nómada Sciolibris, 2023).

Mehdi Mesmoudi es doctor en Ciencias Sociales (2019) por la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS), con una estancia doctoral en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNAM. Es miembro del cuerpo académico "Estudios Humanísticos" y profesor-investigador de tiempo completo titular B en el Departamento Académico de Humanidades de la UABCS. Es responsable del Ciclo de Conferencias: Marruecos y América Latina (MAR/AL). Es integrante del SNII, nivel 1. Es miembro del núcleo académico básico de la maestría en Investigación histórico-literaria de la UABCS adscrita al Sistema Nacional de Posgrado de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), antes Conahcyt. Actualmente es el editor general de *Panorama. Revista de la Universidad Autónoma de Baja California Sur*.

Ramón Moreno Rodríguez es doctor en Literatura Española. De su experiencia profesional se destacan más de treinta años en la impartición de cursos de literatura, escritura e investigación. Ha dirigido docenas de tesis a nivel licenciatura, maestría y doctorado; también ha sido lector y sinodal en más de 50 ocasiones, tanto para tesis de licenciatura, como de maestría y doctorado. Su campo de interés en la investigación y la docencia se centra en la novela moderna y contemporánea en lengua española. Ha publicado sus estudios de investigaciones en revistas especializadas de México y Europa y editado decenas de antologías y materiales de estudio; también es coautor de cuatro libros: *En otro lugar de La Mancha*, *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*, *La educación en la literatura española* y *Cuentos para Guillermo*.

Santos Javier Velázquez Hernández estudió el doctorado en Historia en la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS). Es profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAS y candidato en el SNII. Las líneas de investigación son las representaciones en la literatura sinaloense del siglo XIX y XX. Es

autor de *La llave de su reino. Ensayos sobre Gilberto Owen* (Conaculta/UAS, 2010), *Los autores del régimen. El mundo literario durante el cañedismo* (IMMC, 2012) y de artículos académicos en la *Revista de Investigación Teatral*, de la Universidad Veracruzana, y en *Kaylla*. revista del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Silvia Magdalena Quezada Camberos es doctora en Humanidades y Artes. Es profesora-investigadora del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara, recientemente jubilada. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana y la poesía escrita por mujeres. Las publicaciones más recientes son *El epistolario amoroso de Enrique Macías. Seis cartas inéditas* (2023), *Los escritores del sur de Jalisco en el siglo XXI* (2022) y *Puntos de fuga. El caso de Rebeca Uribe* (2021). Es presidenta del Seminario de Cultura Mexicana corresponsalía Guadalajara y directora de la revista *Ahuehuete*, órgano de comunicación de esta agrupación cultural.