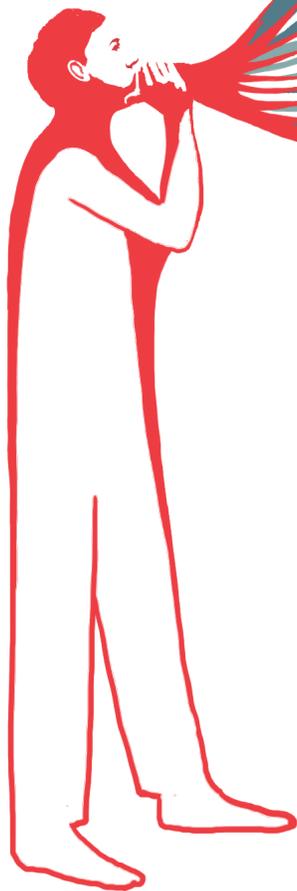


# a cápite.

Revista de literatura,  
teoría y crítica



dossier:  
El poeta  
como crítico

1' Julio - diciembre · 2022 · Año 1 · Núm. 1

## Directorio Universidad Iberoamericana A. C.

Luis Arriaga Valenzuela,  
S.J. Rector  
Alejandro Anaya Muñoz,  
Vicerrector Académico  
Mariana Dobernig Gago,  
Directora General del Medio Universitario  
Rosalinda Martínez Jaimes,  
Directora de Ediciones Ibero  
Luis Javier Cuesta Hernández,  
Director de la División de Humanidades y Comunicación  
Alethia Alfonso,  
Directora del Departamento de Letras

### Equipo Editorial

Joseba Buj  
Director General y editor jefe, Universidad  
Iberoamericana, Ciudad de México, México  
Amanda Patricia Castañeda Merizalde  
Editora General y gestora de la revista, Universidad  
Iberoamericana, Ciudad de México, México

### Comité editorial

Josu Landa,  
Universidad Nacional Autónoma de México, México  
Cristina Burneo Salazar,  
Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador  
Élodie Seagal,  
Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa,  
México  
Mario Martín Gijón,  
Universidad de Extremadura, España  
Sergio Ugalde,  
El Colegio de México, A.C., México  
Gloria Prado Garduño,  
profesora emérita Universidad Iberoamericana Ciudad de  
México, México  
José Ramón Alcántara,  
profesor emérito Universidad Iberoamericana Ciudad de  
México, México  
Ana Estrella Santos,  
Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador  
Arturo Vázquez Barrón,  
Asociación Mexicana de Traductores Literarios, A.C.,  
México  
Roberto Cruz Arzabal,  
Universidad Veracruzana, México

### Consejo de redacción

Tania Favela,  
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México  
Hugo Salcedo,  
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México  
Lizette Martínez Willet,  
Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela  
Dulce Mazer,  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
Julio Prieto,  
Universidad Complutense de Madrid, España  
Jorge Yangali Vargas,  
Universidad Nacional del Centro de Perú, Perú  
Nadxeli Yrizar Carrillo,  
Universidad Nacional Autónoma de México, México  
David Loría Araujo,  
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México  
Juan Luis Loza León, Universidad Iberoamericana Ciudad  
de México, México  
Edith Ibarra,  
Universidad Nacional Autónoma de México, México  
Casandra Sabag,  
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México  
Carla Rivera,  
Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa,  
México

### Equipo técnico

Diseño: Casandra Sabag  
Formación: Carolina Orozco  
Corrección de estilo: Pamela Lalama

# Índice

- 4 Carta editorial  
Joseba Buj

## dossier

- 7 Carta de presentación del Dossier:  
Tania Favela
- 10 Escuchar el espesor de esas palabras:  
la crítica como lectura en Miguel  
Casado:  
Rosa Benéitez Andrés
- 26 Testimonio y poética crítica en la  
poesía moderna y contemporánea:  
Juan Francisco Alcántara Pohls
- 51 Quién soy yo:  
Felipe Cussen

## artículos

- 76 Aparecer lo desaparecido. El silencio  
en *Antígona González* de Sara Uribe  
y *Casas vacías* de Brenda Navarro:  
Gabriela Trejo Valencia
- 95 Mecanismos narrativos de la exclu-  
sión: memoria y reexaminación en  
*Memorias de un hombre nuevo* de  
Daniel Espartaco Sánchez:  
Fernando Herrera García

## reseñas críticas

- 105 La poética fantasmática del exilio  
español de 1939 como catalizador  
crítico contra la historiografía con-  
vencional:  
Joseba Buj

# carta editorial

Joseba Buj



Cuando, allá por los años noventa, una de las más prestigiosas revistas con las que cuenta hoy día la Universidad Iberoamericana iniciaba su andadura –me estoy refiriendo a la revista *Historia y Grafía*–, en el texto inaugural, los académicos que desde el Departamento de Historia de la institución en cuestión impulsaron el proyecto daban cuenta de su entusiasmo. Era aquél un entusiasmo gnoseológico, que tenía que ver con la irrupción de una novedad epistemológica: el llamado *giro historiográfico* que, con un claro sesgo teórico, problematizaba, poniendo el acento en el análisis discursivo y tropológico de la escritura de la historia, lugares comunes como el de la ‘cientificidad positivista y objetivista’ del observador de los hechos, como el de la ‘verdad histórica’ que desdeñaba la observación (de segundo orden) y el escrutinio de las mediaciones que codificaban la presentación de dichos hechos.

Con la entrada en escena de la revista *Acápite*, quienes, desde el Departamento de Letras de la Ibero, hemos ‘instigado’ que esta publicación vea la luz, podemos confesar que también nos inunda el entusiasmo. Es, sin embargo, un entusiasmo de diversa índole, ya que, lejos de estar relacionado con un hallazgo epistemológico rupturista para con la tradición reflexiva inscrita en el seno del propio Departamento, el entusiasmo mencionado radica, más bien, en que *Acápite* es un proyecto que pretende, ajustándonos a las condiciones de posibilidad que hoy día brinda la estandarización de las revistas académicas, consolidar y dar cauce (como lo hizo, en los años sesenta y setenta, para el área de ciencias sociales, la mítica revista *Comunidad*) las tendencias o tradiciones críticas y teóricas que, a lo largo de muchos años ya, han alimentado el debate académico que tiene lugar en el ágora departamental. Habida cuenta, claro está, de que, del debate referido, han dimanado la docencia, la investigación y, sobre todo, de cara a la reflexión desplegada en este escrito: las publicaciones periódicas (o los conatos, en el caso de estas últimas, de echarlas a andar).

Hasta donde llega nuestra memoria, que ya recorre más de tres lustros de vida institucional, cuatro tendencias teórico/críticas se han entreverado en el vórtice dialógico de la discusión departamental.

La primera (la enumeración no obedece a un criterio cronológico), en la estela del magisterio de Hugo Gola, hace hincapié en un pensamiento autorreferencial sobre los discursos poéticos, en otras

palabras, insiste en desplegar un pensamiento sobre las poéticas empujado desde el propio lugar de enunciación de los poetas. Esta corriente es la única que logró traducir, en lo que a las publicaciones periódicas concierne, un producto acabado con proyección nacional e internacional durante un período prolongado: la revista *Poesía y Poética* (que se agostó cuando la dirección de la revista pasó de las manos de Hugo Gola a las de Samuel Gordon).

La segunda pone la mirada en la aproximación fenomenológica a la obra de arte literaria del filósofo polaco Roman Ingarden. Esta tendencia, que abrevaba en las enseñanzas de Gerald Nyenhuis, catalizó en relevantes traducciones del trabajo del pensador polaco de marras y en algunos opúsculos teóricos. Pero, en lo que a publicaciones periódicas se refiere, sólo halló (o, más bien, no halló) vía de expresión a través de la –en múltiples ocasiones malograda (porque tuvo varias épocas) – producción de *AlterTexto*. Esta última revista no consiguió consolidarse, a nuestro juicio, porque todavía gravitaba sobre ella en demasía el éxito ‘lírico’ de *Poesía y Poética*, y se obstinó en desenvolverse en dos dimensiones: una creativa, la otra estrictamente académica. Para su infortunio, los criterios para conseguir consagrar una publicación académica periódica, por parte de los árbitros de la cultura humanística nacionales e internacionales, cada vez se fueron circunscribiendo más a la órbita exclusivamente ‘científica’ o académica.

La tercera guarda relación con los desarrollos teóricos instrumentados por la neohermenéutica y su principal derivación: la estética de la recepción; y tuvo como principal adalid a Gloria Prado. Floreció en abundantes libros, visitó las páginas de *AlterTexto* y en la actualidad se está consolidando, en el campo de las publicaciones periódicas, con la renovada y particular apropiación de estas teorías (enriquecida, a su vez, con otras aproximaciones como la teoría crítica) que, bajo la dirección de Laura Guerrero, se fragua en *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*.

La cuarta y última de estas corrientes viene de la mano de José Ramón Alcántara que, dejando de lado la óptica neohermenéutica de sus primeros trabajos, estructuró un seminario permanente, transversal departamentalmente hablando, en el que tuvieron particular relevancia el magisterio de José Luis Barrios, Karen Cordero e Ilán Semo. En el llamado Seminario de Estudios Críticos abundaron las perspectivas teórico/críticas novedosas: el posestructuralismo, el freudomarxismo de la teoría crítica, la crítica literaria de inspiración heideggeriana, el psicoanálisis, el poscolonialismo, el decolonialismo y los estudios de género. Esta tendencia prodigó su producción académica en la colección de libros *textos, texturas, textualidades* que, a veces, sufragó el Departamento de Letras, a veces, el de Filosofía..., y, acaso por la naturaleza transversal y, por ende, interdepartamental, del seminario, en lo que a las publicaciones periódicas respecta, esta corriente, más que intentar echar mano de una revista anclada

en Letras, hizo uso de publicaciones que ya gozaban de buena salud en otros departamentos de la universidad, como la citada *Historia y Grafía*, *Nierika* del Departamento de Arte o la *Revista de Filosofía* del departamento homónimo.

Teniendo en cuenta los argumentos que anteceden, el esfuerzo de *Acápite* va dirigido a proyectar un crisol de fuerzas en el que se condensen, en perspectiva, las corrientes teórico/críticas consignadas (que forman parte de nuestro presente y nuestro pasado), y, en prospectiva, una vocación de apertura hacia nuevas tendencias que, en la actualidad, incursionan en los territorios de la academia: el feminismo, el poshumanismo, la ecocrítica... Eso sí, sin permitir que los esfuerzos y logros pretéritos lastren las condiciones de posibilidad para que una publicación periódica de tipo académico del presente consiga consolidarse en su campo. Ésta es la naturaleza de nuestro entusiasmo.

Como una suerte de homenaje a la que fue nuestra publicación más importante como departamento, el número que inaugura esta nueva revista contiene un dossier: *El poeta como crítico* coordinado por Tania Favela, discípula dilecta de Hugo Gola y gran estudiosa de su labor como promotor cultural y creador. Recupera, en cierto sentido, el espíritu de las reflexiones que albergó *Poesía y Poética*: pero lo hace desde una óptica estrictamente académica, tal y como demandan los tiempos que corren.

Bienvenidos sean, lectores de todo tipo, a esta joven publicación periódica del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México: nuestra esperada *Acápite*. Revista de Literatura, Teoría y Crítica. 



## Carta de presentación del Dossier:

✎ Tania Favela

### El poeta como crítico

La idea del dossier “El poeta como crítico” que ofrecemos en el primer número de *Acápite. Revista de literatura, teoría y crítica* hunde sus raíces en el legado que el poeta argentino Hugo Gola dejó en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana con su emblemática revista *Poesía y poética* (1990-2000) y la colección de libros del mismo nombre. Si bien Gola no formuló en la revista de manera explícita un manifiesto o una declaración programática, fue elaborando y consolidando, a lo largo de los años, una posición crítica que dio como resultado lo que él mismo llamó “la poética de *Poesía y poética*”. En rigor, el núcleo que fundamenta la visión de dicha poética es la urgencia de sustituir el punto de vista del crítico por el punto de vista del poeta. A diferencia del teórico y del crítico que están más interesados por el aparato simbólico o discursivo en los que determinado poema se enmarca, al poeta le interesa escuchar de cerca al poema y explorar esa materia verbal desde ángulos no predeterminados; le interesan las puntualizaciones concretas, no las categorías ni los esquemas o las tendencias predominantes. *Poesía y poética* se preocupó siempre por difundir la reflexión de los poetas en cualquiera de sus formas: cartas, aforismos, anotaciones sueltas, páginas de diario, conferencias, entrevistas o ensayos, y puso así al descubierto la relación que existe entre el hacer y el pensar, una relación que parte del conocimiento íntimo y profundo de ese objeto verbal que se elabora. Basados en estas ideas, nos interesa resaltar en este número la lectura crítica desde la figura del poeta y señalar el sesgo singular que esa lectura puede aportar a los estudios académicos.

El dossier inicia con el artículo “Escuchar el espesor de esas palabras: la crítica como lectura en Miguel Casado” de Rosa Benítez Andrés. La autora explora de forma brillante el modo particular en el que Casado encara su relación con el poema y con la poesía, colocando en el centro la práctica crítica como

un ejercicio de lectura y no como la búsqueda de modelos, métodos, reglas o formulas exegéticas desde donde leer. Para el poeta español, leer es un ejercicio de indagación que sitúa al texto en relación y en tensión con la vida para rastrear las posibilidades que cada poema encierra, de ahí que, como lo afirma Benítez Andrés, para este poeta-crítico, la actividad crítica sea, antes que nada, “una forma de estar en el mundo, una actitud vital en la que comparecen inclinaciones, intereses, emociones o posturas”. La de Casado es una lectura atenta a la escucha del texto poético: es el poema el que lo guía, el que traza el camino a seguir y los itinerarios posibles. Se trata entonces, no de cerrar caminos y llegar a conclusiones rotundas, sino de abrir posibilidades, de pivotar preguntas, de generar un pensamiento al tiempo que se lee; o bien, como lo señala de manera contundente la autora (tomando como base el título de uno de los libros de Casado, *La palabra sabe*), se trata de “expresar el vínculo fundamental que se da entre poesía y pensamiento”. Benítez Andrés, de manera puntual, repasa también los “habitus” e “inquietudes recurrentes” de la manera de hacer crítica de Casado, y nos señala cómo en su obra crítica reinciden algunos nombres, problemas o preguntas que hilvanan sus lecturas. En suma, en este artículo, la mirada crítica de Miguel Casado se nos revela como referencia ineludible para la comprensión de la poesía contemporánea.

Por su parte, Juan Alcántara, en el artículo “Testimonio y poética crítica en la poesía moderna y contemporánea”, estudia con rigor y precisión lo que él mismo denomina las “poéticas testimoniales”, que define, de manera provisoria, como “todos aquellos documentos que, de una u otra forma, ofrezcan el testimonio –oral o escrito– de la experiencia de la poesía desde el punto de vista de quienes la practican y en función de su continuidad”. Es importante subrayar que el estudio que Alcántara nos ofrece privilegia un aspecto muy poco explorado por la crítica académica, por no decir prácticamente desatendido por ésta. Tomando como marco y orientación el *corpus* de la revista *Poesía y poética*, el autor se interna en esas prácticas escriturales reflexivas que el poeta realiza como parte de su oficio y distingue cinco funciones principales, que va acotando con puntual minuciosidad: la testimonial, la pedagógica, la prospectiva, la crítica y la teórica. La importancia del artículo descansa tanto en la discusión teórica y argumentativa que pone en juego el autor, como en la recopilación de los diversos testimonios de los poetas entorno a estas funciones. Para el autor, esta práctica se generaliza durante los siglos XIX y XX, y se opone a las poéticas preceptivas propias de la poesía premoderna, de ahí que Alcántara se ciña en su trabajo a la poesía moderna y contemporánea. Nos parece que este artículo puede ser de gran interés para los estudios actuales de poética.

El dossier cierra con el artículo “¿Quién soy yo?” de Felipe Cussen. En este texto es la figura del poeta la que se cuestiona mediante el juego paródico que hace el autor de su propio nombre e imagen.

Cussen hace un personaje de sí mismo y desde éste navega en las distintas superficies en las que el poeta de hoy transita, sobre todo en las redes sociales: Facebook e Instagram, pero también en otros formatos de los que se apropia, falsificándolos o interviniéndolos: *flyers*, titulares, *captcha*, memes, postales, etc. La invención de este personaje, que es y no es a un mismo tiempo Felipe Cussen, le permite problematizar y criticar una serie de estrategias o tendencias de moda que se dan desde las redes sociales; sin embargo, el autor no sólo intenta desenmascarar las redes y todo ese sistema de virtualidades, sino que también observa las posibilidades de éstas y muestra cómo, en ocasiones, éstas se integran al contenido y a la estructura de obras contemporáneas de gran importancia. La crítica que ejerce Cussen desde Cussen tiene muchas aristas, además de una poderosa tradición chilena de la que inteligentemente se alimenta: Nicanor Parra con su Cristo de Elqui, Enrique Lihn con Gerardo de Pompiér, y otros más: Juan Luis Martínez, Paulo de Jolly, Bruno Vidal y Rodrigo Lira. Destaca, entre todos estos nombres, la figura de Nicanor Parra y su antipoesía; el tono lúdico y aparentemente despreocupado de Parra que contrasta con la figura seria y solemne de Neruda, es una de las vetas que este poeta-crítico explora y desarrolla a su manera para exponer y registrar los múltiples problemas de lo mejor y lo peor de la poesía contemporánea. Cussen alude además a otros artistas y músicos de su interés para pensar los matices entre lo profundo y lo superficial, binomio que se filtra y entreteje de forma interesante en su argumentación. No cabe duda de que este artículo divertirá y hará reflexionar a las y los lectores a un mismo tiempo.

Esta breve presentación del dossier, como puede verse, no pretende abarcar las ideas vertidas en los artículos; es, simplemente, una invitación a la lectura de los textos aquí reunidos. 



## Escuchar el espesor de esas palabras: la crítica como lectura en Miguel Casado

### Listening to the Thickness of These Words: Critics as Reading in Miguel Casado

✎ Rosa Benítez Andrés  
Universidad de Salamanca  
Correo electrónico: beneitezr@hotmail.com  
ORCID: 0000-0002-5745-3452

Artículo recibido: 27 de abril de 2021  
Artículo aceptado: 6 de febrero de 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**Resumen:** La dimensión crítica de la poesía ha sido reivindicada por distintos autores y tradiciones. Sin embargo, su otra cara, la dimensión poética de la crítica, muestra una versión más reduccionista, que ha querido encarnar en esta expresión una dimensión esteticista de la escritura crítica. En este trabajo tratamos de presentar otra manera de comprender cómo la poesía puede articular el modo de entender la actividad de la crítica. Esta es la posibilidad que ofrece la escritura de Miguel Casado, que analizaremos desde su posición como lector y poeta. Por eso, al mismo tiempo, trataremos de describir cuáles son los núcleos de interés —estéticos y políticos— en los que esta “escritura de la lectura” continúa como una opción poética y de vida.

Palabras clave: Miguel Casado, crítica, lectura, poesía, escritura.

---

\* Este trabajo se integra entre los resultados del Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca).

**Abstract:** The critical dimension of poetry has been claimed by different authors and traditions. Nevertheless, its other side, the poetic dimension of criticism, shows a more reductionist version, which has wanted to embody in this expression an aestheticism dimension of critical writing. In this work, I try to present another way of understanding how poetry can articulate the activity of criticism. This is the possibility that Miguel Casado's writing offers, which we analyze from his position as reader and poet. For this reason, at the same time, I will try to describe his cores of interest —aesthetic and political—, in which this “writing of reading” continues as a poetic and life option.

Key words: Miguel Casado, Criticism, Reading, Poetry, Writing.

“una lectura rigurosa, que no es más  
que la forma literaria de la obligación  
moral de estar atentos”

 Carlos Piera, Contrariedades del sujeto

En el texto que Todorov dedica a Roland Barthes dentro de *Crítica de la crítica*, el que fuera su estudiante presenta la obra del francés como la de un crítico-escritor; es decir, la de alguien que ha terminado por convertir sus escritos teóricos o académicos en literatura. Hacer esto desde una concepción de la crítica que ha desterrado no sólo la pregunta por la verdad, sino también por el sentido, para centrarse en la reconstrucción de las pautas o comportamientos que nos llevan hasta la producción de ese sentido, sin duda, constituye un reto. Lograr que esos análisis —habitualmente tediosos— acerca no del qué, sino del cómo, asuman un carácter literario es tanto el atractivo como el defecto que otros achacan a Barthes: “Como cualquier escritor público, Barthes se preocupa por encontrar, para cada idea, la mejor formulación, pero esto no lo lleva a asumirla” (Todorov 66). El respeto por el texto es tan grande que el crítico no busca amoldar las conductas de la escritura a su propia poética, tampoco encajarlas en concepciones preestablecidas. Por el contrario, se esfuerza en encontrar la manera de mostrarlas, con la mejor expresión cada vez. Como decía, hace tiempo que la aspiración de desvelar la verdad del texto ha dejado de ser el objetivo de la crítica, que ha comenzado a prestar atención a su propia actividad y método de trabajo. Esto es lo que hace Barthes, extender la enunciación de un texto, referir su funcionamiento y no subsumirlo bajo una lógica ajena. Una dialéctica constante entre lo propio y lo ajeno:

la crítica puede ser contradictoria pero, auténticamente, a la vez objetiva y subjetiva, histórica y existencial, totalitaria y liberal. Porque, de una parte, el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una *necesidad*; y, de otra parte, este lenguaje necesario es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial, como el *ejercicio* de una función intelectual que le pertenece en propiedad, ejercicio en el cual pone toda su “profundidad”, es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones. (Barthes, “¿Qué es la crítica?” 351-352)

A diferencia de otras tradiciones de carácter más analítico o historicista, la figura del crítico-escritor mantiene una amplia extensión en las letras francesas. No obstante, esta presencia no se revela mucho mayor que la del escritor-crítico: Baudelaire, Proust o Valéry. En estos tres casos sería difícil afirmar que la segunda ocupación haya conseguido eclipsar a la primera, esa que parece ser la que modula la escritura de los tres autores. Todos escriben desde ahí. Por el contrario, si trasladamos este esquema al contexto del habla española la disyuntiva cambia algo más. Para poetas como José Martí, Dámaso Alonso, Octavio Paz o Carlos Bousoño la actividad crítica se convirtió, voluntariamente o no, en la línea que ha marcado su posición dentro del sistema literario. No ha ocurrido lo mismo, sin embargo, con otros. Pienso en Borges, también en Cernuda o, más recientemente, en Hugo Gola, José Ángel Valente, Eduardo Milán, Miguel Casado o Mario Montalbetti. En cualquier caso, los ensayos de la mayoría de estos autores han resultado fundamentales para la comprensión de la poesía contemporánea en castellano, desde una perspectiva además transatlántica en varios casos. Sólo he mencionado dos marcos —construidos, por otra parte, con criterios no del todo justificables—, pero la presencia de tantos nombres, a los que se podrán sumar más, y su importancia para la crítica literaria, lleva a pensar que la figura del poeta-crítico es un componente esencial para nuestra tradición.

A partir de aquí, de esta centralidad, se podría asumir, por otra parte, que un poeta que también ejerce como crítico plantea sus acercamientos textuales desde una conciencia más amplia y rica que la de quien no escribe poesía. Escribir desde ahí marca el lugar que se ha escogido para hablar. No se trata de afirmar que sólo los poetas son capaces de hacer crítica de poesía. Más bien, podría extenderse el análisis benjaminiano sobre la crítica de arte romántica y pensar que sólo la poesía (hecha por un poeta o no) consigue terminar la tarea crítica: “para los románticos la crítica es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación. En este sentido propugnaron una crítica

poética, abolieron la diferencia entre crítica y poesía y afirmaron: ‘La poesía puede ser criticada sólo por la poesía’ (Benjamin 105). La crítica consume la obra, aporta la necesaria reflexión, pero esta última, la reflexión, forma parte de la propia poesía, es su germen crítico. Es en este sentido cómo debe leerse esa afirmación de Schlegel de que “la poesía sólo puede ser criticada por la poesía” (Schlegel 52). Por eso, en el caso de los poetas-críticos, una mayor intuición o conocimiento del oficio les permitirían hacer lecturas de largo recorrido, esto es indudable. Sin embargo, sólo si el crítico incorpora la dimensión poética, su forma crítica de pensamiento, podrá pulsar los núcleos fundamentales del texto, independientemente de que escriba poesía o no. Si la crítica es inherente a la poesía es porque la poesía es crítica. ¿De qué? Al menos del lenguaje.

La aridez / de la primera escritura, abrir / el texto, que el hilo de las notas / dispersas también nombre / la vida. Este estado siempre / pánico, vacío disuasorio / a que no alcanza el oficio (Casado, *El sentimiento...* 19). Estos versos pertenecen a *El sentimiento de la vista*, último libro de poemas publicado por Miguel Casado. Forman una pequeña consideración sobre la escritura que, lejos de restringirse al ámbito de la poesía, parece querer inundar todo un espacio de trabajo, ese que ahí se denomina “el texto”. En el poema, pero también en el ensayo, o la crítica, siempre hay un momento de inquietud, de abismo, que ni siquiera la experiencia o hábito consiguen apaciguar, quizá porque no deban hacerlo. Puede que sea esa condición la que, de algún modo, permita conectar lenguaje y mundo, o notas y vida, como anuncian estos versos. Partir de ahí, de esa agitación, podría ser uno de los puntos de contacto entre diferentes formas de escritura que, no obstante, responden a idénticas preocupaciones.

En este sentido, siempre he entendido la labor crítica de Miguel Casado como la de un poeta. En un texto muy reciente, él mismo subrayaba una impresión acorde con esta que acabo de enunciar: “Me gusta pensar que el punto de vista común a todos los aspectos de mi escritura —poesía, crítica, ensayo, traducción— es el de poeta” (“De parte de la poesía...” 27). No creo que esa atención de lector cómplice que ofrece a los textos pudiera darse sin un posicionamiento claro, y crítico, como escritor, más aún, como poeta. La manera en la que plantea su práctica no es la del crítico que disecciona, busca reglas o aplica fórmulas exegéticas. Su disposición primera siempre es la del lector, un lector paciente, que no se apresura en su tarea y que se acerca a los textos con la única intención de escucharlos para después ofrecer su escritura, en esa dinámica tan barthesiana entre lo legible y lo escribible (Barthes, *S/Z* 2).

Esta actitud, en apariencia tan obvia como deseable, constituye, sin embargo, una excepción en los estudios literarios de habla hispana. La dinámica más frecuente, tanto dentro como fuera del ámbito académico, es la de una crítica que se exige a sí misma acumular nombres, localizar pautas y

describir tendencias. Las lecturas, cuando se hacen, suelen partir de esquemas o categorías previas que condicionan por completo el estudio de los textos. A esta situación también ha dedicado Casado amplios análisis, que se han vuelto fundamentales para entender nuestro campo artístico. “La práctica habitual del *método*”, afirma refiriéndose al método generacional, “consiste en sustituir la crítica, en cuanto lectura / relato del texto, por la historia de la literatura, con su aparato de clasificación y taxidermia” (Casado, *Los artículos...* 33), y continúa: “La crítica trabaja sobre la bibliografía crítica y no sobre los textos, y ese absurdo mecanismo convierte las valorizaciones dominantes en sentencias sin posible apelación” (*Los artículos...* 142). Parece que, en este punto, la crítica se olvida de su atribución más elemental: leer.

El contexto de estas dos afirmaciones es muy concreto, pues se refiere a las discusiones sobre poética que protagonizaron las últimas décadas del siglo xx en España, pero su alcance afecta al sistema literario en su conjunto, así como a las lógicas que promueve: un persistente descuido de la lectura de los textos en favor de su adscripción a modelos, tramas e ideales.<sup>1</sup> El panorama que esta tesitura describe se ha visto reforzado, además, por una orientación empresarial, cada vez más determinante, que busca vender productos asequibles y listos para consumir; es decir, que a los vicios de cierta filología se le han sumado los de la *industria cultural*:

La crítica de poesía al uso ha venido funcionando como un espeso filtro que condiciona la lectura de los textos. Erosionada por sus criterios generacionales e historicistas, por su afán publicista y preceptivo, no persigue sino catalogar o proponer retratos de grupo; sus rasgos más constantes resultan ser también factores de empobrecimiento. Por un lado, la concepción de la historia literaria como un hilo de sucesivas *estéticas dominantes* le impide percibir el movimiento real del lenguaje en la obra de los poetas más radicales. Por otro lado, la falta de una reflexión teórica le condena a reproducir tópicos o a pronunciar simples opiniones valorativas que acaban resultando siempre cercanas a lo más académico y conservador. (Casado, *Los artículos...* 169)

En un trabajo dedicado a señalar la función de la publicidad, el mercado y otros agentes contextuales en la configuración de la práctica poética española y su historiografía, Jenaro Talens hacía un diagnóstico muy similar al que Casado presentaba para esos mismos años. Ahí denunciaba, además, la

---

1 Véase, por ejemplo, García Martín.

pretensión de neutralidad defendida por muchos de los discursos críticos de la segunda mitad de siglo, aludiendo a ejemplos ya clásicos como la antología *Nueve novísimos poetas españoles*: “el problema [...] no radicaba tanto en los textos de los poetas incluidos sino en la concepción subyacente a la estructuración del volumen donde se insertaban, que desplazaba lo problemático desde lo fundamental —la escritura— a lo anecdótico —los temas y el utillaje retórico” (Talens 18). El obstáculo, subrayaba Talens, residía en la defensa de un modo de leer poesía que relega el conflicto entre conciencia y lenguaje a un plano inexistente y lo reviste de naturalidad comunicativa.<sup>2</sup> De nuevo, el desinterés por los propios textos marca la pauta.

Esta valoración no era, sin embargo, totalmente desconocida. En su ya célebre “Tendencia y estilo”, de 1961, José Ángel Valente hacía notar que la crítica literaria de la época era por completo miope a cualquier forma de poesía alejada de los esquemas ideológicos claros y contundentes, es decir, atenta a las tensiones que genera su discurso. Por eso, defendía que “el ejercicio de una crítica medianamente honesta permitiría ver, por ejemplo, en el panorama reciente de nuestra poesía la sobreabundancia anómala de la tendencia en perjuicio grave del estilo” (49), esto es, incapaz de franquear la superficie temática. Curiosamente, ambas observaciones vienen de otros dos poetas-críticos, o de esa crítica hecha desde la poesía a la que vamos acercándonos. Un planteamiento que se extenderá en décadas posteriores, como muestra paradigmáticamente la experiencia del colectivo Alicia Bajo Cero.<sup>3</sup>

Distanciarse de todas aquellas maneras de lectura (o, más bien, ausencia de lectura), mostrar sus disonancias y proponer otras vías de entrada ha sido, sin duda, una de las constantes del trabajo de Miguel Casado. Así, por ejemplo, el libro al que pertenecen esos fragmentos que se acaban de reproducir es una inmejorable puesta en práctica de esta visión acerca del papel que la crítica literaria puede y debe ejercer. Casado reúne bajo el título de *Los artículos de la polémica* una serie de textos en los que se dedica a pensar el modelo de análisis e ideario estético que había sustentado el relato de la poesía española desde la Guerra Civil en adelante. Se trata de un conjunto de artículos o conferencias que recogen el ambiente de debate y discusión que caracterizó la década de los noventa pero que, al tiempo, se enfrenta a ese escenario de controversias con el mismo ánimo analítico que el escritor asume frente a los propios textos literarios; es decir, que Casado no sólo reafirma la necesidad de ocuparse de

---

2 Esta misma idea se ha seguido denunciando con posterioridad en trabajos como el de Juan López Merino.

3 Este grupo de escritores entendía que la poesía española de la década de los ochenta y los noventa, con la “poesía de la experiencia” a la cabeza, había entrado en un estado de artificioso consenso que enmascaraba y hacía pasar por natural, lógico y común, determinada forma del hecho literario y de su relación con la sociedad. Véase: colectivo Alicia Bajo Cero.

los libros de poemas y no de las glosas, sino también de acudir directamente a “las fuentes” críticas y enfrentar sus posturas. A diferencia de quienes basaban sus argumentos en ideas y modelos preestablecidos, este autor centró la disputa en las concepciones que se desprendían de los textos. El resultado es un análisis excepcional del estado de la crítica española de finales del siglo xx, sus métodos, predisposiciones, desvíos, exclusiones e imposturas, que en muchos casos se contrarrestan además con esas otras lecturas atentas del poeta.

El trabajo de este crítico ha ido adquiriendo, así, diferentes formas a lo largo de los años. Los ensayos más generales que ha dedicado a cuestiones de poética, los estudios de autores concretos y algunas ediciones, la traducción, o la crítica más pegada a la actualidad, todos ellos mantienen, pese a su diversidad, un sustrato común: la actitud lectora. Una actitud que vamos a calificar, sin aclarar todavía por qué, de “poética”. Así, por ejemplo, el volumen que recopila los artículos aparecidos en su columna “Tienda de fieltro” se presenta como “un mapa personal de intereses y lecturas, que casi siempre lo es también de relecturas” (Casado, *La ciudad...* 12). Algo, por tanto, muy diferente del reseñismo y los repasos de la actualidad literaria en los medios. Casado mezcla en estas páginas las preocupaciones más inmediatas (las que nos afectan en el presente) con otras afines, pero de momentos pasados; los clásicos con autores excepcionales; los libros de viajes con la filosofía ortodoxa o la literatura con la vida. Un espacio de libertad articulado, nuevamente, por la lectura.

Quizá, uno de los lugares donde esta disposición de Casado se haga más evidente sea en parte de sus primeros ensayos, o conjunto de lecturas: *Esto era y no era. Lectura de poetas de Castilla y León* (1985). Aparecen ya en esos tres volúmenes algunos de los más importantes *habitus* de su manera de hacer crítica. Por ejemplo, evitar las generalizaciones o pretensiones de totalidad. La propuesta de lectura se hace desde una aguda conciencia de su accidentalidad, de haber hecho un corte sobre una realidad inabarcable. En este texto, el crítico propone una nómina de autores, por supuesto, y hay un juicio o valoración inicial, pero los criterios que las explican no responden a una voluntad totalizadora: “no nos hemos propuesto hacer un recuento de poetas, elaborar una relación exhaustiva de ellos. No hay intención estadística ni taxonómica, ni erudita; no se ha querido confeccionar un manual o un diccionario de poetas castellano-leoneses” (Casado, *Esto era...* 20). Por el contrario, se trata de una selección amplia entre el estado de cosas que, además de en juicios prácticos, se basa en la intención de “elegir aquellos poetas que, subjetivamente, nos facilitan una relación de diálogo con el texto” (Casado, *Esto era...* 20). ¿Arbitrariedad? No, honestidad. Una crítica que se “constituye como escritura”.

Muchos años después de que Casado redactara la introducción de la que se extraen estas citas, preguntamos al poeta cuál era su método, cómo había empezado a trabajar en textos tan singulares como estas *Lecturas*. Su respuesta a aquella interpelación es la que motiva todo este planteamiento:

me puse a trabajar en crítica de una manera un poco a lo bruto, quiero decir que me puse ahí con los textos delante, me planteé un proyecto enorme y me planteé que la manera de trabajar era [...] meterme dentro de los textos y ver qué pasaba, es decir, no puse un método por delante, no puse una teoría, nada por el estilo, sino *la lectura*. [...] ¿En qué medida eso se va formulando? Pues yo creo que muy poco a poco y siempre de manera provisional y fragmentaria, porque siempre que tienes una teoría completa estás muerto. (Casado s/p).<sup>4</sup>

Y este es el método que se desprende de su labor crítica, un trabajo de lectura constante y sosegado, que intenta enfocar y describir las relaciones que los elementos del texto establecen entre sí, al tiempo que los pone en diálogo con los problemas que estos convocan. Las categorías o conceptos de la tradición no se imponen, sino que van acudiendo a la lectura para matizar o ampliar los sentidos. De este modo, lo que surgió de ese “proyecto enorme” es una práctica lectora sostenida a lo largo del tiempo que, con una base de intenciones claras y ya razonadas, se ha ido definiendo dentro de un marco teórico siempre actualizado y versátil, sin pretensión de ejercer como sistema ni representar un modelo. No hay contradicción en el planteamiento, pues sí, por un lado, algunas ideas o principios básicos ya estaban claros en esos primeros años, por otro, otros fundamentos se han ido adaptando a las nuevas visiones y necesidades de cada lectura, sin el empeño de erigirse como doctrina de referencia. Una dinámica que ya aparecía y se reclamaba, como veíamos, en sus ensayos iniciales:

El precario conocimiento actual de la poesía de Castilla y León no puede ser subsanado por un estudio que se base en datos biográficos o estadísticos, por un manual de recuento y etiquetado. Solo la difusión y la lectura de los propios textos poéticos puede romper con el estado de cosas estancado y desolador. Ningún trabajo crítico puede rellenar ese vacío; puede aspirar solamente a servir de introducción e incitación al lector, de guía de lectura. (Casado, *Esto era...* 32)

---

4 Diálogo con ocasión de la publicación de *La palabra sabe y otros ensayos sobre poesía* de Miguel Casado, con Rosa Benítez, José Ignacio Padilla y el autor de la obra, en Casa de América (la cursiva es nuestra).

Esta sería la base, la clave desde la que Casado ha trazado toda una serie de recorridos por la literatura moderna y contemporánea —y no sólo occidental—, unas veces más pegados a la actualidad, otras en sentido más general, pero siempre desde una posición muy similar: la que se toma el tiempo de leer los textos. Por tanto, ese método en apariencia sencillo, la lectura, adquiere sus razones, las que le dan su inequívoca complejidad, a la par que el propio ejercicio. De este modo, pese a que su planteamiento crítico no siga una fórmula teórica predeterminada o se inscriba dentro de una corriente específica, sí que existen inquietudes recurrentes, o nombres que van reapareciendo entre las páginas de los libros. De hecho, en ese otro texto ya mencionado, y donde Miguel Casado se hacía una pregunta muy similar a la que aparece planteada aquí, el poeta destacaba algunos núcleos o preocupaciones de su trabajo crítico: la relación entre texto y mundo, el impulso utópico, la diseminación y concreción del sentido, el diálogo de voces o el cuestionamiento de los relatos (Casado, “De parte de la poesía...” 27-39). Junto con ellas, o en algunos casos entremezclándolas o dándoles la vuelta, vamos a fijarnos ahora en otras pautas de lectura que reconocemos como propias de este crítico y que, de algún modo, construyen su particular poética.

*La palabra sabe.* Con este verso de José-Miguel Ullán, Miguel Casado ha intentado expresar el vínculo fundamental que se da entre poesía y pensamiento, o la comprensión de *La poesía como pensamiento*. La palabra puede leerse, como el propio crítico defiende a propósito de la poesía, “literalmente y en todos los sentidos”, en una bonita alusión a otro poeta, en este caso, a la respuesta de Rimbaud ante la extrañeza de su madre cuando le entrega una copia de *Una temporada en el infierno*. Literalmente es la palabra la que sabe y, por tanto, es al poema donde hay que acudir, el foco que debe centrar toda la atención de la lectura. Lo primero, lo más urgente es escuchar el texto, en su condición soberana y autosuficiente, para después poner en diálogo todas las voces que en él resuenan. Con esta idea, el crítico defiende una cierta noción de autonomía, la heredada de las vanguardias, que, no obstante, se muestra insuficiente como principio artístico y que, por eso, reclama otro modo de concebir la relación entre la realidad y el poema; un *deseo* al que volveremos después:

Es esto la negación de la autonomía del arte, después de haber pensado y asimilado la autonomía. No cabe separar forma y contenido, todos los elementos de la obra componen una unidad —que es unidad formal— capaz de generar sus propias leyes internas; el lenguaje se refiere al mundo: viene de él y a él lo devuelve la poesía, fortalecido, eficaz, capaz de incidir en la vida. (Casado, “Tomar partido...” 22)

Esta concepción dialéctica es la que permite poner en práctica su particular gnoseología. Por eso, que 'la palabra sabe' hace referencia también a que el poema establece esos vínculos con lo real desde una posición que no puede quedar desplazada por la del discurso crítico: "quien lee no es dueño del sentido, son las palabras las que *saben*" (Casado, "De parte de la poesía..." 30). Del mismo modo, tampoco se reduce a la expresión del poeta, puesto que la palabra del poema sabe más que él mismo: "El poema *sabe* más [...] mientras el texto crítico viene a trabajar luego, posterior, en segunda instancia. Y, en este sentido, el poema *sabe* más también que el propio poeta" (Casado, "De parte de la poesía..." 29).

La poesía es entonces *Un discurso republicano*, un tejido autónomo e hilvanado por diferentes fuerzas en conflicto. La crítica de Miguel Casado asume esta condición como un valor y, desde ahí, ejerce su lectura. No se trata, por supuesto, de colocar al arte en un lugar ajeno a la vida; una especie de formalismo vacío que nada tiene que ver con las poéticas que aquí interesan. La defensa, por ejemplo, de una poesía autobiográfica en la estética de Antonio Gamoneda puede leerse igualmente desde esta noción de soberanía; "el difícil contrapeso entre la autonomía de la escritura y su unión inseparable con los hechos de la vida" (Casado, "El curso..." 577). Los textos que el crítico ha dedicado a este poeta han sabido tomar el pulso al modo en que la realidad vivida se presenta en ellos, la mediación que supone la escritura de una experiencia que, por otra parte, se hace otra al llegar al poema. La biografía se destila en los versos. En el caso de Gamoneda como un testimonio, como la enunciación de unos hechos interiorizados. En otros será una forma de estar en el mundo, una actitud. En la mayoría, la escritura será la vida, le dará un curso: "la preocupación por la vida es lo único que me induce a plantearme las cuestiones literarias que voy a desarrollar y que parecen tan alejadas de ellas" (Casado, "Tomar partido..." 15), asume también este poeta-crítico.

Si continúo repasando algunos de los títulos de Miguel Casado, esos que estoy usando ahora como claves de su poética, la siguiente parada es clara: *Deseo de realidad*. Los tres textos que componen este pequeño libro (Universidad de Oviedo, 2006) aparecerán incluidos pocos años después en otro volumen fundamental: *La experiencia de lo extranjero* (Galaxia Gutenberg, 2009). En esos tres textos<sup>5</sup> se vuelve a señalar al poema como "maquina de lenguaje que piensa" (Casado, *Deseo...* 31) y se insiste igualmente en ese otro centro de gravedad de Casado, también vinculado a la idea de autonomía: las relaciones entre poesía y mundo. Así, al "pensar de signo material" (Casado, "Como es el cielo...")

---

5 Indico aquí los títulos: "Apuntes del exterior: poesía y pensamiento", "Hablar contra las palabras —Notas sobre poesía y política—" y "La experiencia de lo extranjero —Acerca de la traducción—".

116), suma el proyecto de devolver al sujeto una vinculación más directa con las cosas, de desarticular tramas de relación con lo real excesivamente homogéneas y parcelarias. La noción con la que este crítico ha distinguido en muchos de sus textos esa revitalización de la experiencia, ahora estética, es la de “extrañamiento”.<sup>6</sup> Partiendo del diagnóstico de Shklovski, Casado se ha esforzado por mostrar la necesidad de dejar de entender el arte como una forma de reconocimiento, antes que conocimiento. Y, sobre todo, ha cifrado ahí su carácter subversivo, contestatario, anticonformista, crítico. Desde esta perspectiva, esa rarificación que puede ejercer la palabra poética es “una opción lingüística, una ruptura que se opera en el texto, pero su lugar de actuación, su efecto, debe sentirse en la realidad, en la que se encuentra su origen, su razón de ser, sus materiales” (Casado, “Tomar partido...” 59). La poesía, así entendida, se aparta de los discursos gregarios no para refugiarse en un entorno aislado, sino como alternativa a una lengua viciada y vaciada, a un conjunto de discursos que han querido naturalizar su condición ideológica, sus elecciones. Nos sitúa en una *experiencia de lo extranjero*, de opciones, de una nueva y restituida capacidad de acción. Así lo expresa Casado, aliándose con las palabras de la poeta Chus Pato:

En la lucha en torno a la lengua hay dos posiciones; una la que concibe como posibilidad, como trabajo abierto y libre: “La lengua es producción, [...] produce comunicación, produce pensamiento, produce capacidad poética, produce ganancia y beneficio, nos produce como humanos, nos produce como felicidad”. La posición contraria es la que promueve el capital “La lengua es producción, de ahí los intentos del Capital por privatizar la lengua, por dejarnos sin palabras”. El capital se apropia de la lengua, la controla, para luego ofrecerla como artículo de consumo, para anular todo su poder productivo y recabar las ventajas de su uso como propietario. (“Hablar contra...” 99)

Estamos en la tercera era del Capital, dentro del semiocapitalismo, ese sistema económico que funda su dinámica en la producción de signos y que se asienta no tanto en la explotación del cuerpo, sino de la mente humana y, por supuesto, en sus formas de comunicación (Berardi 29). Abstraerse de sus lógicas parece el único modo de encontrar otras formas de vida; hacer explícitas esas decisiones la for-

---

6 Algunos de los trabajos (se intentan citar en su primera versión) en los que el poeta explora esta vía son “Notas para una crítica de la tradición” (34-35), en *Del caminar sobre hielo* (34-35); “Antonio Gamoneda. Abstracción y realidad” (109), en *La poesía como pensamiento*; “Tomar partido por las cosas” (58-60), en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*; “La melancolía como esperanza” (161-162), en *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*.

ma de no caer en el mismo proceso de naturalización ideológica que se pretende enfrentar: “Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua [...] En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de apropiación” (Benveniste 84). Estos lugares de posibilidad dentro del sistema lingüístico asumen tres frentes en la escritura de Miguel Casado, que de algún modo reafirman esa idea inicial desde la que articulábamos todo su trabajo a partir de la poesía. Así, esas otras maneras de escribir la lectura que representan la traducción y la crítica también se ejercen desde esta posición ajena a lo ya asimilado y pautado, a una enunciación domesticada: frente a la literatura que alimenta la normalización y normativización de la lengua, la que hace de ésta algo extraño, extranjero, que obliga al lector a replantear sus convenciones; frente a la idea de fidelidad en el trabajo de la traducción, la de construcción de un habla nueva emparentada con el de origen; y contra la repetición, uniformización y conformismo de la “crítica judicial” o el “reseñismo de novedades”, la apuesta por “una lectura que se escribe y, así, desplaza sin remedio su estatuto, se contamina, se hace híbrida; en esta naturaleza intermedia —un proceso de lectura que se manifiesta, contradictoriamente como escritura—” (Casado, “Hablar contra...” 111).

Por eso mismo, quizá sea aquí también donde pueda distinguirse parte de su condición política, entendiendo esto como vía de participación en lo público, trabajo dentro de un espacio que todos compartimos: el lenguaje. Probablemente, esta visión de las posibilidades de lo literario se haya hecho menos permeable en nuestra tradición, pero, agotadas ya las viejas disputas sobre la escisión entre forma y contenido, es éste el lugar desde donde habla la poesía, un espacio de enunciación que necesariamente está ligado a la realidad y que insiste en dejar algo de sí en ella: “La mirada de Casado se detiene en esa vida que palpita: núcleo de resistencia” (Favela 34). Un posicionamiento en el que no sólo se sitúa el poeta, sino también el crítico o lector de poesía:

si socialmente la poesía puede concebirse hoy como una actividad de *resistencia*, como aquellas de toda índole que se niegan a aceptar las lógicas de exterminio y extinción, sin embargo, internamente, el gesto de la poesía sólo puede situarse a la ofensiva —la ambición, el querer ir siempre más allá, forma parte de su núcleo forzoso, no conformarse, no adaptarse. (Casado, “La melancolía...” 51)

Esta dialéctica es la que une ese “hablar contra las palabras” que Casado recuperaba de la escritura de Francis Ponge y que le ha servido para expresar el modo en que el ejercicio de la lengua puede dejar

de reproducir los discursos del poder, escapar de ellos, oponerse, pero siempre con una actitud activa que debe ir a la contra, para no asimilarse: “El lugar primero del poeta es, así, un lugar de *privación*, pues encuentra cerrada la salida, y de *rebeldía*, pues empieza su trabajo cuando decide no aceptar esa situación de hecho” (Casado, “Hablar contra...” 82). En esto consiste, pues, la dimensión utópica de la poesía. Una conciencia recurrente en la obra de Casado y a la que ha dedicado un bonito ensayo en su último libro (Casado, “La utopía...” 41-64), pero que ya tenía su lugar en textos más tempranos, como *Del caminar sobre hielo*.

La utopía, según su interpretación menos extendida, no remite al tiempo, a un futuro inalcanzable y aún por venir. La negación se refiere al espacio, a lo que no tiene lugar. El reproche acerca de la irresponsabilidad de lo utópico es el de quien no ha entendido que esta visión se encaja en el presente, en el preciso instante que nos rodea y que no deja espacio para que esas otras opciones, esas posibilidades de cambio y acción surjan: “La utopía no niega la vida actual; al contrario, potencia sus virtualidades, la empuja hasta encontrar el camino para sobreponerse a sí misma” (Casado, “Hacia una nueva crítica” 87). Entender la *poesía como práctica utópica*, invirtiendo el título de Casado, implica concebirla en su sentido potencial, de apertura de posibilidades: “¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?” (44), afirmaba Giorgio Agamben. Esta condición intransitiva de la escritura, en la que tanto insistió Barthes<sup>7</sup> por otra parte, es la que paradójicamente más la conecta con lo real. La relación deja de ser referencial para volverse discursiva y, con ello, activa. El deseo de impugnar el estado de cosas con el que nace la poesía moderna, nos dice el crítico, es el que la acerca al impulso utópico: “Pensar lo impensable, decir lo que no se puede decir o lo que parece ya irreversiblemente dicho” (Casado, “La utopía...” 57). Ese inexistente lugar que ocupa la poesía en la sociedad actual reafirma su condición utópica, literalmente, no hay un espacio para su palabra. Por eso, la dimensión política de lo poético tiene que ser entendida, igual que la de la utopía, como proyecto, acción sin clausuras, potencia crítica que se extingue cuando abandona ese *nihilismo deseante* (Casado, “Doble filo” 112), la búsqueda con la que Casado caracterizaba, en este caso, la práctica poética de José-Miguel Ullán.

También la crítica acaba cuando abandona su provisionalidad. Termina la condición crítica de la escritura y se detiene igualmente la crítica como escritura particular: “En cuanto la crítica se siente

---

7 Refiérase a “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en *El susurro del lenguaje*.

instancia de poder, mecanismo de confirmación, desarrollo de certezas y taxonomías previas está dejando de ser crítica. [...] Como todo pensamiento, tiene un componente cognoscitivo, pero la misma palabra crítica viene a recordar su entidad contradictoria, su resistencia a lo definitivo” (Casado, “Hacia una nueva crítica” 83). Si como expresaba al comienzo del texto el método de este poeta-crítico era la lectura, su máxima es *La condición de pasajero* (Editora Regional de Extremadura, 1990). Para Miguel Casado la crítica es una parada en ese diálogo infinito que supone la lectura de un texto. Son las voces de otros las que acuden al nuevo texto. Por eso, los estudios que ha dedicado a autores como Paul Celan, Aníbal Núñez o Rosa Chacel comparten siempre una misma costumbre: el crítico describe lo que lee. La escucha paciente y rumiante de esas voces que dialogan en los textos, de los mecanismos que ponen en juego y de las visiones que convocan tienen como resultado una excepcional convivencia entre el análisis empírico y el especulativo. Lo que atrae de las poéticas particulares ayuda a conceptualizar y reflexionar sobre los problemas generales de la poesía, de la historia común, de la existencia de lo humano. Por eso, en el fondo, la actividad en la que se concreta la crítica es, antes que nada, en este autor, una forma de estar en el mundo, una actitud vital en la que comparecen inclinaciones, intereses, emociones o posturas desde las que se modula su escritura. Una escritura que asume como base la posición de la poesía, esa que se ha caracterizado aquí como sabia, republicana, deseante, extranjera, resistente, utópica, etc. Pensar la vida, la propia y la que se comparte, es, finalmente, el motor del trabajo de Casado: “Podría componer una poética con fragmentos de mis escritos críticos, como si en ellos —dirigidos a poetas tan distintos de mí— se abrieran de vez en cuando ventanas por las que me leo a mí mismo” (Casado, “De parte de la poesía...” 29). La continuidad entre poesía y crítica queda hilvanada por este deseo de comprender y construir una palabra, una realidad común. 

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*, trad. Ernesto Kavi, Sexto Piso, 2016.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*, trad. Carlos Fernández Medrano. Paidós, 1994.
- Barthes, Roland. “¿Qué es la crítica?”. *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol. Seix Barral, 2002.
- Barthes, Roland. *S/Z*, Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI, 2004.
- Berardi, Franco. *La fábrica de la infelicidad: nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Trad. Patricia Amigot Leatxe y Manuel Aguilar Hendrickson. Traficantes de sueños, 2003.

- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque. Península, 1998.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela. Siglo XXI editores, 1999.
- Casado, Miguel. *Esto era y no era. Lectura de poetas de Castilla y León* (3 vols.). Destino, 1985.
- Casado, Miguel. *La condición de pasajero*. Editora Regional de Extremadura, 1990.
- Casado, Miguel. "Introducción". *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, José-Miguel Ullán, Cátedra, 1994.
- Casado, Miguel. "Hacia una nueva crítica". *Del caminar sobre hielo*. Antonio Machado libros, 2001.
- Casado, Miguel. "Notas para una crítica de la tradición". *Del caminar sobre hielo*. Antonio Machado libros, 2001.
- Casado, Miguel. *Mar interior, poetas de Castilla-La Mancha*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultural, 2002.
- Casado, Miguel. "Antonio Gamoneda. Abstracción y realidad". *La poesía como pensamiento*. Huerga y Fierro, 2003.
- Casado, Miguel. *Tienda de fieltro*. DVD, 2004.
- Casado, Miguel. "El curso de la edad". *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Antonio Gamoneda, Galaxia Gutenberg, 2004.
- Casado, Miguel. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Biblioteca Nueva, 2005.
- Casado, Miguel. *Deseo de realidad*. Ediuno, Ediciones de la Universidad de Oviedo (Papeles del Aula Magna), 2006.
- Casado, Miguel (ed.). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Casado, Miguel. "Hablar contra las palabras. Notas sobre poesía y política". *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Galaxia Gutenberg, 2009.
- Casado, Miguel. "La melancolía como esperanza". *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Galaxia Gutenberg, 2009.
- Casado, Miguel. "Tomar partido por las cosas". *La palabra sabe y otros ensayos sobre poesía*. Libros de la resistencia, 2012.
- Casado, Miguel. *El sentimiento de la vista*. Tusquets, 2015.
- Casado, Miguel. *La ciudad de los nómadas. Lecturas*. UNAM, 2018.
- Casado, Miguel. "De parte de la poesía. Notas de un poeta crítico de poesía". *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Libros de la resistencia, 2019.

- Casado, Miguel. "La utopía como práctica poética". *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía. Libros de la resistencia*, 2019.
- Casado, Miguel. "La palabra sabe y otros ensayos sobre poesía, Miguel Casado". *Youtube*, 18 de febrero de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=58qgMzAuQ4I>
- Colectivo Alicia Bajo Cero, *Poesía y poder*. Valencia, Ediciones Bajo Cero, U.E.PV., 1996.
- Favela Bustillo, Tania. *Remar a contracorriente. Cinco poéticas (Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz)*. Libros de la resistencia, 2019.
- García Martín, José Luis. "La poesía". *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Daría Villanueva, (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Rico Manrique, Francisco (coord.), Vol. 9, Tomo I, Crítica, 1992, pp. 94-156.
- López Merino, Juan Miguel. *Sobre poesía postfranquista (Hacer historia y otras cuestiones)*. Verbum, 2008.
- Piera, Carlos. *Contrariedades del sujeto*. Visor, 1993.
- Schlegel, Friedrich. "Fragmento 117". *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, trad. Pere Pajerols, Marbot, 2009.
- Talens, Jenaro. *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*. Episteme, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*, trad. José Sánchez Lecuna. Paidós, 1991.



## Testimonio y poética crítica en la poesía moderna y contemporánea\*

### Testimony and critical poetics in modern and contemporary poetry

✦ Juan Francisco Alcántara Pohls

Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Correo electrónico: [juan.alcantara@ibero.mx](mailto:juan.alcantara@ibero.mx)

ORCID: 0000-0002-4819-1091

Artículo recibido: 5 de julio de 2021

Artículo aceptado: 8 de febrero de 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**Resumen:** La reiterada práctica de los poetas modernos y contemporáneos consistente en reflexionar sobre su propio oficio y dar testimonio de su forma particular de escribir, ejercicio que regularmente se realiza de manera informal y que suele ser paralelo a la escritura de poemas, es abordado en este artículo bajo la hipótesis de que se trata de un componente esencial e ineludible de la escritura poética en nuestros días. Después de señalar los rasgos generales que definen esta “poética de los poetas” o “poética testimonial”, y de señalar sus vínculos con la práctica poética, a partir del corpus configurado en la revista *Poesía y Poética* se exploran las cinco funciones que cumple tanto para el poeta como para sus lectores: además de la función propiamente testimonial, otras funciones (pedagógica, prospectiva,

---

\* El presente artículo es una versión abreviada del trabajo “Notas sobre la poética de los poetas en la poesía moderna y contemporánea”, presentado por el autor como resultado de su periodo sabático 2020.

teórica y crítica), cuyos rasgos son esbozados aquí, conviven en esta práctica marginal que los lectores, así como los críticos y estudiosos de la poesía no pueden ya ignorar.

Palabras clave: revista *Poesía y Poética*, poesía, crítica, testimonio

**Abstract:** Modern and contemporary poets are often involved in the task of reflecting on their own work and giving testimony of their particular way of writing, an exercise that is done in an informal way as they craft their poems. In this paper this practice is examined under the hypothesis that this is an essential and unavoidable part of contemporary poetical writing. After pointing out the general characteristics that define this “poetics of the poets” or “testimonial poetics”, and showing its relationship with poetic practice, using the corpus found in the magazine *Poesía y Poética*, we will proceed to explore five necessary functions both for the poet and the reader. In addition to the testimonial function, the other functions (pedagogical, prospective, theoretical and critical), whose characteristics are examined, coexist in this marginal practice which readers, critics and specialists cannot longer ignore.

Key words: *Poesía y Poética* magazine, poetry, criticism, testimony

Más allá de si los poetas trabajan paralelamente en alguna otra actividad que consista en producir textos de manera profesional –el trabajo académico, por ejemplo, la escritura de ficción narrativa o de textos periodísticos– es un hecho que hoy en día los poetas hacen regularmente acompañar la composición de poemas de una actividad consistente en dar testimonio por medio de la palabra de las preocupaciones que rodean el oficio de la poesía y de la forma particular en que lo encaran o lo experimentan en sí mismos. Entre las reflexiones frecuentes que se encuentran en esos testimonios –de procedencias y formas muy diversas– pueden contarse, entre muchas otras, las que se refieren a la forma en que el poeta utiliza sus conocimientos, percepciones y experiencias como materia prima, a los límites y oportunidades que le ofrece la lengua en la que escribe, a las posibilidades del lector de poesía en nuestros días, a la posición que la poesía y el poeta ocupan dentro de la sociedad, a las resonancias significativas o misteriosas que a ellos mismos les produce el examen de su obra ya realizada, al cotejo entre sus intenciones y los resultados obtenidos, y a la pregunta por las obras que vendrán. También, aunque no siempre presentes, y en ocasiones sólo en segundo plano, el lector de esas reflexiones puede encontrar –y sin duda ese es el meollo de su carácter testimonial– vislumbres sobre el trabajo personal del artista de la palabra que espera, busca, compone y finaliza su poema: un atisbo a lo que podríamos llamar el

taller del poeta, a la vez un espacio interior y un espacio de escritura que por lo regular no puede ni tiene por qué deducirse de la lectura de los poemas mismos y del cual el lector no tendría conocimiento si no es por el consentimiento que el poeta le otorga para que se asome momentáneamente a la intimidad de su proceso creativo.

La generalización de esa práctica en nuestros días, su arraigo en las tradiciones poéticas más prestigiosas, así como el hecho de que la mayoría de los grandes poetas del último siglo hayan producido de una forma o de otra este tipo de materiales, nos hace pensar que tal actividad forma parte del equilibrio mismo del hacer del poeta moderno y contemporáneo, así como de la naturaleza de su obra y de las formas de apropiación e interacción que el poema pide hoy a sus lectores. Históricamente la evidencia es abrumadora: todos los grandes creadores de poesía del siglo xx –desde Rilke y Hofmannsthal hasta las más recientes promociones– han incursionado en esa práctica –son raros los casos en que una importante obra poética no se haya visto acompañada de ésta–, y la lista interminable de quienes lo han hecho incluiría los nombres de Paul Valéry, Gottfried Benn, Marina Tsvietáieva, Fernando Pessoa, Eugenio Montale, W. C. Williams, Ezra Pound, César Vallejo, T. S. Eliot, Vicente Huidobro, Octavio Paz, Haroldo de Campos, José Ángel Valente, Paul Celan, Charles Olson, Francis Ponge, Nicanor Parra, Olvido García Valdés y muchísimos otros. Podría decirse incluso que en la medida en que las tradiciones poéticas se han ‘modernizado’ en las distintas regiones del mundo –y con esto nos referimos al abandono de los lenguajes poéticos codificados, de las retóricas escolastizadas, de los sistemas tradicionales de versificación, para pasar a la práctica del poema abierto, autónomo, que busca sus propios recursos–, ha surgido paralelamente esta práctica y se ha vuelto inseparable de la escritura de poemas. Lo que comenzó siendo una novedad europea, casi de inmediato encontró su correlato en las tradiciones americanas –escritas en lengua inglesa, española y portuguesa–, para después extenderse a todas las regiones del mundo en las que hoy en día se escribe poesía con criterios de seriedad y rigor.

Ahora bien, ¿qué lleva a los poetas modernos y contemporáneos a escribir o a hacer declaraciones sobre lo que piensan de la poesía a partir de su experiencia, así como a revelar algunos pormenores de sus procesos de escritura? ¿Qué pierden, digámoslo así, al no hacerlo? ¿Por qué precisamente esta práctica se ha generalizado durante los siglos xx y xxi? Todas estas preguntas nos llevan al corazón de lo que la poesía es en nuestros tiempos –como práctica, como actividad social, como mito, como acontecimiento de orden superior– y para responderlas sería necesario acudir al marco de una genealogía de la modernidad y de sus rasgos más generales. Porque se trata precisamente de un fenómeno que se

enmarca en las condiciones impuestas por la modernidad. Veámoslo de esta manera: es un hecho que la práctica en cuestión surge en el siglo XIX –o más exactamente, con la revolución del romanticismo, aquella que dio origen a la sensibilidad, a las ideas y a las condiciones espirituales en las que –todavía en gran medida– vivimos actualmente;<sup>1</sup> es un hecho también que se multiplica y generaliza desde hace poco más de un siglo hasta volverse un componente habitual del campo de la poesía, y que sus principales cultivadores han sido siempre los poetas de vanguardia –entendida ésta en su sentido más amplio– y todos aquellos que consideran la poesía una actividad crítica o que por una u otra razón se sitúan del lado de la poesía moderna. En la medida, puede decirse, en que han surgido las condiciones para la aparición de la poesía moderna, han surgido igualmente las que permiten la práctica de esta poética personal, auténtica ‘poética de los poetas’, o ‘poética testimonial’, como preferimos llamarla: se trata, pues, de uno de los rasgos constitutivos e irrenunciables de la poesía moderna.

Concentrémonos ahora en los documentos mismos que resultan de tal práctica. En un apretado resumen, a partir del examen de un corpus lo más amplio posible,<sup>2</sup> es posible señalar –aunque puedan someterse a revisión– las siguientes características de la ‘poética testimonial’:

1. Realizada por los poetas mismos, la ‘poética de los poetas’ es inseparable de la práctica de la poesía y aparece como un rasgo ineludible, desde Baudelaire en adelante, de la vocación crítica, reflexiva, vigilante y descontentadiza de la mejor poesía moderna y contemporánea.
2. No afecta nunca la autonomía del poema ni lo compromete, aunque con frecuencia brinde orientaciones al lector y al crítico; es, por el contrario, una prueba de cómo el poema se ha desprendido del poeta; por lo mismo, tampoco es, salvo raras excepciones, una ‘explicación’ del poema o de la obra.

- 
- 1 No incluiremos en esta versión abreviada de nuestra investigación las posibles explicaciones del surgimiento de los rasgos testimoniales de las poéticas personales en el mundo moderno ni el recuento histórico de su aparición a la manera de una genealogía. No cabe duda de que entre los antecedentes de la poética testimonial durante el siglo XIX deben mencionarse sobre todo los textos y fragmentos de William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Percy B. Shelley, Novalis, Hölderlin, Schiller, Leopardi, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Whitman, Rubén Darío, entre otros.
  - 2 Hemos partido del formidable corpus de textos de poética reunido en conjunto por las revistas *Poesía y Poética* (México: Universidad Iberoamericana: 1990-2000, 36 números) y *El poeta y su trabajo* (México: 2000-2010, 35 números), ambas dirigidas por Hugo Gola (1927-2015), y por algunas otras publicaciones del poeta argentino. A este corpus hemos añadido muchas otras publicaciones de características diversas que pueden considerarse textos de poética testimonial, y que fueron estudiados en el Seminario de Poesía y Poética Moderna y Contemporánea impartido durante varios semestres a partir de 2013 dentro del Posgrado en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana.

3. Generalmente es posterior a la escritura del poema, a la manera de un hiato reflexivo que surge en las etapas de reposo entre poema y poema; Pound habla de un “paso bípedo” [*to proceed as two feet of one biped*]: el poeta escribe y luego piensa antes de volver a escribir y a pensar, y así sucesivamente (113).<sup>3</sup>
4. Se sitúa resueltamente del lado de la poesía, tomando partido por ella antes que por ninguna otra cosa, ya que se propone contribuir –rara vez de forma por completo explícita– a que la poesía ocurra, es decir, se escriba, se difunda y se lea, y que lo haga desde la más alta exigencia.
5. Es una escritura inevitablemente personal, puesto que su núcleo testimonial la obliga a ello: el poeta no puede dar fe sino de aquello que a él y sólo a él le ha ocurrido, y no podrá hacerlo sino a su manera.
6. No siempre va dirigida a un lector distinto del poeta mismo: al practicarla éste busca en primer término explicarse a sí mismo lo que le ha ocurrido, aunque más tarde otros lectores puedan sorprender esas confidencias; en otras ocasiones el poeta accede a compartirlas con los demás.
7. Puede ofrecer atisbos a los momentos decisivos del proceso creativo, los cuales regularmente permanecen ocultos; en esos casos se nos presenta como un excepcional resquicio para observar una intimidad –la del poeta solitario frente a la escritura–; no es raro que los poetas se muestren pudorosos y se retraigan frente a las miradas demasiado inquisitivas.
8. Se manifiesta en textos que van de lo informal o accidental –cartas, notas, fragmentos, declaraciones, entrevistas, aforismos, diarios– hasta una relativa formalización –conferencias, discursos, artículos–, pero nunca se vuelve resueltamente sistemática como reflexión.
9. Es específicamente moderna en la medida en que su carácter testimonial tiene como centro la experiencia poética –el instante súbito que permite el acceso a la visión– sin el cual no es posible la escritura: se trata de un presente fuera del presente que se actualiza cada vez que el poema es leído. De ahí la insistencia de numerosos poetas en el tema del deslumbramiento o la revelación, aunque no todos comparten necesariamente este supuesto.

---

3 La cita se refiere específicamente a la alternancia de previsión y composición, pero no creemos traicionar el espíritu poundiano si la tomamos en un sentido más amplio. Para la cita en la lengua original: *Literary Essays*, edited with an introduction by T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968, p. 75. Como se verá más adelante, existen ciertos documentos de poética que, por el contrario, se adelantan a dibujar lo que debería ser el poema futuro. Igualmente hay casos en que la reflexión y la práctica se dan simultáneamente e incluso se entrelazan.

10. Se opone de manera ostensible a las poéticas preceptivas, entendidas éstas como conjuntos de procedimientos y reglas de composición organizados como manuales para una práctica compartida; son frecuentes en la poesía premoderna –sobre todo en aquella regida por el principio de autoridad y la práctica de la imitación–, pero hoy en día han caído en desuso.
11. Igualmente se opone a la poética teórica, cuyo fin no es contribuir a la producción poética, sino investigar la poesía de manera más o menos sistemática como fenómeno preguntándose por su naturaleza y sus manifestaciones; en sus formas más puras, la poética teórica se aparta por completo de la práctica y tiende a justificarse a sí misma, por lo cual el poeta puede considerarla una disciplina poco útil e incluso una intromisión hostil proveniente de campos como la filosofía o la lingüística.
12. Debido a su naturaleza testimonial, no se distingue en esencia de los testimonios que artistas de otras disciplinas ofrecen sobre su experiencia como creadores. De ahí se deriva un principio de interacción entre las artes que permite, entre otras cosas, que poetas y lectores de poesía encuentren provechosos los testimonios de pintores, escultores, fotógrafos, compositores, cineastas, etcétera.

### **Las tres funciones centrales de la poética testimonial**

*Todos aquellos documentos que, de una u otra forma, ofrezcan el testimonio –oral o escrito– de la experiencia de la poesía desde el punto de vista de quienes la practican y en función de su continuidad.* Esta podría ser –al menos provisionalmente– una definición útil –aunque muy básica– de la poética testimonial. Al examinar directamente los documentos –piénsese por ejemplo en *El arte de la poesía* de Ezra Pound, en las cartas de Rilke, en *El poeta y el tiempo* de Marina Tsvietáieva, en los manifiestos futuristas de Marinetti o en “El verso proyectivo” de Charles Olson– y al tratar de distinguir en ellos el núcleo testimonial, resulta claro, sin embargo, que están además presentes otros componentes que revelan otras intenciones y estrategias, y que tales componentes se mezclan entre sí y con lo testimonial en ocasiones de manera muy estrecha. Hemos llamado a esos componentes “funciones” y hemos distinguido por lo menos cinco: las funciones testimonial, pedagógica, prospectiva, teórica y crítica. Más que un análisis minucioso de estas funciones, en las páginas siguientes el lector encontrará un conjunto de observaciones exploratorias y de comentarios para cada una de ellas según su relevancia dentro de la poética testimonial.

Subrayemos lo esencial de la FUNCIÓN TESTIMONIAL: consiste en hablar de la poesía desde la práctica poética, y por eso mismo sólo la ejerce el poeta o el artista, aunque hay casos en los que interviene

un mediador.<sup>4</sup> Regularmente ocurre cuando el poema o la obra es ya un hecho consumado y no antes –no se puede dar testimonio de lo que no ha ocurrido–;<sup>5</sup> puede decirse que su estructura básica es “la poesía (me) ocurre así”, asumiendo que el poeta reconoce que su testimonio corresponde a una actividad que él no ha inventado, sino que pertenece –por más que sea singular– al conjunto de los oficios que los seres humanos practican, pero dando fe, para él y para los demás, de que su experiencia es fundamentalmente personal. No obstante, si la actividad en la que se empeña el poeta o el artista es la de llevar a cabo su obra, no tendría por qué dar testimonio de ello salvo que al hacerlo contribuya decisivamente a su propia práctica, ya sea en el sentido de autovigilancia, de revisión de lo ya hecho –para no repetirse, para corregir el rumbo, para afinar aún más la visión de lo que quisiera– y para estimular su sentido crítico y renovar el caudal de su “alerta”.<sup>6</sup> Creemos que es precisamente este hecho lo que explica que entre los creadores una abrumadora mayoría durante el último siglo haya generado un gran corpus de testimonios, y que este corpus sea de un interés excepcional pese a que la crítica universitaria o profesional muchas veces le reste importancia. Puede ocurrir también que el testimonio sea solicitado: ya hemos visto cómo en estos casos el poeta puede mostrarse reservado e incluso renuente. Quizá pueda decirse que en la medida en que el testimonio es privado –el poeta se dirige a sí mismo o bien a alguien de su total confianza– tendremos una certeza mayor de que el testimonio es necesario para el poeta, mientras que en los testimonios públicos y solicitados –las entrevistas, por ejemplo– las declaraciones comprometidas de antemano alejan al poeta en mayor o menor medida de su práctica –lo distraen o perturban– y pueden resultar elusivas, superficiales o demasiado generales. Por supuesto, todo depende de las condiciones mismas de la solicitud y de la personalidad del poeta o artista.

---

4 Siguiendo a Genette, nos referimos aquí a los entrevistadores, a quienes hacen posible las “conversaciones”, a los documentalistas, así como a los amigos, discípulos o compañeros que ofrecen el testimonio de los hechos y dichos del poeta o del artista. Sobre todo, resultan cruciales para los artistas no ligados a la palabra y para quienes, a veces, les resulta difícil dar cuenta de su experiencia; sin la intervención de un mediador hubiera sido imposible, por ejemplo, el extraordinario testimonio del pintor Bram van Velde (Charles Juliet s/p). La poética testimonial no necesariamente coincide con las prácticas paratextuales estudiadas por Genette, pero comparte muchos de sus rasgos (306-316).

5 No es imposible que el testimonio sea simultáneo con la escritura de la obra. El mismo Rilke escribía cartas durante los últimos días dedicados a la composición de las *Elegías de Duino* en las que informaba de sus avances. Un caso excepcional es el de Francis Ponge, cuyos poemas con frecuencia están constituidos por las búsquedas, los apuntes, los borradores y las preocupaciones de quien hace un poema.

6 Véase, para esto último, Edgar Bayley.

Como lectores, ¿qué podemos encontrar cuando aparece la función testimonial? Es difícil precisararlo. Revelaciones sobre la obra o el artista que no podríamos encontrar en la obra misma. En particular, atisbos al “trabajo interior”, a ese rigor no percible desde fuera sin el cual el poema resulta pobre o imposible. Dejemos de lado si se trata de una actividad espiritual, de una disciplina de la atención y de la imaginación, de la observancia de reglas semejantes a las de quienes practican la oración o la contemplación –actividades monásticas–; es todo eso y mucho más. En todo caso, un cultivo de la soledad y de la escucha interior. La tradición surge brillantemente con Rilke<sup>7</sup> –no sin algunos antecedentes– y durante más de un siglo conjunta grandes nombres: Tsvietáieva y Ajmátova, las poetas rusas, Pierre Reverdy, Paul Celan, Denise Levertov, Guennadi Aigui, Juan L. Ortiz y Hugo Gola; en nuestros días, entre algunos otros, Rafael Cadenas, Olvido García Valdés y Gloria Gervitz.<sup>8</sup> No todos los poetas se reconocen de lleno en esta tradición: posiciones escépticas, irónicas, artesanales o intelectualistas las encontramos en Paul Valéry, João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos, Francis Ponge, Joan Brossa, Nicanor Parra, Charles Bernstein, Gerardo Deniz, entre muchos otros. Ezra Pound sin duda da origen a una importante tendencia “artesanal” que continúa en nuestros días.

La función testimonial permite también otro tipo de atisbos: aquellos que se refieren al trabajo mismo del poeta –en el sentido físico, material e incluso corporal–: ¿cómo trabaja el poeta?, ¿cómo “hace” su poema? La aparición del poema –en un momento y un lugar imprevistos a veces– y su primer registro; los borrones, apuntes y tachaduras del proceso de composición; la facilidad o dificultad, así como la brevedad o larga duración de este mismo proceso; los obstáculos con los que se topa y las soluciones que encuentra –a veces también de manera imprevista–; sus instrumentos y hábitos de trabajo –así como sus manías–; las circunstancias y sucesos que en un momento dado hacen posible la obra –o la obstaculizan–; todo eso forma parte del núcleo testimonial: informaciones, sucesos, anécdotas, pequeñas confesiones que surgen a veces de manera casual o bien fueron obtenidas por la solicitud

---

7 En los epistolarios del poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926) está depositada una extraordinaria riqueza en términos de poética testimonial. Una muy buena selección de sus cartas sobre poesía se encuentra en *Teoría poética*, prólogo, selección y traducción de Federico Bermúdez-Cañete.

8 Entre los artistas plásticos hay también esta vertiente; véase el hermoso libro de Joaquim Gasquet, *Cézanne* (1921), que contiene muchas declaraciones y conversaciones con el artista. Bram van Velde le confiesa a Charles Juliet: “pinto mi vida interior” (Juliet 84).

de un mediador. Menos frecuentes –al menos en el ámbito de la poesía– son las revelaciones sobre las técnicas, métodos y procedimientos utilizados por el poeta.<sup>9</sup>

Es importante señalar cuáles son las limitaciones que impone, para la función testimonial, el hecho de que esté afinada en la experiencia: hace posible, sin duda, el testimonio mismo, pero a la vez determina aquello de lo cual puede hablarse: nada que quede afuera de la experiencia misma. Impone también un punto de vista –en el sentido de “lugar de observación”– que a la vez es un privilegio –sólo el poeta puede hablar de su experiencia– y una inevitable restricción, patente, por ejemplo, en el sesgo con el cual el poeta establece juicios críticos sobre otros poetas. Más aún, en el caso de la experiencia poética, el lugar de observación del poeta-testigo debe enfrentar un aspecto en el que el testimonio resulta problemático –sobre todo para aquellos poetas que lo hacen desde una visión racionalizante, pero mucho menos para quienes, por ejemplo, después del surrealismo, han aceptado cada vez más la participación de un principio irracional. ¿A qué nos referimos? El suceso mismo de la emergencia forzosa del poema, de la energía que lo hace posible, la aparición súbita de la sustancia viva y moldeable del poema, resultan inexplicables e imprevisibles. Un aire de no-saber y de misterio envuelve entonces la vivencia e introduce un principio de indeterminación en el testimonio. Cautela respetuosa frente a lo incognoscible, asombro o –según la intensidad de la experiencia– revelación, deslumbramiento, estado de gracia, encantamiento, desposesión del yo, voces o ritmos perentorios, caída en el instante, visión súbita, figuran entre las expresiones que dan cuenta de la experiencia –no es raro encontrar igualmente expresiones tomadas de la vieja teología o del vocabulario religioso–; escasas en cambio son las alusiones al rapto o la posesión divina –como en la poesía antigua.<sup>10</sup>

Dos de las cinco funciones, la “pedagógica” y la “prospectiva”, se encuentran muy próximas a la función testimonial, a tal grado que resultarían imposibles –como lo veremos– sin que esta última se dé con sus supuestos básicos consistentes en que se deriva de la práctica de la poesía y la realiza el poeta mismo. En otras palabras, sólo el poeta, en la medida en que está empeñado en la continuidad de la práctica de la poesía puede ejercer las funciones pedagógica y prospectiva: son testimoniales, puede decirse, en segundo grado. Las otras dos funciones, la “teórica” y la “crítica” remiten a disciplinas autónomas que

---

9 Este último aspecto merecería una investigación aparte: ¿por qué los poetas por lo general desdeñan hablar de los aspectos técnicos de su disciplina? No ocurre lo mismo con las demás artes, particularmente con la música y la arquitectura.

10 La etnopoética, continuando la labor del surrealismo en muchos aspectos, ha reincorporado las experiencias radicales del trance y del éxtasis inducido, de las visiones oníricas y alucinatorias, así como del “hablar con la voz del Otro”. Véase Jerome Rothenberg.

no necesitan estar ligadas a la práctica poética ni ser realizadas por los poetas. Están presentes, sin embargo, en numerosos documentos de poética testimonial. Nos interesan en la medida en que pierden relativamente su autonomía para servir a la práctica, cuando eso es posible, o bien cuando se colorean, se desvían o se “contaminan” de ésta, reflejando las necesidades y las preferencias del poeta.

Las poéticas preceptivas anteriores a los procesos de modernización de la poesía –o bien sobrevivientes de la concepción premoderna– cumplían por supuesto una función pedagógica. Esa función se ha perdido por completo –en el intervalo también ha ocurrido una revolución pedagógica– y ha vuelto a reconstituirse en las poéticas testimoniales a partir de otros supuestos. No es obligatorio que el poeta o el artista asuma gestos pedagógicos, que hable o escriba como maestro de su oficio y se dirija a un discípulo específico o a uno posible, de manera que esa función ejercida dentro de la poética testimonial debe entenderse como una dimensión de generosidad muy viva en algunos poetas y probablemente ausente en otros, a la vez que como un rasgo que, cuando es muy acusado, borra en gran medida la actitud de autonomía soberana –“no deberle nada a nadie ni a nada”– que la poesía moderna hereda del romanticismo. Más aún, ese gesto generoso puede verse como parte de una estrategia de solidaridad y de servicio a la poesía. Con toda seguridad es el influyente poeta norteamericano Ezra Pound (1885-1972) quien mejor lo entendió:<sup>11</sup> aquellos que se inician en la escritura o la lectura de poesía deben asumir el legado acumulado de la tradición global humana –Pound mismo se remonta hasta Homero y Confucio para luego reivindicar la antigua poesía egipcia y las distintas tradiciones medievales: provenzal, italiana, anglosajona, entre otras– y aprender de ahí los recursos más eficaces para ‘cargar de intensidad la lengua’. El trabajo es abrumador; ahí es donde interviene el maestro ahorrándole tiempo al aprendiz: ha preparado una ‘clasificación de los poetas’ –inventores, maestros, diluidores, etcétera– que permite leer desde el principio aquello que es fundamental y dejar de lado lo secundario. Él mismo se ha ofrecido a confeccionar una lista de los pocos poetas de la tradición occidental que pueden considerarse “inventores” y que hay que leer de inmediato. Es una “vacuna” contra la mala poesía. Su convicción de base es que no se deben aceptar consejos de quien no haya escrito una obra notable. Pound además acompaña todo esto de algunos principios, definiciones y consejos –conclusiones de años de ardua práctica y reflexión– que él considera imprescindibles para devolver a la poesía su inmediata eficacia después de siglos de vicios y confusiones: son “el fulcro y la palanca” del oficio del poeta (Pound, *El arte...* 30); principios que a un siglo de haber sido formulados siguen siendo influyentísimos y cen-

---

11 Véase James Laughlin.

trales en muchas discusiones. Una gran parte de las actividades de Pound da cuenta de esa voluntad pedagógica: publicó amplias antologías basadas en la estricta eficacia poética, tradujo todo aquello que consideró ejemplar para el alumno, fustigó toda crítica oscurantista, ideó programas de enseñanza y soñó con fundar una universidad, además de ayudar, a través de miles de cartas, a quienes acudían a él buscando mejorar su escritura. No detallaremos sus estrategias pedagógicas –en términos de poética testimonial, lo esencial parecería estar en *El arte de la poesía* y en el *ABC de la lectura*–; solo subrayaremos que jamás perdió de vista que se debe estar “de parte de la poesía”, entendida ésta como arte riguroso y práctica solidaria, y que quienes lo censuran confunden con un supuesto autoritarismo su radical exigencia de una poesía directa que estimule y renueve con sus descargas –para beneficio de todos– las raíces vivas de esa convivencia superior que llamamos cultura.

Muchos otros documentos de poética testimonial producidos en el último siglo evidencian en mayor o menor medida la función pedagógica –sin duda no con la insistencia y las particulares maneras de Pound–: el mismo Rilke, unos años antes, en sus diez cartas dirigidas al joven Franz Xaver Kappus –escritas entre 1903 y 1908– es un inmejorable ejemplo.<sup>12</sup> Pero hay otros casos: Antonio Machado, Gottfried Benn, Paul Valéry, Marina Tsvietáieva, Richard Aldington, Pierre Reverdy, Carlos Drummond de Andrade, Charles Olson, Jerome Rothenberg, y muchos más que se nos escapan. En América Latina, destacadamente, Hugo Gola, por supuesto, y más recientemente Mario Montalbetti. Como lo hemos dicho, no puede ya ser una pedagogía técnica y regulatoria –la estructura de la preceptiva sería: ‘la poesía debe ser así’–, sino algo mucho más amplio que abarque todos los aspectos de la vida –incluyendo una ‘ética de la poesía’– sin que pueda definirse con exactitud. Quizá su estructura básica sería “no tanto enseñar cómo se hace un poema, sino cómo procurar las condiciones que lo hacen posible”. La fórmula propuesta por Rothenberg –“la función de la poesía no es imponer una visión o una forma de conciencia única, sino liberar en los otros procesos semejantes” (179)– resume bien lo que podría ser la función pedagógica si se entienden esos procesos como trabajo de escritura, del ojo, del oído, de la afectividad, de lo político y de todo aquello que el poeta quiera incorporar.<sup>13</sup>

---

12 Quizá la mejor edición sea *Cartas a un joven poeta*, ed. bilingüe, nueva traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2004.

13 El surgimiento y la difusión de los programas universitarios de *creative writing* en las últimas décadas, sobre todo en los EUA, supone un retorno a la práctica escolarizada de la literatura, incluyendo la escritura poética, y podría suponer, por la inevitable estandarización que produce, la aparición de manuales semejantes a los de la preceptiva. Encontramos ya una queja en Eliot Weinberger. “La poesía norteamericana desde 1950: una muy breve historia”, en *Antología de la poesía norteamericana desde 1950*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, pp. 588-590.

En cuanto a la función prospectiva, consiste en todo aquello que el poeta haga en términos de previsión de los poemas no realizados todavía, ya sea que se refiera a su propia producción, al programa de su grupo o –en casos más ambiciosos– a la poesía de su época en su conjunto. Su estructura básica puede formularse como ‘la poesía deberá ser así’: sus afirmaciones se configuran como meros deseos, expectativas más consistentes, programas de trabajo, instrucciones y lineamientos técnicos e incluso profecías. Hemos dicho que la poética testimonial regularmente corresponde a un “después” de las realizaciones específicas, de manera que la función prospectiva sería siempre una excepción, una rareza o una aparente infracción de la práctica. Ezra Pound parece tener razón cuando afirma que:

la previsión –[de la crítica, cuando ésta trata de preceder a la composición]– jamás ha servido en lo más mínimo a nadie excepto a los creadores. Quiero decir que el que puede formular cualquier principio coordinador por adelantado es el mismo que produce la demostración. [...] Creo que casi siempre se encontrará que la obra deja atrás a la ecuación formulada [...] [Y añade:] Los demás que aplican el principio generalmente aprenden del ejemplo y en la mayoría de los casos simplemente lo diluyen y oscurecen. (*El arte...* 113)

Ahora bien, en el corpus de documentos de poética testimonial que hemos examinado siempre hay por aquí y por allá gestos que denotan deseos para el futuro, previsiones, resoluciones, pronósticos –como cuando Rimbaud afirma que para ser poeta se propone “llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de *todos los sentidos*”– (691),<sup>14</sup> pero la prospectiva en un sentido plenamente consciente, ejercida de manera deliberada y formulada como programa sólo la encontramos en las proclamas y manifiestos de los grupos de vanguardia –con notables diferencias– a lo largo del último siglo. La acción polémica y provocadora de estos grupos –articulados un poco a la manera de partidos políticos, comités electorales, grupos de socios emprendedores o equipos de *marketing*– requiere siempre de establecer una negación radical de aquello que se viene haciendo en arte y en poesía –la herencia inmediata de padres y maestros– y la formulación explosiva de un nuevo programa de sustitución que regirá desde ese momento en adelante. El futurismo italiano –encabezado por el poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)– en muchos sentidos funciona para el análisis como un modelo de vanguardia

---

14 Famosa declaración contenida en la carta a Izambard del 13 de mayo de 1871, y que el poeta desarrollará en la carta a Demyeny fechada dos días después. Palabras que han sido citadas en numerosísimas ocasiones y con frecuencia tomadas por los poetas posteriores como parte de un programa para la poesía moderna.

y nos ofrece los mejores ejemplos. El *Primer manifiesto futurista* (1909), que inaugura la serie de muchos otros, entre los cuales figuran manifiestos más específicos para cada una de las artes –literatura, teatro, cine, danza, pintura, música y arquitectura–, está escrito por completo en un sentido programático, es decir, domina en él la función prospectiva. Más significativo todavía para nuestros propósitos es el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), igualmente firmado por Marinetti;<sup>15</sup> sorprendente documento, puesto que en sus contenidos supera lo realizado por el mismo poeta y se nos aparece, en cambio, visto retrospectivamente, como un visionario repertorio de recursos técnicos y de estrategias formales que los poetas del siglo xx, e incluso en nuestros días, han explorado y utilizado –sin que necesariamente lo hayan tomado en cuenta. Prospectivas más o menos desarrolladas pueden encontrarse en textos de numerosos poetas del siglo xx, con frecuencia relacionados con grupos de vanguardia: Ezra Pound, Vladimir Maiakovski, Vicente Huidobro, André Breton, César Vallejo, Oliverio Girondo, Charles Olson, Oswald de Andrade, Edoardo Sanguineti, Augusto de Campos, son buenos ejemplos para el ámbito de la poesía. Particularmente importantes por el impacto que han tenido son el manifiesto *Projective Verse* (1950), del poeta norteamericano Charles Olson (1910-1970),<sup>16</sup> y el conjunto de los manifiestos del concretismo brasileño –integrado por los poetas Décio Pignatari (1927-2012), y los hermanos Augusto (1931) y Haroldo de Campos (1929-2003), probablemente el movimiento de vanguardia más influyente surgido en la posguerra.<sup>17</sup>

La función prospectiva, por último, al estar vinculada con el futuro, sugiere la posibilidad de que existan distintas formas en que la poética testimonial articula sus estructuras con otras formas de la temporalidad. Sería fácil decir que las preceptivas dirigen su mirada hacia el pasado, mientras que la función testimonial se enfoca en el presente y la prospectiva en el tiempo futuro. Sin embargo, en los hechos no ocurre precisamente así ni de forma tan simple. Las preceptivas, por ejemplo, en aquellos momentos en que resultaban funcionales para la práctica, no se vinculaban necesariamente con el pasado –pensemos, por ejemplo, en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega–, excepto aquellas de corte classicista que pugnaban por un apego irrenunciable a los modelos de la Antigüedad. Para Lope, tal apego al pasado es un lastre que impide la invención y la libre práctica en el presente

---

15 Ambos manifiestos pueden leerse en Filippo Tommaso Marinetti. *Manifiestos y textos futuristas*.

16 Incluido en Charles Olson.

17 Refiérase a Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoría da poesia concreta: Textos críticos e manifiestos 1950-1960*. En español lo esencial puede leerse en Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Galaxia concreta*.

del poeta. Puede decirse que en la medida en que una poética corresponde a la práctica no puede estar sino vinculada al presente de esa práctica, a la continuidad de una práctica en el momento en que está ocurriendo. Las funciones testimonial y pedagógica, por lo mismo, estarían vinculadas estructuralmente a un aquí y un ahora. En cuanto a la función prospectiva, su relación con el futuro no se nos ofrece por completo nítida. Ya hemos visto las objeciones de Pound a las previsiones en el campo de la poesía. Si la prospección está igualmente vinculada a la práctica, es decir, al presente, ¿es engañosa o ilusoria como función?, ¿no resultaría, con respecto a la práctica moderna, una especie de desviación o herejía? El crítico francés Antoine Compagnon ha señalado –partiendo del carácter aporético y contradictorio de la modernidad– que “muy a menudo se confunde [...] modernidad con vanguardia” (35). La modernidad “anula cualquier relación con el pasado [...] es conciencia del presente en tanto que presente, sin pasado ni futuro; sólo mantiene relación con la eternidad” (24). La vanguardia, mientras tanto, “no sólo es una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia presupone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de estar adelantado a su tiempo”; se trata de una “religión del futuro” más que de una “identidad del presente” (35-36). Cabe aclarar que el crítico francés formula su concepto de modernidad a partir de Baudelaire –más específicamente, de aquello que en *El pintor de la vida moderna* (1863) Baudelaire encuentra en el dibujante e ilustrador Constantin Guys– y que en sus opiniones se percibe rechazo e incompreensión con respecto al arte de vanguardia, postura ésta que no compartimos.<sup>18</sup> No obstante, la distinción entre vanguardia y modernidad nos resulta útil y significativa. En los documentos de poética testimonial que hemos examinado parecerían mezclarse contradictoriamente ambas relaciones con el tiempo e incluso enmascararse una con la otra.<sup>19</sup>

---

18 “Los primeros modernos no buscaban lo nuevo en un presente tensado hacia el futuro y que traía en sí la ley de su propia destrucción; lo buscaban en el presente en su calidad de presente. La distinción es capital. Ellos no creían [...] en el dogma del progreso, del desarrollo y de la superación. No depositaban su confianza en el tiempo ni en la historia [...] Su heroísmo era más bien, el del presente, no el del futuro, ya que la utopía y el mesianismo les eran desconocidos [...] su olvido de la historia no se confundía con la voluntad de hacer *tabula rasa* del pasado” (Compagnon 35). Compagnon parece olvidar que la *tabula rasa* del pasado es por lo regular una mera estrategia de despegue para las vanguardias. De la misma manera, asume prejuiciosamente que el afán de la novedad por la novedad funciona en las vanguardias como un mecanismo irreversible de autodestrucción. Ambos argumentos han sido frecuentes entre los detractores del arte de vanguardia.

19 El asunto es incluso más complejo. Indagando en la formación histórica del espíritu de vanguardia –durante el siglo XIX– como “traición” a la modernidad heroica de Baudelaire, Compagnon aclara: “Deben distinguirse dos vanguardias: una política y otra estética o, más exactamente, la de los artistas al servicio de la revolución política, [en el sentido saint-simoniano o fourierista] y la de los artistas satisfechos con un proyecto de revolución estética. De estas dos vanguardias, en resumen, una quiere

## Las funciones no testimoniales

No será necesario extendernos demasiado con respecto a las funciones teórica y crítica como componentes de la poética testimonial. Eso se debe fundamentalmente a dos razones. Tanto la teoría –entiéndase teoría de la literatura o “poética” en el sentido más general– como la crítica –en este caso la crítica de poesía– son disciplinas por sí mismas que se desarrollan con relativa independencia de la práctica de la poesía y pueden ser ejercidas por personas que no se dedican a la composición de poemas ni al desarrollo de una escritura poética personal. En este artículo no se pretende discutir los objetivos, los métodos o las herramientas de tales disciplinas. Una segunda razón tiene que ver con el hecho de que al no estar vinculadas necesariamente con la práctica poética –insistimos: el crítico y el teórico pueden no ser poetas– no participan del núcleo testimonial de las poéticas de los poetas. No obstante, es inevitable que en los documentos de poética testimonial aparezcan con relativa frecuencia comentarios y observaciones diversas que bien podrían caracterizarse como actos críticos o teóricos que se mezclan, en diversos grados de formalización, con las funciones testimonial, pedagógica y prospectiva. Lo que resulta interesante de esa presencia de rasgos teóricos o críticos en la periferia de lo testimonial es que resulte casi forzoso que queden ‘infiltrados’ por lo testimonial o, en otras palabras, se nos muestren ‘desviados’ hacia la práctica poética o ‘coloreados’ por la subjetividad del practicante. Sin duda también es posible que el poeta deje de lado su oficio –la conciencia de ser poeta– para escribir textos de teoría o de crítica literaria; textos que ya no serían el objeto de esta indagación. En estos casos, en ocasiones puede haber rasgos testimoniales, aunque el mayor peso de las disciplinas teórica o crítica inclinaría la balanza del lado de lo disciplinar. Por supuesto no faltan las dudas acerca de la adscripción de un texto determinado ya sea a un lado o al otro, asunto que por lo demás no debe causarnos desvelos. No hay que olvidar, por otra parte, que entre los poetas hay opiniones encontradas sobre el hecho de si éstos deberían o no practicar la crítica y la teorización, y si tales actividades les resultan útiles o convenientes.

Pueden encontrarse rasgos de función teórica cuando el poeta busca establecer con claridad y de manera definitiva conceptos, definiciones, distinciones, principios generales y categorizaciones de

---

utilizar el arte para cambiar el mundo y la otra quiere cambiar al arte, pensando que el mundo seguirá el movimiento” (Compagnon 39). Sería grosero afirmar que esa formación de dos vanguardias que se oponen en sus propósitos pero que coinciden en su apuesta por el futuro se prolonga como tal en el siglo siguiente –el siglo de los movimientos de vanguardia y de las dos guerras mundiales–, y, sin embargo, la tensión que genera la renovación de las formas y la transformación social como proyectos contiguos –y por momentos coincidentes– es algo que ha marcado el devenir de la poesía desde hace más de un siglo.

alcance más o menos universal. Como lo hemos dicho, tales teorizaciones comúnmente no se desarrollan hasta convertirse en sistemas o discursos teóricos comprensivos; con frecuencia el poeta queda satisfecho con breves formulaciones que sintetizan y transmitan su experiencia y sus observaciones. Nótese que hay aquí la convicción de que ciertos hallazgos –aunque puedan derivarse de la práctica– resulten útiles para el estudio, la comprensión, la crítica y la lectura de la poesía, así como para quien se asome a la composición o se comprometa con ella. Una vez más Ezra Pound es uno de los mejores ejemplos, quizá porque formuló sus principios teóricos como auxiliares de su pedagogía: son para la poesía lo que la palanca, la polea y el plano inclinado a la mecánica, como lo hemos señalado. Sus muy ajustadas formulaciones se han retomado y discutido durante un siglo entero; podemos señalarlas: los tres principios básicos del imaginismo (*El arte...* 7); la definición de “imagen” (9); los tres géneros poéticos: fanopeia, melopeia y logopeia (40); los tres tipos de melopeia: cantada, salmodiada y recitada (45); las categorías –inventores, maestros, diluidores, etcétera– de su “clasificación de los poetas” (37-39). Esas son quizá las más importantes. Las precisiones de Paul Valéry (1871-1945) son igualmente ejemplares y han sido muy influyentes. El poeta francés no formula breves principios teóricos, sino que, más cercano al discurso ensayístico y al pensamiento filosófico, desarrolla sus argumentos en sus ensayos y conferencias –“Introducción al conocimiento de la Diosa” (1924) y “Poesía y pensamiento abstracto” (1939) son dos de sus más sustanciosos trabajos. Entre muchas otras aportaciones, Valéry reflexiona agudamente sobre las relaciones entre la poesía y la ciencia, la filosofía y la poesía, y la música y la poesía; sobre el surgimiento del poema en la conciencia del poeta; sobre la correlación de actividades no conscientes que el poeta lleva a cabo; sobre la diferencia entre la poesía y la prosa entendidas como “danza” y “marcha”, etcétera. Valiosísimas observaciones –ofrecidas también como breves y seguras formulaciones– le debemos a Marina Tsvietáieva en los textos reunidos por Selma Ancira en *El poeta y el tiempo*. Otros ejemplos –la lista podría ser interminable– los encontramos en Pierre Reverdy, T. S. Eliot, Edgar Bayley, Cesare Pavese, Charles Olson, Francis Ponge, Jacques Roubaud, João Cabral de Melo Neto, José Ángel Valente, Henri Meschonnic y Mario Montalbetti. Los concretistas brasileños desde hace más de medio siglo lograron una formidable e influyente síntesis de aportaciones teóricas hechas con anterioridad por otros poetas y artistas, y aun añadieron mucho más.<sup>20</sup> En todos estos casos los elementos teóricos no se manifiestan de manera autónoma y desinteresada a la manera

---

20 Es interesante hacer el seguimiento de la expansión de la teoría ideográfica desde la apropiación que Pound hizo de las observaciones de Ernst Fenollosa hasta la gran síntesis realizada por Haroldo de Campos en su ensayo “Ideograma, anagrama, diagrama: una lectura de Fenollosa” (1977).

de un puro ejercicio especulativo, sino que se trata de una actividad intelectual esclarecedora que media entre la experiencia personal del poeta y el interés general, y que sobre todo se coloca del lado de la práctica para auxiliarla y afinar sus objetivos. Cabe mencionar que pese al *dictum* poundiano –“no teóricos”– (Pound, *El arte...* 11), la timidez y la desconfianza de los poetas frente a la teoría fue disminuyendo a lo largo del siglo. En las últimas décadas, el prestigio creciente de la teoría a nivel internacional –las aportaciones sobre todo de los franceses: Lacan, Barthes, Deleuze, Foucault, Derridá, entre muchos otros–, así como la adscripción de numerosos poetas a los espacios universitarios como conferencistas, profesores o investigadores, han incidido en una mayor cercanía de los poetas con el pensamiento teórico-crítico. A partir del surgimiento en los EUA de la “poesía del lenguaje”,<sup>21</sup> por ejemplo, es ya muy frecuente esa familiaridad, y de ahí se deriva una creciente complejidad en las discusiones sobre poesía entre los poetas. Una situación semejante se da en Europa y en América Latina.

Abordemos ahora la quinta y última función de la poética testimonial: la función crítica, un asunto relativamente simple y que, sin embargo, presenta infinidad de variantes.<sup>22</sup> Es indudable que en las reflexiones de los poetas se realizan con frecuencia juicios y comentarios críticos sobre poetas contemporáneos o anteriores a ellos, que directa o indirectamente se recomienda la lectura de algunas obras, se previene contra otras, se señalan las virtudes y los defectos de distintos poetas, y se toma partido por tales o cuales orientaciones o modalidades. No nos referimos aquí a la crítica como actividad independiente y profesional sino a la presencia de tales rasgos en las poéticas de los poetas, como lo hemos dicho. Lo interesante y problemático de tales rasgos –que oscilan entre, por una parte, el desarrollo de argumentaciones críticas o de juicios largamente meditados y, por la otra, los manotazos, las exclamaciones y los gestos espontáneos de admiración o de rechazo– es que se encuentran comprometidos por la subjetividad del poeta y por sus intereses, que no son otra cosa sino el resultado de poner siempre por delante el afán de realizar su obra –de seguir haciéndola y promoviéndola. Los poetas mismos han cobrado conciencia de esta situación y han adoptado diferentes posturas. Hablemos de algunas de ellas.

---

21 La revista *L=A=N=G=U=A=G=E* (1978-1981), editada por los poetas norteamericanos Charles Bernstein y Bruce Andrews, incluyó en sus páginas discusiones sobre una gran cantidad de problemas de la poesía contemporánea y propició la elaboración y reelaboración teórica de maneras nunca antes vistas. Véase Charles Bernstein.

22 Cabe señalar que la poética testimonial en su conjunto es ya una operación crítica. No obstante, aquí, al hablar de función crítica, nos referiremos a la crítica en un sentido más restringido: a los juicios críticos y valoraciones que el poeta desarrolla con respecto a otras obras pasadas o presentes con las que se relaciona.

Todo este trabajo de asedio a la poética testimonial se ha derivado del interés por el corpus reunido en la revista *Poesía y Poética*, cuyos criterios editoriales estaban determinados por su director, el poeta Hugo Gola. ¿Cuál era la postura que se adoptaba frente a la función crítica? Citemos nuestro propio testimonio:

A lo largo de sus 36 números, la revista nunca publicó, salvo contadísimas excepciones, ningún trabajo de crítica de poesía, ya fuera de la autoría de un crítico independiente o de un especialista del ámbito académico. Y sin embargo se trataba de un proyecto que, desde su título, enfatizaba la necesidad de no renunciar a la reflexión poética y al espíritu crítico. ¿Cómo lo lograba? A través de la cuidadosa selección de los materiales de poesía y traducción de poesía que aparecían en sus páginas, y mediante la inclusión, en cada número, de los testimonios de los mismos poetas acerca de su propio trabajo creativo. Fiel a su inspiración poundiana, la revista no toleraba que quien *no hubiera demostrado él mismo haber obtenido resultados sobresalientes en el arte de la poesía pudiera hablar de poesía*.<sup>23</sup> Gola lo formularía así: no se puede escribir poesía ni hablar de ella si no se ha pasado por la *experiencia poética*. Los discursos de los profesores, de los especialistas en poesía y de los profesionales de la crítica resultaban, por lo tanto, inútiles; más aún, quedaban reducidos a la charlatanería.<sup>24</sup> (Alcántara)

Esta postura radical, no es posible ignorarla, corresponde a una larga tradición, no sólo moderna, de prevención y desconfianza –o bien de abierto rechazo– frente al crítico y al académico por parte de escritores y poetas. Pound mismo –cuyas ideas sobre la crítica son, sin embargo, muy precisas– llega incluso a afirmar que “la función de la crítica es esfumarse cuando ha establecido sus disociaciones” (*El arte...* 118). En suma, esta postura equivale a determinar que, para la poética testimonial, el poeta tiene

---

23 “No hagas caso de la crítica de quienes nunca hayan escrito una obra notable. Piensa en la discrepancia entre lo que escribieron los poetas y los dramaturgos griegos y las teorías que elaboraron los gramáticos grecorromanos para explicar su métrica”. (Pound, “Una recapitulación” 9). En las discusiones de la redacción de la revista se aceptaba de común acuerdo que no era ninguna casualidad que los mejores trabajos de crítica de poesía habían sido escritos por quienes, sin que necesariamente fueran grandes poetas, también habían escrito poesía; ejemplo de ello eran *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940) de Amado Alonso, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1958) de Ezequiel Martínez Estrada y *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971) de Saúl Yurkievich.

24 Borges lo ha formulado irónicamente: “Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla” (108).

pleno derecho a ofrecer y defender juicios y opiniones críticas cualesquiera que estas sean con respecto a otras obras y autores, y que tales juicios son provechosos en general.

Citemos ahora al poeta y compositor norteamericano John Cage (1912-1992), quien rechaza aún más radicalmente la actividad del crítico e incluso la función crítica tal como la hemos definido:

¿Conoce usted [...] alguna crítica que pueda utilizar? Yo cada vez dudo más de la función profesional del crítico. No me parece que lo que tienen que decir sea interesante. Lo que ellos hacen no parece cambiar lo que yo tengo. Lo que cambia lo que yo hago es lo que yo hago. Lo que hacen los artistas cambia lo que yo hago. No sé de ningún caso en que lo que haya hecho un crítico haya cambiado lo que yo hago. (Kostelanetz 56)

Sería un error ver en estas palabras un gesto de solipsismo egoísta o bien una soberbia despreciativa. Cage está apelando al provecho solidario que se obtiene de la contigüidad de los esfuerzos creativos; incluso apunta hacia un nuevo modelo de convivencia interartística que ya no requiere de la vieja crítica profesional; hay en ella, en la crítica misma, una negatividad contraria al impulso creativo común. Por lo mismo, Cage no gusta de hacer juicios críticos en sus conversaciones y entrevistas, y cuando lo hace –con repugnancia– es sólo porque el entrevistador se lo demanda: “¿Por qué pierde su tiempo y el mío intentando hacer juicios de valor? ¿No ve usted que cuando consigue un juicio de valor, no se queda más que con eso? Son destructivos para nuestros propios intereses, que son la curiosidad y la conciencia” (Cage 51). Más aún, la crítica, convertida ahora en pura positividad, no se distingue ya de la actividad creadora: “Bueno, la mejor crítica será el hacer el propio trabajo. En lugar de dedicar tiempo a atacar lo que ha hecho otro, lo que uno debe hacer, si se siente crítico, es contestar con una obra propia” (Cage 55-56). E incluso:

Antes teníamos barreras entre las artes y podías decir entonces [...] que la mejor crítica de un poema es un poema. Ahora, tenemos una tan maravillosa destrucción de barreras que su crítica de un *happening* podría ser una pieza musical o un experimento científico, o un viaje al Japón o también una visita al supermercado local. (Cage 55-56)

Con gran precisión, mucha más cautela y no menor generosidad, la poeta rusa Marina Tsvietáieva (1892-1941) ha abordado a fondo el asunto en “Un poeta a propósito de la crítica” (1926). Tsvietáieva

considera que cualquier persona, aun si no escribe poemas, es capaz de emitir juicios críticos, si ama y comprende la poesía tanto como el poeta mismo: “Para tener una opinión sobre alguna cosa es necesario vivir en ella y amarla”. Sin duda, “sólo puede juzgar sobre la calidad, sobre la esencia, sobre todo lo que no es la apariencia de una cosa, quien vive y trabaja en ese campo” (Tsvietáieva 24). Ninguna persona está más calificada para juzgar la calidad y la durabilidad de las botas que el zapatero mismo. Los banqueros y los políticos pueden juzgar sobre cuestiones financieras y políticas, pero no sobre poesía; y de la misma manera el poeta –que tiene derecho a opinar y a juzgar sobre su campo– no podrá establecer juicios válidos sobre botas o finanzas. No obstante, cuando “se supera el umbral de las profesiones”, hay personas cuyo amor por la poesía es tan grande y tan hondo como el de los poetas y que por lo mismo sus palabras merecen ser escuchadas. En cuanto a la crítica ejercida por el poeta, Tsvietáieva distingue entre el juicio crítico y la relación subjetiva. “La crítica de un gran poeta en su mayor parte es crítica apasionada: de afinidad o no afinidad. Por esto – actitud personal hacia la obra y no juicio; por esto: no-crítica” (Tsvietáieva 27). La relación personal del gran poeta con aquello que ama en poesía lo revela más a él que a sus objetos de amor; por lo mismo puede ser injusto o desmesurado, puede equivocarse, pero “aun en el caso de un yerro, el juicio de un poeta a propósito de otro poeta [...] es un bien”, puesto que nos permite observar las particularidades de una subjetividad apasionada relacionándose con los hechos poéticos que la rodean. En suma, “el juicio determina el lugar que ocupa una obra en el mundo; la relación, el lugar que ocupa en el propio corazón. La relación no solamente no es juicio, sino que está fuera de juicio” (Tsvietáieva 28). Resumamos lo que nos interesa en las distinciones de la poeta rusa: al igual que con Pound y con *Poesía* y *Poética*, sólo aquellos que se hallen comprometidos a fondo con el oficio de la poesía tienen el derecho de hablar de ella, aunque puede haber no-poetas autorizados a hacerlo debido a su adhesión entusiasta, amorosa y comprensiva a la poesía; en cuanto a los poetas mismos –exceptuando los casos de ignorancia o fatuidad– regularmente no hacen juicios críticos sino que establecen ‘relaciones’ personales y subjetivas con otras obras y autores –lo cual significaría que una buena parte de lo que tomamos por ‘función crítica’ no lo es, o que lo que encontramos es un tipo de ‘crítica’ subordinada al núcleo testimonial. A propósito de esto último, Marina Tsvietáieva aclara que no es que el poeta no pueda juzgar, sino que prefiere amar y no juzgar: “no querer y no poder son dos cosas distintas”, y nos da el ejemplo de Vladislav Jodasevich, poeta y crítico literario (29); lo cual, sin embargo, sugiere que se trata de dos actividades cuyos propósitos divergen.

Muy distinta es la postura del poeta italiano Eugenio Montale (1896-1981) –opuesta al radicalismo de *Poesía* y *Poética* y de Cage– sobre la crítica. En una entrevista de 1962, declaraba a propósito de

juzgar a los nuevos poetas: “Sería necesario que para la poesía surgiera un crítico nuevo. Y sobre todo un crítico que no hiciera versos. Hoy leo a veces doctos artículos de jóvenes, después abro otra revista y veo poemas de los mismos autores. Me pregunto si pueden juzgar con alguna objetividad” (Montale, “Éstas...” 76-77). La esperanza del surgimiento de un “crítico nuevo” se vincula en Montale a su queja reiterada sobre la desaparición de la crítica de poesía, que él no duda en considerar un aspecto más de la crisis de la poesía moderna. En una entrevista anterior ya señalaba:

[...] se diría que los críticos han perdido toda confianza en sus metros, en sus medidas. La crisis se ha infiltrado en ellos más que en los artistas [...] Para que renazca la crítica es necesario que aparezca alguien que tenga el valor de imponer sus gustos personales como verdades objetivas; y que éste alguien haga escuela durante varios años, halle crédito e imitadores. En definitiva, si reaparecieran los críticos se difundiría de nuevo el gusto por la crítica. Un arte sin una crítica paralela muere. (Montale, “Confesiones...” 41)

¿Añora Montale una situación decimonónica que se desdibuja en su siglo? En ella, existe todavía un gran público que sigue con atención la producción poética, y el gran crítico, «competente, independiente, al que se sigue, el crítico que es también un maestro» (Montale, “Confesiones...” 61) – pensemos en Charles de Sainte Beuve como modelo– funciona como el mediador entre ese público y los poetas; él es quien, temido y admirado por los creadores, juzga, discierne e impone su gusto sobre los lectores. Consecuentemente, el creador queda excluido de la actividad crítica: su participación no podría ser sino interesada. En todo caso, Montale –sensible ante esta situación puesto que él mismo fue crítico musical– reacciona ante el fenómeno moderno de la desaparición de un público para la poesía y ante el surgimiento de las audiencias masivas para las cuales la poesía ya no figura (Montale, “Confesiones...” 61).<sup>25</sup> También atestigua cómo una nueva práctica crítica –a partir de la posguerra– empieza a surgir en el hueco que deja la desaparición de la anterior: “Puede ser que salga una nueva crítica de la Universidad y ya no de las capillas literarias. En las universidades se hacen cada vez con más frecuencia ensayos y tesis sobre artistas y escritores de hoy” (Montale, “Confesiones...” 41). Pero no deja de tener sus reservas: se trata de esos otros críticos “también

---

25 “El único crítico que puede sobrevivir es el que “engrana” en la industria cultural, “que está al corriente” y piensa por encargo, con la cabeza de los demás: amigos, socios o quienes lo comisionan. De críticos tales hay legión, sobre todo en las artes (ex) figurativas y musicales y del espectáculo”.

inteligentes, que bajo una aparente indagación fenomenológica revelan una total indiferencia por lo que es arte y no arte. Les interesan las investigaciones, las “poéticas”, los problemas, no los resultados. Es más, el gusto por la investigación presupone la imposibilidad del resultado” (Montale, “Confesiones...” 59).

Volvamos ahora, para terminar, a la relación entre la función crítica y la práctica poética, y citemos las opiniones más equilibradas –tan sensatas como las de Marina Tsvietáieva– del poeta y crítico español Miguel Casado: “Me gusta pensar que el punto de vista común a todos los aspectos de mi escritura –poesía, crítica, ensayo, traducción– es el de poeta. [...] Cuando en cuestionarios y entrevistas se han interesado por las relaciones que mantienen en mí el poeta y el crítico, [...] siempre he indicado la existencia de un momento de *corte* entre ambas prácticas” (27). Y explica:

son mundos diferentes, no se superponen ni recubren, no pueden coincidir en uno solo [...] El poema crece en la lengua y en la cabeza de quien lo escribe, dentro de ellas, como materia suya; también la cabeza y la lengua de quien escribe crecen dentro del poema [...] En cambio, el lector tiene respecto al texto la distancia de quien mira, y la crítica se constituye en esta separación. En ella misma se genera el *corte* cuando el poeta y el crítico son una sola persona. (28)

Por supuesto, la naturaleza de ese ‘corte’ y aquello que implica es mucho más compleja; implica, por ejemplo, un concepto de crítica muy distinto que no busca un ‘juicio’ crítico –como lo quieren Tsvietáieva, Pound y Montale– sino que se desarrolla como “lectura”; una lectura que se ata al texto y a sus palabras con la mayor atención y que nunca termina porque no busca regularidades ni conclusiones generales o teorías, sino “la posibilidad de pensar *juntas* las cosas parciales y dispersas, buscando que se iluminen entre sí”, puesto que el conocimiento es más “un hacer, incurablemente móvil, sin jerarquías, sin dirección única” (Casado 30-31). En el “corte” hay además una prioridad:

el poema *sabe* más que el ensayo, que la crítica, porque su modo de conocer, su modo de pensar tensando palabras, tiende a anticiparse o a contradecir el del razonamiento crítico. Los problemas nuevos, los criterios para abordarlos, los aporta la escritura poética y la crítica vendría a ofrecer más tarde su atención a estas propuestas, para hacerse cargo de ellas y desplegarlas. (Casado 29)

Pese a las diferencias, pese a que la noción de 'lectura' en Casado suaviza el contraste entre la práctica crítica y la poética, vemos una vez más confirmada de manera general cómo las actividades teórica y crítica tienden a separarse de la práctica poética y del núcleo testimonial de las poéticas de los poetas: son los extremos en los que, para los poetas, la poesía podría ser traicionada. Quizá podría concebirse un "corte" semejante, pero mucho más abrupto, entre los pocos poetas que han sido capaces de teorizar la poesía de manera sistemática. No obstante, los ecos de la experiencia poética más allá de las funciones testimoniales son tenaces y suelen reaparecer en esas tierras extrañas; lo vemos también en Casado:

Así me ocurre con aquellos poetas sobre los que más he escrito: funcionan como un lugar de pensamiento habitado por las mismas preocupaciones de mi poesía. Podría componer una poética con fragmentos de mis escritos críticos, como si en ellos –dirigidos a poetas tan distintos de mí– se abrieran de vez en cuando ventanas por las que me leo a mí mismo. Lo que el *corte* al escribir poemas separa por un lado, la escritura crítica termina suturándolo por el otro. (29)

Para terminar, señalaremos que son muchas las consecuencias que esperamos se puedan derivar del examen de los numerosísimos documentos de poética testimonial que desde hace más de un siglo se generan, así como de la caracterización de los rasgos más sobresalientes de tal práctica. Tales consecuencias podrían beneficiar no solamente a los lectores y a los practicantes de la poesía, o bien, en general, a las actividades de enseñanza y estudio de la poesía en cualquiera de sus modalidades, sino incluso, al poner de relieve aspectos por lo regular ignorados o desdeñados, a la práctica de una crítica y una teoría poéticas más abarcadoras y comprensivas. Adicionalmente, confiamos en que atreverse a redefinir nuestra noción de lo que entendemos por "poética" puede ayudar a utilizar tal concepto de una manera más responsable y acorde con las condiciones de la poesía en nuestros días, y a aminorar la desorientación y falta de precisión que con frecuencia se trasluce detrás de la palabra en ámbitos tan diversos como la reseña crítica, el periodismo cultural, el salón de clase, los artículos académicos e incluso en las declaraciones de los mismos poetas. 

## Bibliohemerografía

Alcántara, Juan. "Poética y función testimonial", ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Iberoamericana, 2 y 3 de octubre de 2014.

- Andrews, Bruce and Charles Bernstein (eds.). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Southern Illinois UP, 1984.
- Bayley, Edgar. *Estado de alerta y estado de inocencia. (Algunas reflexiones sobre el arte y la poesía)*, México: Universidad Iberoamericana, 1996 (Colección Poesía y Poética).
- Bernstein, Charles. *L=A=N=G=U=A=G=E contraataca (poéticas 1971-2011)*, prólogo de Eduardo Espina, Heriberto Yépez (coord.), Trad. Mario Bogarí et al, México, Aldus, 2013.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoría da poesia concreta: Textos criticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo: Invenção, 1965.
- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Galaxia concreta*, Gonzalo Aguilar (ed.), México, Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1999 (Colección Poesía y Poética).
- Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selección traducción y prólogo de Roldolfo Mata, México, Siglo xxi, 2000.
- Casado, Miguel. *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2019.
- Compagnon, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*, Trad.. Ricardo Ancira, México, Siglo XXI, 2010.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo II*, Hugo Gola (ed.), Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo III*, Hugo Gola (ed.), Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo IV*, Hugo Gola (ed.), Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo. Publicación trimestral de poesía y reflexión poética*, 35 números, México: 2000-2010.
- Fenollosa, Ernst y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*, introducción y traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid, Visor, 1977.
- Genette, Gérard. *Umbrales*, Trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- Juliet, Charles. *Encuentros con Bram van Velde*, Trad. Hugo Gola, México, Universidad Iberoamericana, 1993 (Colección Poesía y Poética).
- Kostelanetz, Richard. *Entrevista a John Cage*, Trad. José Manuel Álvarez y Ángela Pérez, Barcelona, Anagrama, 1973.

- Laughlin, James. *Pound as Wuz: Essays and Lectures on Ezra Pound*, Graywolf Press, 1985.
- Magaña G Cantón, Isaac. *Estudio e índices de Poesía y Poética (1988-1999)*, tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*, tr. G. Gómez, N. Hernández y Cari Sanz, Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- Montale, Eugenio. *De la poesía*, traducción y edición de Francisca Perujo, Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Montale, Eugenio. "Éstas las razones de mi largo silencio. Diálogo con Eugenio Montale", *De la poesía*, traducción y edición de Francisca Perujo, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- Montale, Eugenio. *Sobre la poesía*, Trad. Guillermo Fernández, México, UNAM, 2000.
- Olson, Charles. *Collected Prose*, edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander, University of California Press, 1997.
- Poesía y Poética. Revista trimestral de poesía y reflexión poética*, 36 números, México, Universidad Iberoamericana, 1990-2000.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, Trad. José Vázquez Amaral, 2ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1986 (Serie del Volador).
- Pound, Ezra. *Literary Essays*, edited with an introduction by T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*, ed. bilingüe, nueva traducción de Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión, 2004.
- Rilke, Rainer Maria. *Teoría poética*, prólogo, selección y traducción de Federico Bermúdez-Cañete, Madrid: Júcar, 1987.
- Rimbaud, Arthur. *Obra completa bilingüe*, edición a cargo de Mauro Armiño, Girona, Atalanta, 2016.
- Rothenberg, Jerome. *Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010*, selección y traducción de Heriberto Yépez, México: Aldus, 2011.
- Tsvietáieva, Marina. *El poeta y el tiempo*, Trad. Selma Ancira, Barcelona, Anagrama, 1990.
- Valéry, Paul. *Notas sobre poesía*, selección, traducción y prólogo de Hugo Gola, México, Universidad Iberoamericana, 1994 (Colección Poesía y Poética)
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*, Trad. Carmen Santos, Madrid, La Balsa de Medusa, 1998.
- Weinberger, Eliot (ed.). *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*, edición en español de María Baranda, México, Ediciones del Equilibrista, 1992.



## ¿Quién soy yo?\*

### Who Am I?

 Felipe Cussen

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile

Correo electrónico: felipecussen@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2464-3014>

Artículo recibido: 17 de mayo de 2021

Artículo aceptado: 27 de enero de 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**RESUMEN:** En este ensayo describo una serie de producciones en distintos formatos en las que utilizo mi nombre e imagen como parodia de la figura de un poeta. Posteriormente, contextualizo este proyecto a la luz de otros escritores, artistas y músicos, así como algunas tendencias literarias contemporáneas atravesadas por las redes sociales y las tecnologías digitales.

Palabras clave: Poeta, poesía contemporánea, redes sociales, memes, Instagram.

**ABSTRACT:** In this essay I describe a series of productions in different formats in which I use my name and image as a parody of the figure of a poet. Later, I contextualize this project in the light of other writers, artists and musicians, as well as some contemporary literary trends crossed by social media and

---

\* Este ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular #1191593 “Ejercicios de estilo: procedimientos y potencialidades en la literatura contemporánea”, y está basado en la conferencia homónima presentada en el VI Encuentro Internacional de Poesía Contemporánea de la Universidad Iberoamericana, el 25 de septiembre de 2019. Agradezco a Tania Favela y Juan Alcántara por su invitación, y a Fernando Pérez Villalón y Taquito Jocoque por sus aportes.

digital technologies.

Keywords: Poet, Contemporary Poetry, Social Media, Memes, Instagram.

## “Comprendí que mi vida era una ficción”

 Dawson Leery

### ¿Quién soy yo?

Yo soy el santo inocente  
que hoy se presenta ante ustedes  
a cara descubierta,  
armado sólo con la fe del carbonero  
y la ilusión de darles a conocer la batalla  
que libro día a día  
para conseguir una victoria pírrica  
contra las limitaciones propias de todo ser humano.  
Hoy quiero compartir con ustedes  
una lección de vida.  
Yo soy el que cree que en la vida  
hay que ir siempre lanza en ristre  
porque para triunfar  
hay que dejar de lado la comodidad  
y los malos hábitos:  
no se puede pretender ser siempre un vividor  
que anda por la vida yéndose de picos pardos,  
disfrutando comidas pantagruélicas  
y tirando la casa por la ventana,  
para luego caer en los brazos de Morfeo,  
y quedarse dormido en los laureles.

No no, no, París bien vale una misa  
y se debe tener paciencia:  
pongamos los puntos sobre las íes  
y recordemos que no se ganó Zamora en una hora.  
Para evitar quedarse en la luna de Valencia  
es preciso recoger el guante,  
hacer de tripas corazón  
y sacar fuerzas de flaqueza,  
que el movimiento se demuestra andando.  
Así es como obran  
quienes llegan a poner una pica en Flandes  
y obtienen éxitos más sonados  
que la campana de Huesca.  
Sí, porque yo soy el convidado de piedra  
al que nadie ha dado vela en ningún entierro,  
el que aparece de la nada  
hablando por boca de ganso,  
prometiéndolo oro y el moro,  
dando palos de ciego,  
yéndose por las ramas  
e intentando pasar gato por liebre.  
Soy el supuesto sieteciencias  
que pretende saber más que Lepe  
y al final no sabe ni jota,  
y que con sus ridículos galimatías  
plagados de perogrulladas  
disparadas a troche y moche,  
en vez de dar la nota,  
sólo consigue dar el motete.  
Soy el que se mete en camisa de once varas  
buscando al tuntún un gato encerrado,

y se enreda solo en sus propias discusiones bizantinas,  
pletóricas de historias tan rocambolescas  
como mis propias excusas.  
Yo soy el que fui...  
... y no volví.

Escribí este poema en 2002, cuando llevaba algún tiempo viviendo en Barcelona. Todo el material lo tomé de un diccionario de frases hechas castizas. Luego lo incorporé a un falso documental que grabé en 2003, *Felipe Cussen, el compromiso de un poeta*. La filmación de este video marcó un punto de inflexión importante para mí. Había sido invitado por Martín Bakero a una lectura en París, pero no podía viajar en esas fechas y decidí enviar una grabación en la que leyera algunos de mis poemas. Antes de hacerlo, sin embargo, pensé que se trataba de una situación muy ridícula, y fue entonces que opté por armar un marco ficticio en el que se contaban las vicisitudes de un poeta con mi mismo nombre, a través del cual parodiaba a los poetas en general. Todos los textos que utilicé, por cierto, también habían sido contruidos a partir de textos ajenos.

Hubo un antecedente previo que también incorporé. Un par de años antes, mientras caminaba por la Plaza de Armas, en el centro de Santiago de Chile, quise tomarme una típica foto turística junto a un caballo de madera. Poco después, al viajar junto a mi familia a Macchu Picchu, me tomaron otra foto aún más turística. Al revisarla, me di cuenta de que aparecía con el mismo pantalón café y la misma camisa verde que en la foto anterior. Lo consideré una señal. Entonces, quise ampliar esta serie y comencé a tomarme fotos, siempre con la misma ropa, en circunstancias muy estereotipadas, en las que yo solo posaba y no tomaba ninguna decisión estética: junto al Viejo Pascuero (como llamamos en Chile a Papá Noel), en un estudio fotográfico (en el que me preguntaron si estaba preparando mi portafolio como modelo), o en algunas máquinas automáticas en las que mi imagen podía fundirse con la de algunos de mis ídolos como James Bond. Estas fotos aparecen en el video mientras leo “¿Quién soy yo?”. Más adelante, volví a utilizar esta misma ropa en un par de apariciones puntuales en prensa y televisión, así como en algunas lecturas de poesía: se convirtió en mi ‘uniforme de poeta’. Quise reunir todas estas imágenes y materiales relacionados en un libro titulado *Miscelánea*, que no supe concluir.<sup>1</sup> Pensaba abrirlo con un epígrafe de Dawson Leery, el personaje radicalmente metaficcional que pro-

---

1 Algunos de estos textos fueron publicados en el dossier “Un paso adelante” y la recopilación “Autorretrato”.

tagonizaba la serie *Dawson's Creek*. Uno de mis principales modelos era aquel magnífico libro de Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*, una recopilación de textos de y sobre el autor ficticio Eduardo Torres. Pero a diferencia de este caso y de otros proyectos con heterónimos como los de Fernando Pessoa, o del recurso habitual de los seudónimos en otros poetas, me interesaba mantener mi propio nombre (¿debería llamarlo homónimo?, ¿ortónimo?), quizás porque operaba como un recordatorio de lo absurdo que resultaba ir por la vida como poeta, como 'el poeta Felipe Cussen':



Figura 1. Sin título. Fotografía Polaroid. Autor desconocido.

En 2014, tras haberme resistido durante años a siquiera tener un *smartphone*, sobrevino mi vertiginoso desembarco en las redes sociales, particularmente en Facebook e Instagram.<sup>2</sup> Comencé entonces otra serie protagonizada por este mismo personaje, aunque con diversas vestimentas, en situaciones en las que podía burlarme de las poses típicas de otros poetas u otros especímenes

<sup>2</sup> Los *links* a mis redes sociales están disponibles en mi página web: <https://www.felipecussen.net>, desde la que se puede acceder también a todas mis publicaciones.

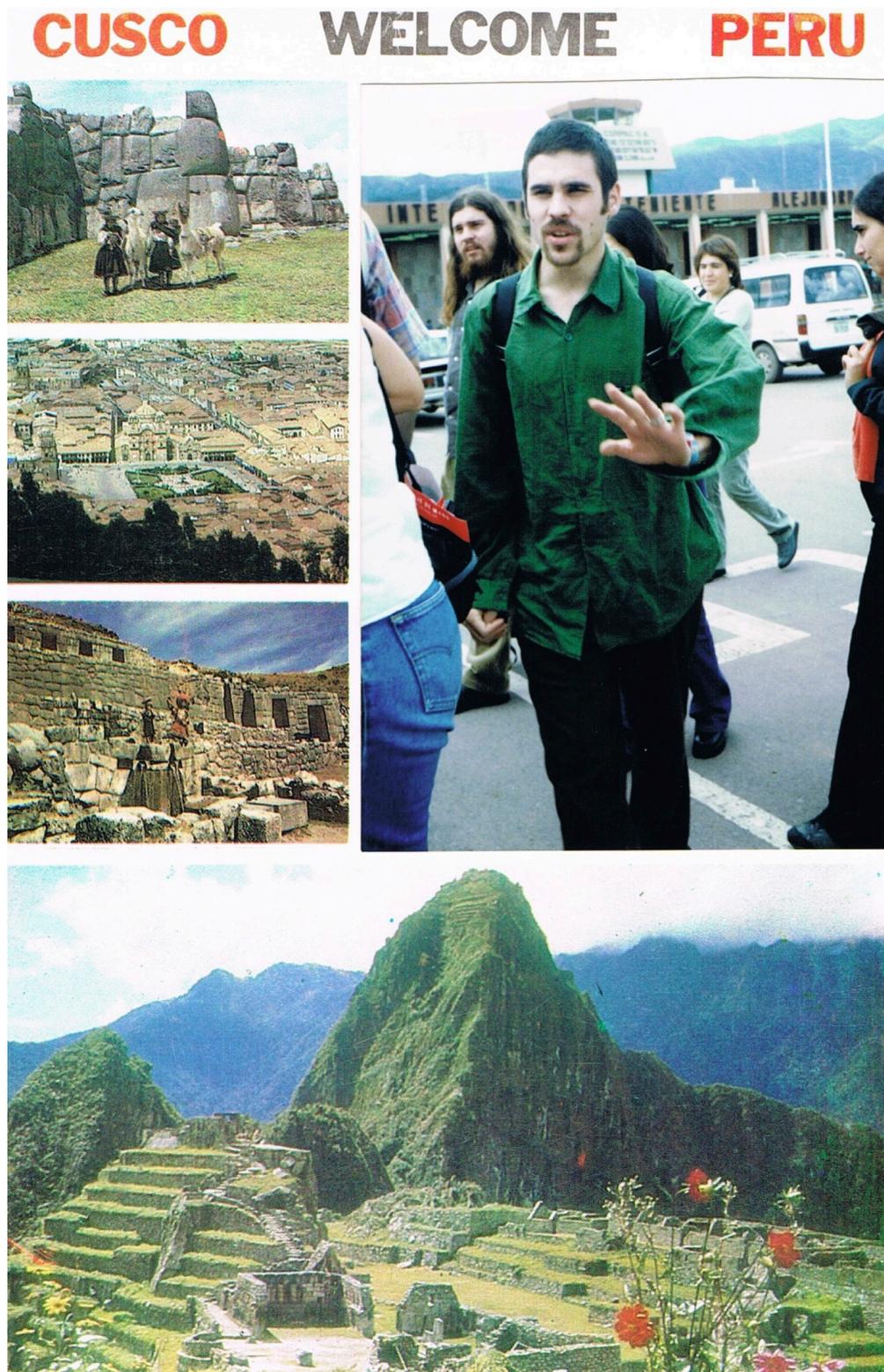


Figura 2. Sin título. Composición fotográfica. Autor desconocido.



Figura 3. Sin título. Fotografía análoga. Autor desconocido.

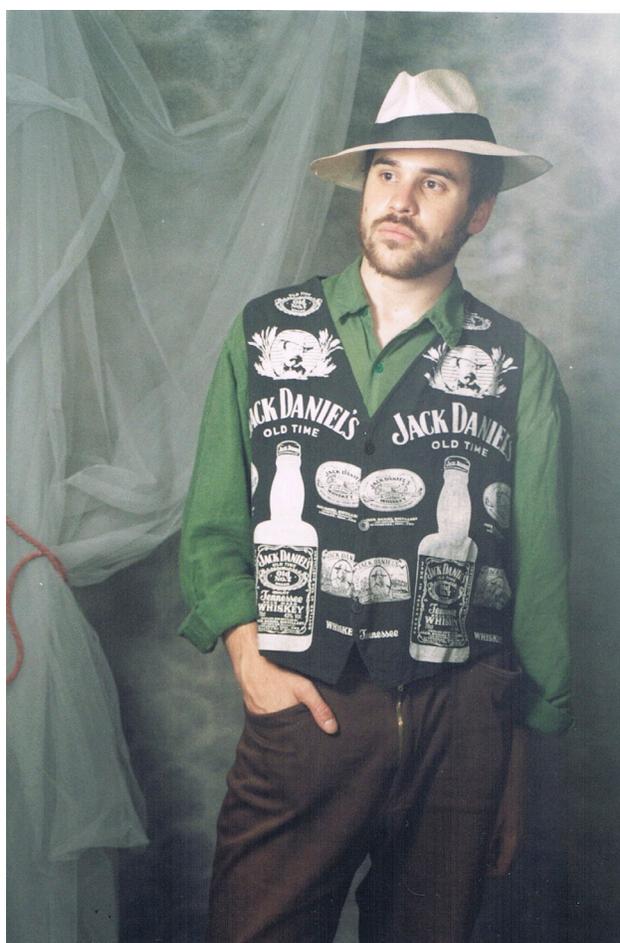


Figura 4. Sin título. Fotografía análoga. Autor desconocido.

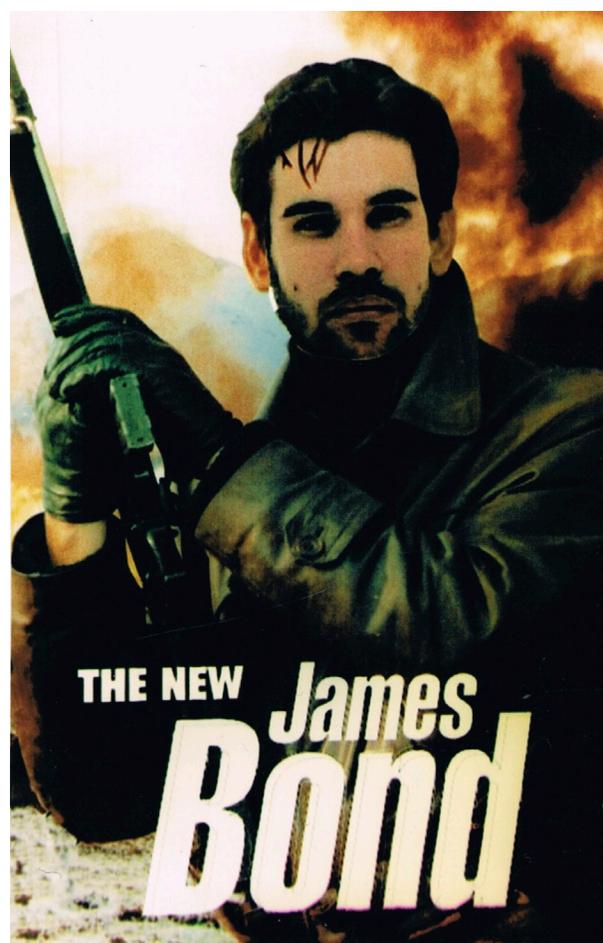


Figura 5. Sin título. Montaje fotográfico. Fotografía automática.

curiosos. La mayoría de ellas eran *selfies*, aunque también otras fueron tomadas por Marcela Labraña y algunos amigos. Generalmente surgían de manera espontánea, aunque a veces trataba de vincularme a algunas discusiones contingentes, ya fuera con posturas que yo mismo podría haber suscrito o, por el contrario, opuestas a lo que yo efectivamente pensaba, y que podía actuar de manera ingenua, cínica o provocativa. Trataba de que fuera un personaje escurridizo, del que no se supiera, a ciencia cierta, qué pretendía. En 2018 realicé una primera selección de estas fotos y las publiqué como un set de 20 postales, *Las instantáneas del poeta Felipe Cussen*, que dejé en algunas librerías para que cualquiera pudiera tomarlas. He persistido hasta hoy con este proyecto y, si bien me he divertido mucho, también he padecido la ansiedad de un *influencer* y la esclavitud por los *likes*. Aunque a algunos cercanos les agota este exhibicionismo desenfrenado, a otras personas les ha provocado simpatía e incluso ternura.

También he recurrido a otros formatos: me apropié de titulares sobre peleas entre poetas, falsifiqué algunos *flyers* para hacer creer que participaría en diálogos con líderes de opinión e inventé una recopilación de mi poesía en una prestigiosa editorial universitaria. Igualmente utilicé fotos mías para hacer un *captcha*, y, como era predecible, también probé los memes. E incluso conseguí que un perfil anónimo de Instagram (@lectordenoché) hiciera lo propio con mi duplicada personalidad.

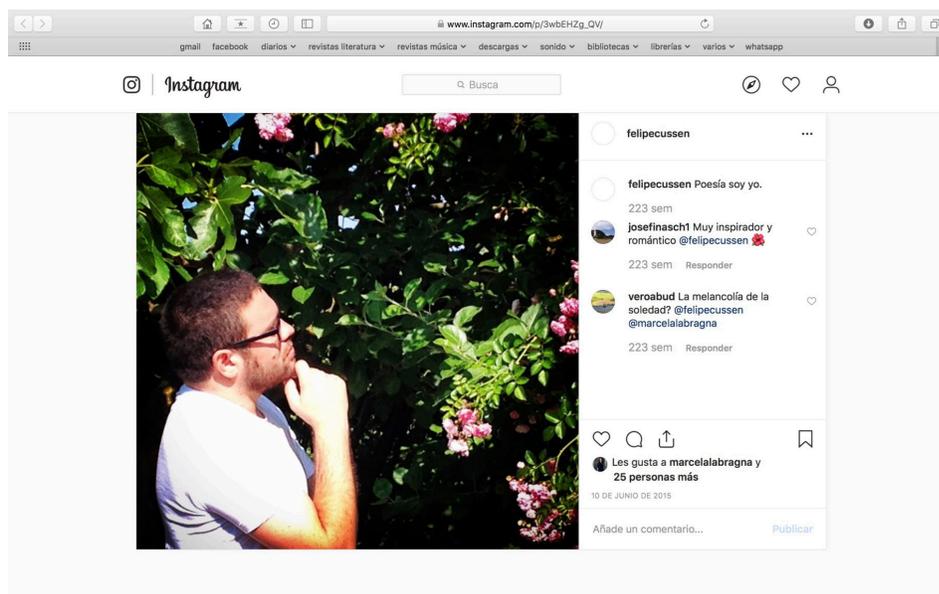


Figura 6. Sin título. Pantallazo de fotografía en Instagram. Felipe Cussen y Marcela Labraña.

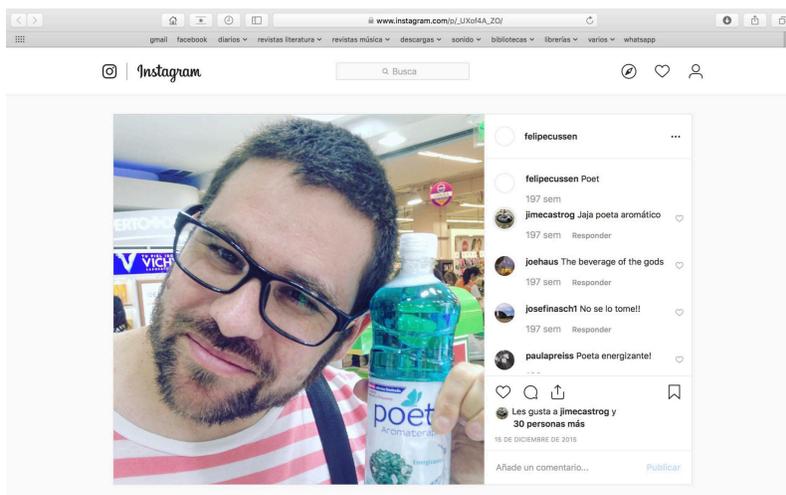


Figura 7. Sin título. Pantallazo de fotografía en Instagram. Felipe Cussen.



Figura 8. Sin título. Pantallazo de fotografía en Instagram. Felipe Cussen y Marcela Labraña.

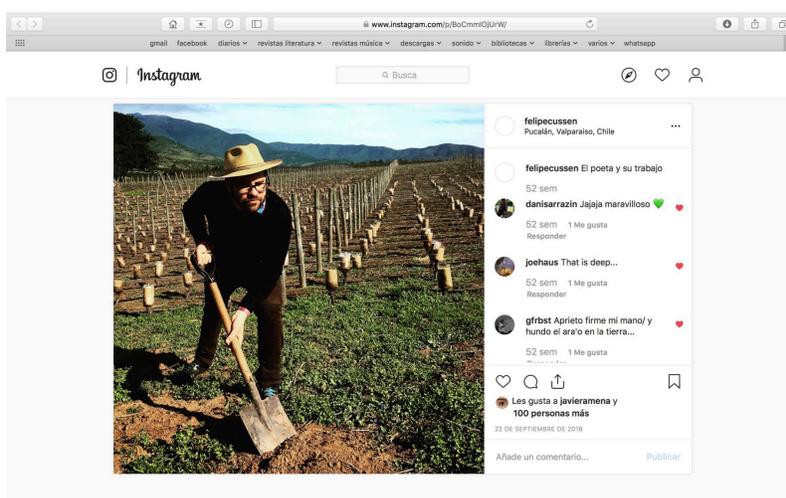


Figura 9. Sin título. Pantallazo de fotografía en Instagram. Felipe Cussen y Marcela Labrana.



Figura 10. Sin título. Montaje fotográfico. Felipe Cussen.



Figura 11. Sin título. Montaje fotográfico. Felipe Cussen.



Figura 12. Sin título. Montaje fotográfico. Felipe Cussen.



Figura 13. Sin título. Montaje fotográfico. Felipe Cussen.

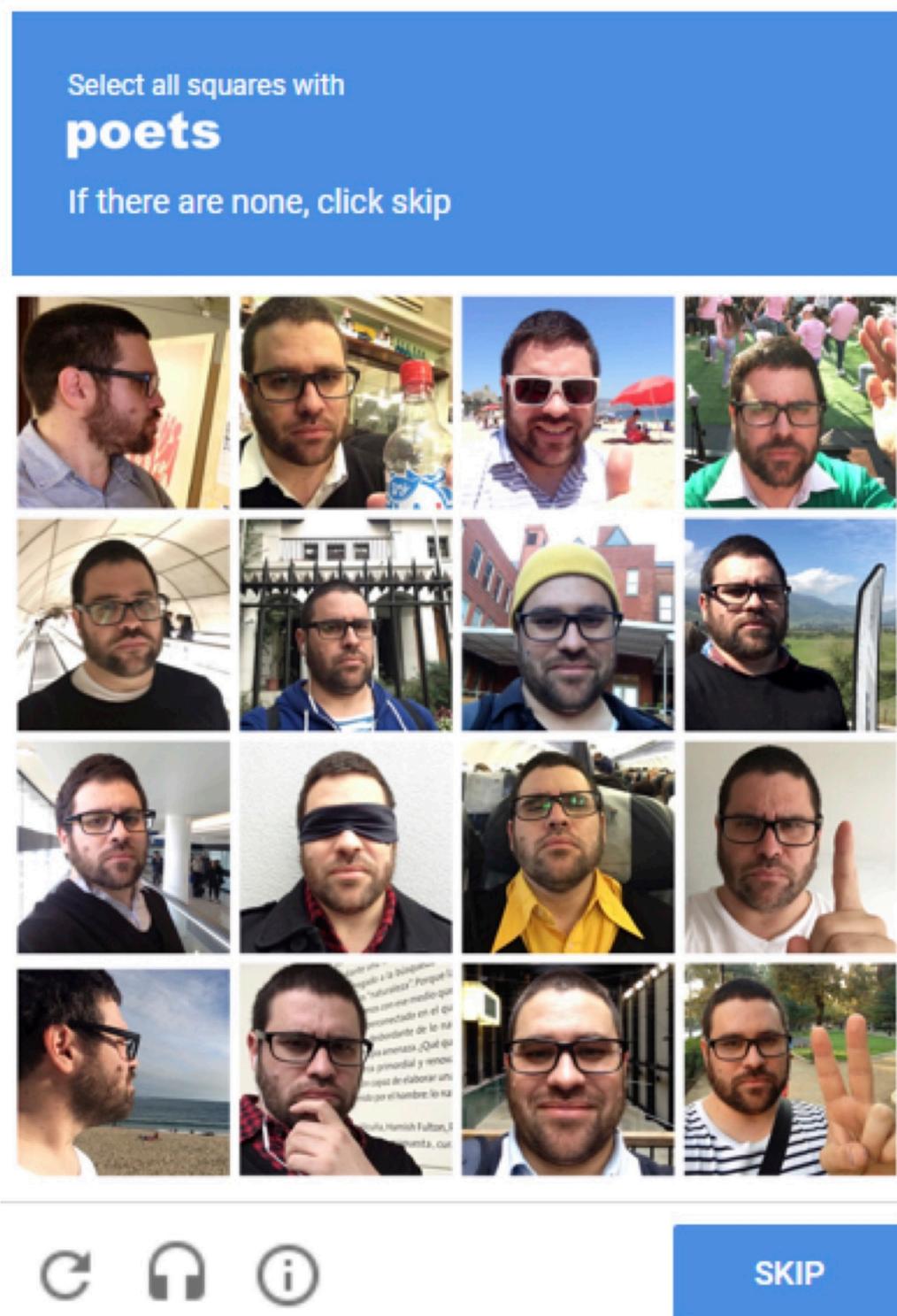


Figura 14. Sin título. Montaje fotográfico. Felipe Cussen.

**Dijiste que eras poeta.**

**Eres el poeta Felipe Cussen.**



Figura 15. Sin título. Montaje fotográfico. Felipe Cussen.



Figura 16. Sin título. Montaje fotográfico. Felipe Cussen.



Figura 17. Sin título. Pantallazo de fotografía en Instagram. @lectordenoché.

Mis perfiles en Instagram y Facebook son públicos, y en ellos combino estas imágenes como poeta con la difusión de actividades culturales o académicas en las que participo, cartas que publico en periódicos y a veces, como es más común, fotos con amigos o de viajes. Lo que emerge, entonces, es una mezcla de esta figura ficticia con la de mis otras dimensiones públicas, siempre bajo el mismo nombre, como profesor universitario, escritor, músico u opinólogo. En ese sentido, he profundizado el afán por no establecer diferencias entre mis distintos intereses por la literatura experimental, la música pop o el fútbol, por ejemplo,<sup>3</sup> ni tampoco entre mi labor como investigador y como creador, que me ha llevado

3 Ver las recopilaciones *Opinología* y *La cultura entretenida*.

también a interesarme en la metodología de la investigación basada en la práctica artística.<sup>4</sup> Es más, esta dualidad ha sido incluso reconocida a nivel institucional, ya que en la puerta de mi oficina en la Universidad de Santiago de Chile luce un letrero que indica: “Dr. FELIPE CUSSEN Académico y Poeta”.

La mayoría de las veces me parece atractiva esta contaminación. En algunas ocasiones, además, se produce un efecto de ambigüedad, que me parece interesante porque obliga al receptor a involucrarse más para dilucidar si lo que estoy haciendo es en broma o en serio, falso o verdadero. Pero también se ha producido un impacto opuesto al que buscaba con mi falso documental. Pretendía utilizar el personaje de un poeta precisamente para desmarcarme de ese rol, para convertirlo en un disfraz que luego me podía quitar. Ya desde entonces rechazaba la idea de que escribir poesía me convirtiera en un poeta las 24 horas del día, y que eso definiera por completo quién soy. Me avergonzaba, incluso, cuando alguien me presentaba ante otros como poeta; prefiero el término ‘escritor’ porque es más amplio y no refiere una condición sino una acción. Es más, aunque dudo que alguien más lo considere así, creo que gran parte de lo que he producido está más cerca de la narrativa, la música y el arte conceptual, y no tanto de la poesía. De hecho, todo este *work-in-progress* del poeta Felipe Cussen no es sino una extensa ficción, e incluso este falso poeta ni siquiera muestra su obra, pues parece que está más preocupado de tomarse selfies que de escribir versos. Como señalaba, sin embargo, lo que ha ocurrido en la práctica es que hoy en día muchas personas que ni siquiera me conocen personalmente me llaman poeta, y hasta un par de veces en la calle algún desconocido también me ha gritado “¡Poeta!”. Peor aún: no solo no he logrado quitarme ese apelativo, sino que también creo que todo este ajetreo en torno a las venturas y desventuras de un poeta que no escribe ha desviado la atención respecto a aquellas obras que efectivamente he publicado, y que casi ninguno de mis supuestos *fans* ha leído. Si tuviera que valorarla como una campaña de marketing, no sabría decir si ha sido un éxito o un rotundo fracaso.

Quisiera, a continuación, ofrecer un contexto un poco más amplio para poder desarrollar una reflexión crítica a partir de estas peripecias. Cuando comencé a escribir poesía en los noventa, me parecía que la mayoría de mis compañeros de generación, a quienes aún no conocía en persona, correspondía al modelo de “poeta-poeta”,<sup>5</sup> es decir, personas con una mirada melancólica e introspectiva, pero también complicada, que reivindicaban una combinación de la lírica con los cuestionamientos

---

4 Ver los ensayos “Poeta y académico. Una breve autobiografía crítica” y “Correcciones: práctica artística como investigación como quien no quiere la cosa”.

5 En Chile, para referirnos al café de grano, en oposición al predominante café instantáneo, decimos “café-café”. La repetición parece necesaria cuando no estamos seguros de algo.

metapoéticos de Enrique Lihn en el panorama marcado por el reciente fin de la dictadura. Por mi parte, aunque compartía algo de ese espíritu atormentado, había comenzado a escribir no tanto por una necesidad de expresión personal, sino más bien por una intención liviana de jugar y experimentar con el lenguaje. Casi ninguno de mis amigos era poeta y solo a comienzos de la década siguiente entré en contacto con quienes formaron la denominada generación de los noventa. Para entonces, además, el modelo de Nicanor Parra y su antipoesía me habían influido bastante, en la medida en que para mí implicaba que era imposible tomarse en serio si uno era poeta.

Recientemente escuché la grabación de una conversación de Parra y Enrique Lihn,<sup>6</sup> donde se refieren a sus respectivos personajes o *alter ego*: El Cristo de Elqui y Gerardo de Pompier, a través de los cuales produjeron libros, pero también performances y otras actividades. Lihn recalca que, a partir de *Poemas y antipoemas* de Parra, surge una tendencia a la poesía dramática, que tiende a borrar la figura del yo detrás del poema. Parra le responde: “Parece que resulta cada vez más difícil firmar un poema; escribirlo no es tan difícil pero firmarlo resulta poco menos que imposible”. La creación de una máscara sería una oportunidad, añade, para lavarse las manos. Luego la califica, también, como “una poesía de ventrílocuos, o de títeres”. Podemos establecer una comparación con el análisis que Matías Ayala realiza respecto a Lihn:

Pompier encarna varias de las críticas que la izquierda le hizo a la escritura de Lihn: burgués, afrancesado, incapaz de enfrentar los temas políticos directamente, etc. En una estrategia brillante, Lihn incorpora estas críticas a su obra por medio de la teatralidad y la exageración, pero las expulsa del sujeto lírico y las conduce al personaje Pompier, el que las encarna como conflictos culturales. (261)

Estos poetas no son los únicos que, en esos años tan complejos para Chile, desarrollaron este tipo de estrategias: Juan Luis Martínez tachó su propio nombre y compuso a través del recorte de textos ajenos, Paulo de Jolly escribió como si fuera parte de la corte de Luis XIV, Bruno Vidal hizo hablar a través suyo a los torturadores, y Rodrigo Lira jugó (y padeció) el papel del loco. Y es fácil, por cierto, pensar en una constelación mucho más amplia en otras tradiciones poéticas, como el caso ya citado de Pessoa, cuyo verso “El poeta es un fingidor” (175) puede rastrearse mucho más atrás, como observamos en

---

6 No se indica la fecha exacta de esta grabación, pero debería haberse producido durante o después de 1979, pues se menciona el cincuentenario de Enrique Lihn.

el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, quien refiere el “Arte poética” de Horacio y señala que “es propio de los poetas fingir” (1368).

Lo más evidente sería considerar que detrás de estas maniobras solo existe un afán evasivo, pero también me tienta pensar que estas formas de desdoblamiento podrían significar una forma distinta de autoconocimiento. Eso fue lo que me sugirió, de hecho, una declaración de la compositora Javiera Mena a propósito de su disco *Espejo*:

La elección del título tiene varias fundamentaciones. Por un lado, responde a la situación de discoteca, un espacio en el que mi música puede completarse y que tiene a la bola de espejos como objeto central. También refiere a una cosa más espiritual de intentar ver quién eres. De hecho, a *Espejo* (la canción) me la inspiró un poema de Rumi, un poeta indio muy antiguo, que habla de lo difícil que es pulir un espejo y lograr mirar tu corazón para descubrir quién eres realmente y qué tan relevante es lo que estás haciendo. *Espejo* alude a un poco de todo, sin dejar de lado a la cuestión más superficial (“Entrevista a Javiera Mena: soy una artista pop, no me caso con nada”).

En una de las imágenes promocionales aparece su rostro reflejado como si se estuviera besando a sí misma, lo que remite al mito de Narciso y también a su signo zodiacal: Géminis. La textura de la cubierta del CD también produce un reflejo y allí su rostro pareciera emerger desde el agua, o quizás de un sueño, pero además sugiere un estado de éxtasis.<sup>7</sup> Tanto estas fotografías como la reflexión de Javiera Mena me parecen muy atractivas, pues permiten desmontar y relativizar la oposición entre profundidad y superficie, entre verdadero y falso, a la que tantos se aferran. De algún modo, también, su propuesta artística en general asume el marco artificioso del pop, pero también parece decirnos que allí es posible que emerjan una intimidad e incluso una espiritualidad que muchos artistas ‘serios’ y ‘auténticos’ impostan u ocultan. Uno de sus músicos favoritos, Neil Tennant de los Pet Shop Boys, lo define con claridad: “I think it’s quite funny that pop, by not claiming to be authentic, is so much more authentic”, e incluso lo sintetiza en una fórmula que bien podría aplicarse a *Espejo*: “[Pop is a] revealing surface”.

---

7 Ambas imágenes pertenecen al fotógrafo Rodrigo Pérez, quien ha colaborado con la artista durante gran parte de su carrera. El diseño de portada corresponde a Alejandro Ros.



Figura 18. "Espejo" de Javiera Mena. Fotografía digital. Rodrigo Pérez.



Figura 19. "Espejo" de Javiera Mena. Fotografía digital. Rodrigo Pérez.

Son muchos los músicos que se han valido de este tipo de estrategias como parte central de su proyecto artístico, ya sea como ocultamiento (Daft Punk con los cascos que cubren sus rostros), desdoblamiento (Kraftwerk a través de los robots que los reemplazan en el escenario) y, por supuesto, los disfraces y múltiples personalidades (David Bowie es el mejor ejemplo). También son numerosos los casos dentro de las artes visuales que podrían relacionarse: pienso en Andy Warhol, Jeff Koons, Ghislain Mollet-Viéville y Gilbert & George, quienes se convierten a sí mismos en personajes caricaturescos, o en Cindy Sherman, cuya identidad se divide hasta el infinito en todos aquellos autorretratos en que se maquilla, viste y posa de distintas maneras. Recuerdo, al respecto, un comentario que me hizo Marjorie Perloff a propósito de esta artista: muchos podrían pensar que su obra no es ‘personal’, pero deberíamos considerar que las opciones artísticas que toma igualmente dicen mucho de ella y de su sensibilidad.

También me interesan mucho las fotografías de la serie “Study for ‘The artist as consumer of extreme comfort’” de Bas Jan Ader, en las que posa sentado en un sillón junto a la chimenea, con un libro y una copa, acompañado por un perro, una plácida escena de quien parecería ser un artista tranquilo y satisfecho. En esta misma línea se encuentra la serie de fotografías de Klaus Scherübel, “VOL. 5 Untitled (The Artist at Work)”, en la que el artista aparece en circunstancias muy diversas (en el cine, en un videoclub, en un café leyendo el diario, de viaje, etc.) siempre con una expresión de seriedad e introspección como las que uno esperaría de cualquier artista. Considero que este proyecto, que solo conocí hace un par de años, está muy cerca de mis propias postales y que, junto a todos estos referentes que he mencionado, determina algunas de las coordenadas dentro de las que estoy jugando.

El otro marco en el que me sitúo es el panorama abierto tras la masificación de las redes sociales, que ha implicado importantes cambios respecto a los modos de exposición de la vida privada y que también ha influenciado los modos de socialización y difusión de la práctica artística en general. Hace un tiempo, el galerista chileno Pedro Montes se quejaba: “La disciplina de un artista es estar todo el día trabajando y no subiendo fotos a Instagram”. Lamentablemente para él, todo pareciera indicar que hoy en día es inconcebible que un artista joven prescinda de este tipo de estrategias; es más, incluso existen manuales que enseñan a resaltar dentro de este panorama tan sobrecargado, y le dan una importancia crucial al perfil que el artista sea capaz de construir:

Si partimos de la premisa básica de que la condición de existencia de un artista es su inserción en el nicho, una parte fundamental de la estrategia es la *validación* de los pares y agentes. La *reputación*

*digital* se ha vuelto una forma específica de *capital social individual* que, además de lograr visibilidad y mensurabilidad, es un gran apoyo para transitar de lo digital a lo real y lograr con ello los objetivos propuestos. (Mateos 137)

Martín Rodríguez Gaona ha sido especialmente crítico respecto al uso de estas tácticas por parte de una camada de poetas españoles más cercanos al modelo del *influencer*, cuyo “deseo de convertirse en un autor se confunde a menudo con el de autorrepresentarse y consolidar una imagen corporativa de sí mismo (lo que en mercadotecnia se denomina *branding*)” (48). El valor de su escritura cede ante la importancia de otras características: “el carisma, la fotogenia o cierto exhibicionismo narcisista son favorecidas por el circuito comercial” (49). Probablemente ésta sea la versión más básica de esta tendencia, pero es innegable que para una gran cantidad de escritores, músicos y artistas actuales su perfil en redes sociales ha pasado a convertirse en una herramienta esencial para desenvolverse en el campo cultural, en la que se interrelacionan aspectos privados con sus reflexiones y la difusión de su obra, y que también provoca algunas fricciones. En 2020, por ejemplo, se produjo una discusión muy intensa<sup>8</sup> en torno a las escritoras chilenas actuales a partir de una columna de la académica Lorena Amaro, “Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda”, quien reclamaba: “¿por qué no anteponeamos la escritura a la ‘promoción’ de la imagen autorial? Intuyo que ganaríamos mucho si lográramos zafarnos de las imágenes tantas veces narcisistas, las poses vacías con que nos tientan las redes sociales y de las cuales todxs solemos participar”. Un elemento que habría que sumar, además, es la marcada predominancia de la modalidad de la autoficción (tanto en narradoras como narradores, por cierto), que tanto atrae a los periodistas culturales siempre ávidos por descubrir el contenido biográfico de los libros, y que acentúa esta confusión de planos. Todavía, menos mal, hay algunos dispuestos a desmarcarse de esa moda, como Macarena Araya: “contar mi biografía por contarla, ¡qué paja! Ni a mí me interesa”.

Hay también, sin embargo, otros grupos de autores para quienes las redes sociales e internet en general no son únicamente un espacio de difusión, sino que se integra con fuerza al contenido y estructura de sus obras. Esto podría aplicarse, por ejemplo, a la Alt Lit nacida a inicios del siglo XXI en Estados Unidos, cuyos “*topics* . . . se ven *tamizados* por la experiencia de vivir *en/con* Internet” (16-17), como explica la antologadora de varios de ellos, Berta García Faet. En efecto, esta generación correspondería a

---

8 La mayoría de las respuestas fueron publicadas en la misma revista donde apareció su columna, *Palabra pública*.

quienes “empezamos a enamorarnos y a ligar *con/ en* el Messenger, *con/ en* los chats de Yahoo y Terra, *con/ en* Facebook (y en los centros comerciales, claro)” (22), y cuyo *ethos* estaría englobado bajo lo que Jonathan D. Fitzgerald denomina The New Sincerity, que bascula “entre (A) la ironía y (B) la más acerba anti-ironía; entre (A) la sinceridad, y (B) la auto-ironía sobre esa sinceridad” (García Faet 28) y así hasta el infinito. Una tensión similar se vislumbra también en la escritura postconceptual que, a diferencia del movimiento previo recopilado por Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin en una antología titulada precisamente *Against Expression*, incorporan “affect, queerness, ego, lyric, and self-conscious narcissism within the inherited procedural structures of the ‘network’ and the ‘concept’” (Bernstein). En Perú también surgieron los ‘sentimentalitos’, que recogen tanto la influencia de la Alt Lit y los post-conceptuales como del pop, y los gifs y memes que pululan por la red. Ellos constituyen “una respuesta emocional, sentimental y sincera a la poesía de la inteligencia, a los ‘nuevos formalistas’ y a los artistas conceptuales o del lenguaje que han dominado gran parte de la escena peruana durante los últimos quince años” (Valdivia). A riesgo de una generalización excesiva, me parece que una característica común en todos estos grupos es una reivindicación de la capacidad de la literatura para proyectar una emotividad, pero no de un modo falsamente inocente como en aquella “poesía pop tardoadolescente” (17) que enjuicia Rodríguez Gaona, sino con una conciencia más crítica de las reglas y modalidades del ciberespacio, en el que se mueven con bastante naturalidad y astucia.<sup>9</sup>

Menciono este punto porque es precisamente allí donde, al menos generacionalmente, me siento bastante lejos: soy de aquellos que ingresamos por primera vez a internet cuando ya habíamos egresado de la licenciatura, que escribimos los e-mails como si fueran cartas, y que aún nos impresionamos ante algunos avances tecnológicos con la misma cara de admiración con que veíamos las películas de Spielberg en los ochenta. Ya escucho lo que me responderán: “OK, boomer”.

No es solo un problema de edad, por cierto, sino también de actitud. Como ya contaba, también, mi ingreso a las redes sociales fue tardío y desconfiado, y nunca me resultó cómodo ni necesario exponer directamente mis reflexiones íntimas o problemas personales.<sup>10</sup> Aunque dedico a la pantalla del teléfono la misma cantidad de horas que un *millennial*, no consigo moverme con la misma rapidez y soltura.

---

9 Es posible establecer también una correspondencia con lo que ocurre específicamente en el campo de la literatura electrónica. Leonardo Flores ha definido una tercera generación que surge en 2005, y que “uses established platforms with massive user bases, such as social media networks, apps, mobile and touchscreen devices, and Web API services”.

10 En un momento abrí una cuenta privada en Instagram, solo para compartir con mis familiares y amigos más cercanos. El problema fue que me resultó extremadamente difícil establecer una distinción entre mis amigos reales y virtuales, y finalmente opté por cerrarla.

Pero ante la posibilidad más sensata de utilizar las redes puntualmente o retirarme, me he mantenido presa del síndrome FOMO (“fear of missing out”), aquella continua ansiedad por no perderse de nada. Lo que ha resultado de esta compleja ecuación, entonces, ha sido esta desesperada y aparatosa huida hacia adelante: mi ridículo doble, el poeta Felipe Cussen, se convirtió en mi manera de ser pero no ser, de estar pero no estar.

Rodríguez Gaona define el fenómeno de la celebridad “como una autoexigencia obsesiva por producir comunicación y entretenimiento y, en gran medida, ofrece un espacio vacío en el que se proyecta la fascinación de lo superficial o lo frívolo” (49). A pesar de mis denodados esfuerzos, aún no me he podido convertir en una celebridad. Me interesan estos conceptos de vacío y superficialidad, pero considerados desde la ironía y la ambigüedad. Creo que todas las poses con las que juego han sido una manera de desprenderme de todo aquello que reniego en cuanto ‘poeta’ y a la vez, en sintonía con las reflexiones de Javiera Mena y Neil Tennant, de revelarme oblicuamente, a través de cáscaras que no ocultan más que un vacío en su interior. En ese sentido, y aunque quizás parecería que no tienen nada que ver, este proyecto se liga a otras publicaciones (como *Blanco* o *Pages*, por ejemplo) en las que de manera explícita busco una expresión negativa.

Quisiera reforzar esa dimensión a través de otra obra que podría ser su complemento, o su reverso, y que respondió la pregunta que guía este ensayo antes de que fuera formulada: *This is me*. La idea surgió cuando leí acerca de algunos *influencers* que pagaban por *likes* y comentarios a sus publicaciones, lo que les permitía inflar artificialmente su impacto y, de ese modo, rentabilizar su figura. Me pareció absurdo y a la vez divertido, y quise probarlo.<sup>11</sup> Para eso, tomé la misma imagen en blanco que he colocado en todos mis perfiles, y la publiqué en Instagram con un breve texto: “This is me”. De inmediato compré “1,000 Random Comments” a la empresa BuySocialMediaMarketing, y rápidamente fueron apareciendo los comentarios. La mayoría estaban en un inglés muy coloquial, con muchos *emojis*, y reproducían las reacciones habituales ante cualquier foto de alguien posando en una playa, por ejemplo, o haciendo una broma. Fue literalmente una proliferación de exclamaciones y colores a partir de un espacio vacío. Pero el efecto acumulado de todos estos textos redundantes ante un vacío me pareció más bien perturbador, en especial cuando me di cuenta de que la cantidad de mensajes igualmente aleatorios que recibí duplicó la cantidad que había adquirido y que, durante los días siguientes, me comenzaron a seguir varias cuentas de *bots*. De cualquier modo, y tal como lo había planificado, copié

---

11 Otra publicación que juega con estos elementos es *Foto de perfil* de Michael Prado, pero en ella solo se transcriben algunas expresiones típicas como “awwwww” o “jjjji”.



Figura 20. *This is me*. Pantallazo de imagen en Instagram. Felipe Cussen.



Figura 21. *This is me*. Pantallazo de fotografía en Instagram. Felipe Cussen.



Figura 23. *This is me*. Pantallazo de fotografía en Instagram. Felipe Cussen.



Figura 23. *This is me*. Pantallazo de fotografía en Instagram. Felipe Cussen.

todos los comentarios en un PDF, y ese mismo día armé un libro cuya portada fue la imagen vacía de mi Instagram y cuya contraportada fue el comprobante de pago.<sup>12</sup>

Invoice No.: IJRPDG			
Date: 2018-09-18			
Seller information		Buyer information	
BuySocialMediaMarketing		Felipe Cussen	
hello@buysocialmediamarketing.com		Chile	
https://buysocialmediamarketing.com		felpecussen@gmail.com	
Product	Subtotal	Discount	Total
Instagram   1,000 Random Comments	\$99.99	\$0.00	\$99.99
		<b>Subtotal</b>	\$99.99
		<b>Total</b>	\$99.99

Figura 24. *This is me*. Comprobante de pago. Felipe Cussen.

No se me ocurre otra manera de seguir que ceder el espacio a un comentario que, a diferencia de los de *This is me*, no fue pagado. El poeta y académico Fernando Pérez Villalón dedicó generosamente parte de una conferencia magistral para analizar y vincular ambos proyectos:

Aunque fácilmente legibles como una parodia de las poses literarias de los demás (y también de las propias), una sátira de ciertas formas de sociabilidad literaria y autopromoción en redes sociales, y una incómoda y descarada exploración de las marcas de clase social del homónimo del autor, dejan abierta la duda de si están proponiendo algo como una postura crítica frente a esos fenómenos o una exploración cínica y hedonista, en clave pop, de su espacio. Al mismo tiempo que se burlan de la construcción de personalidades literarias a través de la imagen, estos posteos son también indiscutiblemente un modo de autoexaltación, no por humorístico menos efectivo. Creo que la ambigüedad y la incomodidad de este trabajo tiene que ver con su utilización de una ironía que no puede despejarse fácilmente, reduciéndose a una legibilidad unívoca, ya sea crítica o complaciente, apocalíptica o integrada. “El poeta Felipe Cussen” no es

12 *This is me* puede descargarse gratuitamente en formato PDF desde mi página web, y además está disponible en la plataforma *print-on-demand* Lulu.com. También fue incluido en la *Library of Artistic Print on Demand*, un repositorio a cargo de Annette Gilbert y Andreas Bühlhoff, quienes lo describen en los siguientes términos: “On September 18, 2018 the author posted a completely blank i.e. white square image on his Instagram account with the caption ‘This is me’. He then bought 1000 random comments from the social media marketing company buysocialmediamarketing.com, that were added briefly after the post. The book documents these comments, making it a reverse engineering attempt to determine whether the comments were written by actual people or bots as well as misusing them to produce a work that can be sold again and thereby lessening their costs”.

Felipe Cussen, pero se le parece, es su doble inquietante. El poeta Felipe Cussen somos también todos quienes hemos incurrido en ese tipo de poses.

La obra posterior de Cussen va más allá en esta misma dirección: *This is me* consiste en la adquisición de comentarios laudatorios de usuarios ficticios de redes sociales como las que utilizan las campañas políticas o publicitarias (si es que la distinción tiene sentido). Me parece interesante cómo en el caso de Cussen se producen agudos comentarios sociopolíticos a partir de una intención que parece ser más cómica que crítica (aunque habría que recordar que la comedia clásica era tal vez menos complaciente con el poder que su contraparte trágica), por la exploración consecuente de las dimensiones diversas de las interfaces tecnológicas con las que interactuamos cotidianamente.<sup>13</sup>

Salta a la vista que Fernando sabe mucho mejor que yo qué es lo que intenté hacer. Por lo mismo, también me apresuro a cerrar este sobreexposto ensayo con una imagen mía que no es mía, sino que corresponde a un retrato que encargué a la renombrada artista mexicana Taquito Jocoque. Ella sabe mucho mejor, a fin de cuentas, quién soy yo: 



**Figura 25.** Poeta Felipe Cussen.  
Lápiz sobre papel. Taquito Jocoque.

13 En el marco del seminario “Poesía en expansión” dictado a comienzos de enero de 2022, Fernando Pérez Villalón volvió a comentar estas propuestas y las de otros poetas experimentales chilenos y señaló que muchas de ellas eran “difíciles de sostener después del estallido social” ocurrido en Chile en octubre de 2019 (apenas unas semanas después de su conferencia magistral y de mi charla en la Universidad Iberoamericana). Estoy de acuerdo.

## Bibliografía

- Ader, Bas Jan. "Study for 'The artist as consumer of extreme comfort'." *Grim Gallery*, <https://grimmgallery.com/artworks/1804-bas-jan-ader-study-for-the-artist-as-consumer-of-extreme-1968/>
- Amaro, Lorena. "Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda". *Palabra pública*, 24 de agosto de 2020, <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/08/24/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/>
- Araya, Macarena. "Contar mi biografía por contarla, ¡qué paja!": una conversación con Macarena Araya". Entr. Matías Fuentes Aguirre. *Jámpster*, 29 de julio de 2019, <https://jampster.cl/contar-mi-biografia-por-contarla-que-paja-una-conversacion-con-macarena-araya/>
- Ayala, Matías. "Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn". *Alpha*, nº 38, julio 2014, pp. 253-266.
- Bernstein, Felix. "Notes on Post-conceptual Poetry". *Evening Will Come*, nº 41, mayo 2014, <https://thevolta.org/ewc41-fbernstein-p1.html>
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- Cussen, Felipe. *Pages*. Santiago: 2019, <https://www.naranjapublicaciones.com/producto/pages-felipe-cussen/>
- Cussen, Felipe. *La cultura entretenida*. Santiago: Autoedición, 2019.
- Cussen, Felipe. *Blanco*. Barcelona: Sonhoras, 2018.
- Cussen, Felipe. *This is me*. Lulu.com, 2018.
- Cussen, Felipe. *Las instantáneas del poeta Felipe Cussen*. 20 postales. Santiago: 2018.
- Cussen, Felipe. "Correcciones: práctica artística como investigación como quien no quiere la cosa". *Panambí* nº 3, noviembre 2016, pp. 189-206.
- Cussen, Felipe. "Poeta y académico. Una breve autobiografía crítica". *La Calle Passy 061*, 13 de octubre de 2015, <http://lacallepassy061.blogspot.cl/2015/10/poeta-y-academico-una-breve.html>
- Cussen, Felipe. *Opinología*. Santiago: Cumshot, 2012.
- Cussen, Felipe. "Autorretrato". *Documentos lingüísticos y literarios* nº 30, enero 2008, <http://revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/228/310>
- Cussen, Felipe. "Un paso adelante". Dossier incluido en *Grifo*, nº 4, 2004.
- Cussen, Felipe. "Felipe Cussen: el compromiso de un poeta". *Youtube*, 2003, <https://youtu.be/z08UQVlbew8>

- Flores, Leonardo. "Third Generation Electronic Literature". *Electronic Book Review*, 4 de julio de 2019, <http://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>
- García Faet, Berta (ed.). *Todos los ruiditos: antología de la poesía Alt Lit*. Lima: Pesopluma, 2017.
- Library of Artistic Print on Demand*, <https://www.apod.li>
- Mateos, Alejandra. *Comunicar la creatividad. Promoción digital para artistas y proyectos culturales*. México D.F.: Fundación Javier Marín, 2018.
- Mena, Javiera. "Entrevista a Javiera Mena: soy una artista pop, no me caso con nada". *La Voz*, 9 de mayo de 2018, <https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/entrevista-javiera-mena-soy-una-artista-pop-no-me-caso-con-nada/>
- Montes, Pedro. "La disciplina de un artista es estar todo el día trabajando y no subiendo fotos a Instagram". Entr. Daniel Hopenhayn. *La Tercera Domingo*, 24 de agosto de 2019, <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/pedro-montes-la-disciplina-artista-estar-dia-trabajando-no-subiendo-fotos-instagram/794961/>
- Parra, Nicanor y Enrique Lihn. "Enrique Lihn y Nicanor Parra: Conversación entre dos grandes poetas latinoamericanos (audio)". "Poeta Enrique Lihn", *Youtube*, 9 de abril de 2019, <https://www.poetaenriquelihn.com/2019/09/enrique-lihn-y-nicanor-parra.html>
- Pérez Villalón, Fernando. "Formas y metamorfosis del poema en el nuevo milenio". *Conferencia magistral presentada en el Coloquio "Imágenes, formas, figuras. Entre filosofía y literatura"*. Pontificia Universidad Católica de Chile, 29 de agosto de 2019.
- Pérez Villalón, Fernando. Comunicación personal. 5 de enero de 2022.
- Pessoa, Fernando. *Ficciones del interludio*. Tr. Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.
- Perloff, Marjorie. Comunicación personal. 20 de enero de 2020.
- Pet Shop Boys. "'Anything can be pop nowadays'. Pet Shop Boys Interviewed". Entr. Max Dax. *Electronic Beats*, 2012, <https://www.electronicbeats.net/anything-can-be-pop-nowadays/>
- Prado, Michael. *Foto de perfil*. [Lima]: La crema, 2017.
- Rodríguez Gaona, Martín. *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.
- Scherübel, Klaus. "VOL. 5 Untitled (The Artist at Work)". *Klaus Scherübel*, <http://klausscheruebel.com/index.php?/projets/5/>
- Valdivia, Roberto. "Una nueva ola de artistas jóvenes: 2018 es lo Sentimentalito". *Poesía Sub 25*, 2018, <http://poesiasub25.com/articulos/2018-es-lo-sentimentalito/>



## artículos

---

Aparecer lo desaparecido.

El silencio en *Antígona González* de Sara Uribe y *Casas vacías* de Brenda Navarro

---

Acknowledging the disappeared.

Silence in *Antígona González* by Sara Uribe and *Casas vacías* by Brenda Navarro



Gabriela Trejo Valencia

Universidad de Guanajuato, México

Correo electrónico: [gabriela\\_trejov@hotmail.com](mailto:gabriela_trejov@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6979-7586>

Artículo recibido: 17 de agosto de 2021

Artículo aceptado: 20 de enero de 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**Resumen:** El presente texto revisa la manera en que el silencio puede funcionar como una mediación para hacer aparecer lo desaparecido. Al explorar esta articulación del silencio en el poema-reescritura de Sara Uribe y en la novela de Brenda Navarro, trazamos otra ruta de lectura para dos reconocidas piezas literarias contemporáneas. Desde esta interpretación nos proponemos mostrar que, mientras en *Antígona González* el silencio es un acicate para expresar las injusticias y rescatar del olvido a las víctimas, en *Casas vacías* el silencio se vuelve un mecanismo de defensa para dos mujeres que callan para conservar el recuerdo de su hijo.

Palabras clave: silencio, desaparecidos, víctimas, violencia, literatura mexicana contemporánea.

**Abstract:** This text reviews the way in which silence can function as a mediator to recover what has been lost. Exploring this articulation of silence in Sara Uribe's text and in Brenda Navarro's novel, we trace another reading route for two recognized contemporary literary pieces. We propose to show that in the poem-rewriting the silence is a stimulus to express injustices and rescue the victims from oblivion, while in *Casas vacías* the silence is a defense mechanism for two women who keep silent to preserve the memory of their lost son.

Keywords: silence, missing person, victims, violence, contemporary mexican literature.

Respondiendo a la atmósfera profundamente convulsiva de un país cada vez más violento, no son pocos los escritores mexicanos que relatan el asedio desde distintos ángulos y enfoques. Entre otros, Fernanda Melchor, Emiliano Monge, Yuri Herrera o Diana del Ángel retratan los escenarios de batallas encarnizadas o la desesperación de familiares que buscan a sus seres queridos. Y aunque es verdad que sus textos involucran un haz de sentido que no puede agotarse en la violencia, no es menos cierto que en sus distintas aproximaciones al tema dejan de manifiesto el dolor de las víctimas que han sido arrasadas directa o indirectamente.

Sara Uribe (Querétaro, 1978) y Brenda Navarro (Ciudad de México, 1982) son dos escritoras que también ubican sus obras en coordenadas donde la violencia ha hecho estragos en la vida pública y privada; sin embargo, ambas destacan en el panorama nacional en tanto se enfocan en el horror de la ausencia. Desde este cariz parecen advertirnos que tras el vacío que ha dejado una persona, el silencio a su alrededor puede ser capaz de hacer aparecer lo desaparecido.

En este artículo proponemos revisar la manera en que Uribe y Navarro articulan el silencio para hacerlo funcionar como un modo de representación que no resulta ser ni la antítesis del lenguaje ni mucho menos un fallo en la comunicación, por el contrario, en el poema-reescritura *Antígona González* (2012) y en la novela *Casas vacías* (2019), el silencio permite la repercusión de los desaparecidos. Por consiguiente, no extraña que la Antígona de Uribe yerga un monumento verbal a su hermano una vez que éste ha sido silenciado, mientras que en *Casas vacías* un niño secuestrado se convierte en eco vivo dentro de la consciencia de sus madres.

Así las cosas, enseguida apuntaremos cómo en *Antígona González* el silenciamiento de Tadeo provoca que su hermana trate de recuperarlo mediante un valiente discurso que lo nombra y lo reclama. Luego analizaremos que, al no poder superar la culpa de haber perdido a su hijo, las dos protagonistas

de la novela de Brenda Navarro optan por un silencio autoimpuesto desde donde pueden fustigarse mientras la imagen del niño se hace presente en su consciencia.

### ***Antígona González: el silencio como provocación***

*Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte  
este silencio amordazándolo todo.*

 Sara Uribe

Cuando la actriz y directora de teatro Sandra Muñoz, la Antígona de carne y hueso, le pidió a Uribe escribir una obra, la poeta perfiló el texto encargado reapropiándose de otras Antígonas, entonces pudo trazar el pronunciamiento de una mujer que permanecerá de pie mientras su hermano no tenga una tumba a donde ir a llorar. Espigando en textos literarios y periodísticos, Uribe conformó una curaduría prolija que podría leerse lo mismo desde la polifonía que desde la reescritura o la intertextualidad, no en vano entre sus páginas están convocadas otras voces, diferentes autores y registros diversos.

Esta pieza conceptual publicada en el año 2012<sup>1</sup> reafirma el silencio como provocador, esto porque en *Antígona González* crece un grito luego de que Tadeo es silenciado con violencia. Un grito análogo habría surgido de la garganta de la Antígona de Sófocles en el año 442 a.C., cuando ésta confronta a Creonte y se responsabiliza por sus palabras con tal de enterrar el cadáver de su hermano, a quien el rey sentenció a no descansar en paz.

La hija de Edipo y Yocasta se revela como un personaje imperecedero gracias a su búsqueda de justicia. Es tal su relevancia que autores como Hegel, Kierkegaard, Shelley o Goethe<sup>2</sup> bordearon su figura desde la poesía o la filosofía; de hecho, diferentes versiones han desfilado por el arte y la literatura desde el célebre hipotexto griego, con lo cual se comprueba que Antígona es un personaje que aún reverbera. Antígona fue poetizada por Hölderlin, inspiró las composiciones de Mendelssohn, fue clave para el pensamiento de María Zambrano, motivó las reflexiones de Judith Butler, trascendió en la escenificación de

- 
- 1 Fue publicada por Sur +, una pequeña editorial oaxaqueña que desde la primera página advierte que está permitido copiar y compartir la edición por cualquier medio. La generosidad al abrir el contenido de su libro no hace sino refrendar la lucha de la poeta contra el silencio, en este caso, el silenciamiento que muy probablemente habría rodeado a un libro de poesía escrito por una joven mujer cuya obra se distribuía desde el sur del país.
  - 2 Una puntual revisión de estos y otros autores ofrece George Steiner en su texto *Antígonas*, concienzudo repaso sobre la figura clásica a lo largo de los años.

Jean Cocteau, fue versionada por Bertolt Brecht y también por Leopoldo Marechal, y entre otros, atrajo la pluma de dramaturgos latinoamericanos como José Rafael Sánchez y Griselda Gambaro.

Dichos autores entretejen a la heroína con los hilos de la cerrazón masculina, la injusticia patriarcal o el valor femenino. Sara Uribe no es la excepción, sólo que su versión es protagonizada por una maestra tamaulipeca que debe hacer frente a la desaparición forzada de Tadeo, un hombre de familia —como cualquier otro— que un día desaparece —como cualquier otro—. Precisamente porque esta Antígona comparte el mismo duelo con miles de personas en México,<sup>3</sup> la situación presentada por Uribe termina pareciéndonos por demás cercana y aterradora.

Pese a sus diferencias contextuales e históricas, la Antígona griega y *Antígona González* desafían la ley estatutaria: una se opone a la sentencia del rey, mientras la otra hace frente al código de silencio impuesto por las leyes no escritas del crimen organizado. Aunado a ello, las dos son hijas de la tragedia, Antígona lo es de la tragedia más célebre de la historia de la literatura y la Antígona nuestra es hija de la tragedia diaria de un país signado por la impunidad. Ahí radica la gran diferencia entre los personajes, el eje de la pieza seminal es una desdicha personal y el de Uribe es el retrato de un país asolado donde callar no es opción si se trata de obtener justicia.

A todo esto, mientras la Antígona griega sí logra su cometido, a la otra nada más le queda reclamar el cuerpo de su hermano. El uso de la palabra reclamar no es gratuito, clamar es un doblete etimológico que, junto a llamar, provienen del latín *clamare*. Clamar implica exigir y emitir palabras con vehemencia, por su parte, llamar involucra una solicitud de ayuda. Estas dos nociones hallan su cauce en la expresión de una mujer que se atreve a enunciar y a denunciar para recuperar a su hermano. Para ello, necesitaría de una voz fuerte que fuera capaz de conjurar al silencio, sólo entonces podría evocar a los muertos (trayéndolos a la memoria) e invocar a los vivos (llamándolos en solicitud de ayuda).

El acto de Antígona González es temerario dentro de un contexto poco acostumbrado a ser desafiado, mucho más cuando se trata del posicionamiento político de una mujer. Su demanda se alza como algo excepcional no porque su caso sea extraordinario, sino porque ella sí tiene una voz cuando históricamente las mujeres han sido silenciadas. Parafraseando a Rita Segato, la mujer es colocada en una posición de obediencia y dominación (17), afianzándose así códigos patriarcales que sustentan dichos como “Calladita te ves más bonita”. Es claro que las relaciones entre hombres y mujeres suelen ajustar-

---

3 Según la Comisión Nacional de Búsqueda de Personas, desde 2006 y hasta 2020, han desaparecido unas 61 mil 637 personas en territorio mexicano, cifra reportada por el *Informe sobre fosas clandestinas y registro nacional de personas desaparecidas o no localizadas*.

se a una lógica vertical donde él ocupa la posición de privilegio; no obstante, Antígona exige ser escuchada y levanta la voz tan alto como puede, es entonces que se nombra y expone su misión: “Me llamo Antígona González y busco entre los/ muertos el cadáver de mi hermano” (Uribe 13).

El cometido antigoniano consta desde las primeras páginas de la pieza poemática, por eso la voz lírica toma un posicionamiento firme antes de disciplinarse ante las amenazas que se oyen a diario: “Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada” (Uribe 26). No extraña que frente al lenguaje de la violencia el enmudecimiento sea colectivo y los deudos opten por imponer(se) un poco de calma al amordazarse; lo que ellos no saben es que rechazar la palabra es un gesto inútil para tratar de contener el horror, ya que “cuando un sistema de comunicación con un alfabeto violento se instala, es muy difícil desinstalarlo, eliminarlo. La violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma” (Segato 48).

Ahora bien, es Judith Butler quien en su estudio de 2001 sobre Antígona asevera que “aunque Antígona muere, su acto permanece en el lenguaje” (42). Como esta heroína se ha vuelto un eco que seguimos escuchando, es probable que la percibamos con una particular fuerza en un país como México, enmarcado por la guerra contra el narcotráfico, el desplazamiento de migrantes, los desaparecidos, la violencia y la corrupción. Sin embargo, estas situaciones no son ajenas a otras geografías latinoamericanas donde se hace evidente la espiral de violencia que condiciona mucho nuestro día a día.

En este orden de ideas, la investigadora Javiera Núñez propone que la protagonista de Sófocles vive más que nunca en nuestro continente, escenario donde las incontables desapariciones forzadas apuran simbolismos que alimentan la esperanza de encontrar vivas o muertas a las víctimas: “La imagen de Antígona retorna al imaginario colectivo frente a las urgencias del presente, la necesidad de simbolizar una acción urgente como es la de reclamar el retorno de los cuerpos desaparecidos y su derecho a la sepultura, en una figura que aparezca como común, hace a Antígona portadora de un sentido y de un actuar que el tiempo ha legitimado” (270).

Cual Orfeos femeninos, tras la muerte de Polinices y la desaparición de Tadeo, sus valientes hermanas emprenden un camino hacia el infierno. A su paso habrán de sortear los peligros que implica estar entre muertos reales a quienes no pueden ayudar, y entre personas muertas de miedo que no quieren ayudar: Ismene en la tragedia de Sófocles, todo Tamaulipas, en la pieza de la poeta mexicana. Con todo, es justo decir que Antígona González no necesitó descender al Hades porque el Hades terminó haciendo mella en su entorno, no por nada sobrevive entre cadáveres abandonados en al-

gún camino maltrecho y entre deudos que son enterrados en vida debido al miedo paralizante que los acecha. Javier Sicilia llamaría a esta clase de silencio forzado como “silencios impregnados de horror” (25).

En contraste con la Antígona griega que se abalanza sobre los restos insepultos de Polinices a fin de protegerlos de los perros y las aves de rapiña, la Antígona mexicana “se mueve en una dimensión infinita de ausencia” (Alicino 329) y no le resta sino imaginar un cadáver devorado por otra clase de animales rapaces —los criminales que un día se llevaron a su hermano probablemente para usarlo como escudo humano en sus luchas intestinas—. No en vano, a decir de Silvia Aguilar Zelény, “La de Uribe es la lírica de la desesperanza” (s/p).

La vena poética de Sara Uribe<sup>4</sup> le consiente configurar un ensamble de piezas tejidas finamente desde la vívida emoción, principio de construcción de todo su texto. Las palabras siendo agujijones, las palabras que conmueven no nada más por su capacidad de alterar las emociones, sino porque mueven al lector hacia Antígona, provocándolo para seguirla por su travesía. ¿Quién sabe? Tal vez nosotros sí la ayudemos a levantar el cadáver. Ya lo dice Tamara Williams en su análisis sobre la obra: “While the central action in Uribe’s poem is Antígona’s search of her brother Tadeo’s disappeared body, this same search engages the reader with the hushed and fragmented voices of a myriad others seeking for their absent loved ones”<sup>5</sup> (7).

En dicha búsqueda Uribe no edulcora la violencia con frases ostentosas capaces de apaciguar la crisis, lo importante para ella era dar luz a la situación social en México:

Desde mi butaca y ya luego fuera del recinto, no pude dejar de sentir una suerte de frustración que me abrumaba, ¿cómo era posible que actuáramos como si no estuviera pasando nada? ¿Cómo es que los discursos, los aplausos, la música, las flores y nadie hablara de los cuerpos? Los cuerpos enterrados, silenciados, invisibles. Los cuerpos que aún ahora, después de seis años, siguen padeciendo el emborronamiento de la memoria. (Uribe, “Cómo escribir...” 48)

---

4 Entre sus libros de poesía destaca su ópera prima *Lo que no imaginas* (2005), además de *Nunca quise detener el tiempo* (2007) y *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017).

5 La traducción de la cita es propia: “Si bien la acción central del poema de Uribe es la búsqueda por parte de Antígona del cuerpo desaparecido de su hermano Tadeo, esta misma búsqueda involucra al lector con las voces calladas y fragmentadas de una miríada de personas que buscan a sus seres queridos desaparecidos”.

Asumiendo la responsabilidad de hacer visibles a los desaparecidos, la poeta nos deja ver que a la guerra no se la matiza, se la enfrenta con otra clase de disparos, los de la palabra poética que repercuten como la salva en el aire. Este efecto de golpe es una alternativa para llamar la atención de quienes parecen ser sordos ante la desgracia, de ahí que, recordando una de las ideas de Hugo Friedrich, la poesía de Uribe arranque ecos a las palabras más escuetas y las haga resonar largamente (290). En su texto los disparos toman forma de golpe o corte rápido, quizá por eso cuando su escritura no se vuelve telegráfica, más bien presenta el tinte sucinto del periodismo o rescata fragmentos literarios escuetos pero lapidarios. Estas muestras de brevedad mantienen el laconismo del poemario, pues claro, gastar tinta en grandes circunloquios sería del todo gratuito cuando nos están matando.

Dicho lo anterior, resulta difícil no relacionar el discurso breve de *Antígona González* con otra clase de silencios formales en esta pieza conceptual. Sirva de botón de muestra el empleo de los espacios en blanco, recurso muy extendido en la sección “Esta mañana hay una fila inmensa”. Esta parte del poema-reescritura permite abogar por la idea del silencio hecho una estrategia visual, es por ello que líneas de carácter fragmentario discurren para recordarnos que la oquedad de la página encuentra su paralelismo en el vacío dejado por Tadeo o por otros desaparecidos.

Apoiada en el blanco de la página (algunas cuentan apenas con un par de líneas), Uribe estimula al lector para entender cuán insuficiente resulta el lenguaje cuando se responde a la forma más violenta de la ausencia. En el apartado “Esta mañana hay una fila inmensa”, Uribe echa mano de declaraciones de familiares de personas desaparecidas y de algunos versos del poema “Muerte” de Harold Pinter, entonces configura una juntura en donde las preguntas de Pinter son parcialmente contestadas por los deudos en territorio tamaulipeco:

“¿Quién era el padre o hija, o hermano o tío o hermana o madre o hijo del cadáver abandonado?

Le di la bendición. Me dijo: ‘luego vengo mamá’./ Después supimos que no había llegado el autobús./ Imagínese. Está casado, tiene tres niños y una niña./ Me la paso pensando en él. Tristeando” (Uribe 83).

En *Antígona González* son varias las contestaciones que abren el camino a otras preguntas que exigen respuestas, por ende, su tono poético va alcanzando la tonalidad alta, característica de la incertidumbre. Recordemos que el tonema<sup>6</sup> de una pregunta es ascendente, pues exige una conclusión

---

6 A la inflexión que toma la unidad melódica a partir de la última sílaba acentuada se le llama tonema. Según Emilio Alarcos Llorach, la inflexión final de la curva melódica puede ser ascendente o descendente, por ejemplo, las interrogaciones tienen una inflexión ascendente puesto que no conllevan una conclusión (51-52).

en la esperada respuesta, pero en el libro, éste se eleva aún más porque las preguntas hechas por las voces colectivas se quedan pendientes al no tener una solución. Más allá de eso, la falta de certezas se percibe incluso en respuestas que están llenas sinsentidos, y es que cómo pedir congruencia cuando las madres mueren de pena buscando a sus hijos hasta por debajo de las piedras.

La Antígona de Uribe es emblemática para señalar el papel preponderante de las mujeres buscadoras en el fenómeno de las desapariciones forzadas en México. Son ellas quienes investigan por sus propios medios el paradero de sus hijos, padres, esposos o sobrinos: “el trabajo de cuidados que realizan las mujeres se ha extendido a labores de búsqueda en vida y en fosas clandestinas, a labores periciales y de investigación, a activismo y constante presión a las autoridades” (Ruiz s/p). Pero esta labor no resulta desconocida en otros países,<sup>7</sup> sobre todo en ciudades donde el brazo de gobiernos dictatoriales se encargó de desaparecer a quienes veía como enemigos, o en lugares donde la brutalidad de grupos delictivos transformó parajes silentes en fosas clandestinas llenas de personas que ya no pueden hablar.

Estas mujeres buscadoras también son provocadas por el silencio de sus seres cercanos, de ahí que den respuesta al silencio expresando su reclamo. Ese primer murmullo entre mudos parajes a veces es capaz de repercutir en la comunidad hasta volverse un grito colectivo que exige saber en dónde están los que se llevaron. Sara Uribe es una de las que responde al llamado, y si bien su Antígona anticipa la muerte de Tadeo, queda claro que no va a hacer del silencio el crimen perfecto, por tanto, no anulará la desaparición de su hermano acallando el justo reclamo.

Es la palabra de las miles de Antígonas el antídoto contra el silencio generalizado, y en el caso de la voz poética de Uribe, es la voz de la maestra la respuesta al resuello, la imprecación, el gemido o el llanto de Tadeo. En *Antígona González* el silencio es menos una cesación definitiva y más una motivación para iniciar la búsqueda de legalidad.

El silencio de miles de Tadeos tal vez un día haga surgir el diálogo hasta restaurar la comunicación perdida entre personas que han debido imponerse un mutismo severo debido al miedo y a la coerción. Con los vivos y los muertos simbolizando estatuas silentes que parecen disolver el recuerdo de su hermano, Antígona no hace de él “Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie/

---

7 Colectivos de mujeres buscadoras se extienden por todo el continente, ahí están las Madres Buscadoras de Sonora, la Caravana de Madres Centroamericanas, las Mujeres Buscadoras de Perú, la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos en Chile o las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo en Argentina, entre otras.

quiere nombrar” (Uribe 73). Ella parte del silencio de Tadeo para hacer algo aun cuando quienes la rodean le advierten del peligro:<sup>8</sup>

*Son de los mismos.* Nos van a matar a todos, Antígona. *Son de los mismos.* Aquí no hay ley. *Son de los mismos.* Aquí no hay país. *Son de los mismos.* No hagas nada. *Son de los mismos.* Piensa en tus sobrinos. *Son de los mismos.* Quédate quieta, Antígona. *Son de los mismos.* Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. *Son de los mismos.* Quédate quieta, Antígona (Uribe 23)

Si como señala la Biblia, en el comienzo prometedor de un mundo nuevo estaba la palabra, en el infierno donde hoy vivimos queda el silencio, uno que, no obstante, provoca a Antígona para demandar el regreso de Tadeo. Al hacerlo logra que su hermano cobre una vida distinta a través del lenguaje, sólo entonces la maestra recupera un poco de lo que fue Tadeo González. Ahí radica la importancia de reclamar el regreso de los desaparecidos, sobre todo porque, cual presagio de Tiresias, Sara Uribe nos advierte: “Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, / si nadie nos nombra” (95).

El valiente testimonio presente en *Antígona González* exorciza el olvido en el que permanecen los miles de desaparecidos en nuestro país y en toda Latinoamérica, al mismo tiempo, el poema-reescritura parece convocarnos para que el miedo no nos encadene la lengua, para que quienes podamos decir, retomemos los ecos del prójimo y evitemos la indiferencia. Quizá entonces no hablaríamos más de los ausentes en un pase de lista que cada día hace más evidente que no estamos todos. Escuchando a la maestra tamaulipeca podríamos entender que no deberíamos esperar al silencio de alguien cercano para alentar nuestras demandas de justicia, porque en una situación como la que actualmente vivimos, es preciso posicionarse como Antígona González para decir fuerte y claro: a falta de cuerpo, que no nos falte la voz.

---

8 La matanza de San Fernando ocurrida en 2010 es uno de los eventos clave para la conformación del poemario de Sara Uribe. En este hecho al menos 72 migrantes centroamericanos fueron asesinados y un año después las autoridades hallaron sus cuerpos en una fosa común de dicha ciudad tamaulipeca. La matanza sucedió en uno de los periodos más álgidos de la guerra contra el narcotráfico emprendida por el gobierno de Felipe Calderón, embestida que dejó innumerables daños colaterales (asesinatos, secuestros, violaciones, saqueos) y muy pocas recompensas.

## Casas vacías: el silencio como mecanismo de defensa

El que desaparece se lleva algo de ti que no vuelve;  
se llama cordura.

 Brenda Navarro

La anécdota central de la novela<sup>9</sup> gira en torno a dos mujeres que pierden a su hijo de tres años. Ahora bien, ninguna síntesis haría justicia al texto pues la lograda narrativa de Navarro traduce con maestría la desesperación de dos madres que no vuelven a ver a su hijo. Aunado a ello, la joven autora focaliza en los entresijos de la maternidad,<sup>10</sup> es así como también pone en escena experiencias materno-filiales que se sostienen en la soledad, el agobio y la decepción antes y después del doble robo de Daniel.

*Casas vacías* complejiza al ya de por sí difícil tema de la desaparición de menores cuando plantea dos formas fallidas de ser la madre de un niño autista. A lo largo de tres capítulos, la trama presenta de manera alternada los respectivos contextos, registros lingüísticos, personalidades y rasgos familiares de la madre biológica y de la madre sustituta; así, primero conocemos el retrato de la madre que pierde a su hijo en un parque, y después vemos a la mujer que lo secuestra y luego lo pierde.

Antes de avanzar, es preciso aclarar que, aunque la ópera prima de Brenda Navarro dibuja a un niño que ha sido arrancado de sus raíces, se distingue de otros textos que también abordan el fenómeno de la desaparición forzada en México. A diferencia de *Procesos de la noche* (2017) de Diana del Ángel o de *Historias que no pedimos* (2021), un libro testimonial donde familiares de personas desaparecidas relatan la pérdida de sus seres queridos,<sup>11</sup> en *Casas vacías* la culpa vertebró la búsqueda del que ya no

---

9 La obra fue divulgada primero en internet y luego publicada por la editorial Sexto Piso en 2019. Todavía hoy es posible descargarla de forma gratuita a través de la página de Kaja negra, una propuesta editorial diseñada para internautas. Una de las bases de los integrantes de Kaja negra era garantizar el libre acceso a la cultura, apuesta que Brenda Navarro (formada como socióloga y especializada en economía de género) había hecho desde 2016 con Enjambre Literario, un proyecto que buscaba dar visibilidad a la pluma de escritoras y periodistas a través de plataformas digitales gratuitas.

10 El tema del embarazo y la crianza desde un enfoque menos idílico o edulcorado ha sido fructífero en la literatura reciente, en el caso de la ficción sobresale *La hija única* (2020) de Guadalupe Nettel, en el ensayo o en el registro autorreferencial destacan *Línea Nigra* (2019) de Jazmina Barrera o *In vitro* (2021) de Isabel Zapata.

11 El texto se publicó el pasado septiembre. Este libro se originó en Coahuila gracias a un taller de escritura testimonial coordinado por Julián Herbert, autor que no sólo coordinó el proyecto, sino que también hizo el prólogo del libro.

está. La singularidad de esta novela la hace contrastar también con *Antígona González*, pues la demanda de la maestra para apurar el regreso de su hermano no se replica en *Casas vacías*, novela donde sus protagonistas no están seguras de querer tener de vuelta a un niño que llegó a sus vidas para complicar lo que ya de por sí andaba mal.

En *Casas vacías* el silencio tiene otra forma de provocar a los deudos, por eso, aunque las dos madres erigen el retrato del niño una vez que éste calla y desaparece para siempre, la imagen que conforman responde menos a la realidad del hijo que fue y más a la idea de lo que alguna vez quisieron que fuera. Como ninguna puede verbalizar que se equivocó al querer tener en su vida a Daniel/Leonel,<sup>12</sup> la madre biológica no dice que habría sido buena idea abortarlo, mientras la madre sustituta se calla la sola posibilidad de decir que sería mejor que el niño estuviera muerto.

Pese a sus diferencias, estas dos mujeres quedan unidas por la desaparición y las decepcionantes experiencias en torno al mismo hijo. Y es que, en ambos casos, el último silencio del niño sólo profundizó la sensación de agobio ya desencadenada por los periodos de mutismo de un niño autista a quien nunca lograron entender. Esos primeros silencios alimentaron la incompreensión entre ellas y el niño, por eso, cuando finalmente alguien se lo roba,<sup>13</sup> prefieren callarse para apaciguar sus faltas. Desde ese silencio voluntario esconderán su culpa por no haber sido la cuidadora que Daniel/Leonel necesitaba y sólo entonces lo harán aparecer en sus monólogos interiores como una promesa incumplida.

Exponer su fracaso como madres habría significado aceptar públicamente que el niño nunca fue el hijo que desearon, entonces habría sido innecesario fustigar su conciencia con las imágenes del niño. Una vez que todos supieran qué sentían por su hijo, que una llegó a maltratarlo o que la otra lo descuidó por estar pensando en un antiguo amante, Daniel se alzaría como su víctima y deberían comenzar a pensar en él como un pequeño cuerpo que se pudre en alguna fosa clandestina por culpa suya.

Buscarlo para encontrarlo las habría obligado a enfrentar tanto su negligencia como su crimen, por eso eligen hacerlo aparecer en su conciencia sobre todo como un concepto (un hermoso niño de tres años) o una representación sin verdadera realidad (la tabla de salvación que las salvaría de ahogarse), y no como un sueño que se convirtió en pesadilla. Confesar que su peor error no fue perderlo sino

---

12 Al nombrarlo como Leonel, la secuestradora busca suprimir la identidad del niño y, con ello, intenta borrar su anterior vida. No obstante, no contaba con que Daniel no respondería a su nombre, pues dentro del trastorno del espectro autista, la socialización no es igual que en otros niños.

13 La mujer que secuestra a Daniel vive en carne propia el robo del niño, esto cuando su propia madre se lo lleva y le oculta su paradero para evitar ser relacionada con el secuestro que meses antes había cometido su hija.

querer tenerlo las habría liberado de la condena autoimpuesta; no obstante, hacerlo hubiera podido significar liberarse también de la culpa de cargar a costas con Daniel/Leonel, y perderlo otra vez es algo que no podían permitirse.

Como ninguna de sus madres sabe lidiar con las solicitudes de sus familiares o con los reclamos por no ser buenas cuidadoras, estas protagonistas se refugian en el silencio, desde ahí evitan dar explicaciones y pueden pensar en su hijo bajo sus propios términos. Pese a todo, abstenerse de tomar la palabra no implica un silencio burdo que, alimentado por la impotencia, sea incapaz de comunicar los silencios de las protagonistas de *Casas vacías*, resultan más significativos que cualquier palabra pronunciada.

En el artículo “La fenomenología del silencio”, Hilda Basulto expone que, como lenguaje callado, el valor del silencio “está en razón directa con lo que oculta” (877) y dados los terribles secretos de las dos madres del niño, lo mejor que podían hacer era callarse. En este tenor, mientras la madre de Leonel se muerde la lengua para no confesar el secuestro, la madre biológica hace mutis para defenderse de las personas que explícita o implícitamente la culpan por perder a Daniel. Justamente porque su silencio no es una contención, la madre de Daniel lo empleará como un arma afilada en contra de Fran, su pareja, y de Nagore, la hija adoptiva que llegó a su vida de forma imprevista unos tres años antes.<sup>14</sup>

La madre de Daniel sólo saldrá del escondrijo de lo no dicho para atacar a Fran, pero ya que él ataja su laconismo con silencios aún más rotundos, Nagore se convierte en su blanco principal. Ella desdeña a la niña porque siempre envidió el cercano vínculo entre Nagore y Daniel, pero también porque verla florecer le supone una agonía. No nada más le echa en cara que lo mejor habría sido que ella hubiera desaparecido, sin el menor empacho se dice a sí misma: “Le corté las alas después de que Daniel desapareció. No iba a permitir que algo brillara más que él y su recuerdo” (Navarro 21). Ya que ella habría querido ver a Daniel en el lugar de Nagore, cuidarla es un recordatorio de lo que no hizo por su propio hijo, por ende, se siente incapaz de expresarle amor y se limita a cumplir con lo que se esperaría de ella como cuidadora, aun si eso significa pasar por alto las necesidades afectivas de Nagore.

La niña que a los seis años pierde a sus padres y a su abuela que se queda en Barcelona, tres años después también pierde a su hermano menor, pero como para la madre de Daniel su pérdida es más importante que cualquier otra, asoman pequeñas torturas en su relación con Nagore:

---

14 Nagore es sobrina de Fran, éste y su esposa embarazada la acogen luego de que el padre de la niña asesinara a su madre y terminara siendo encarcelado en Barcelona. La pareja la trae a vivir a México para hacerla parte de su familia, una promesa que son incapaces de cumplir.

Come, aunque la comida esté quemada, sin sabor o mal hecha, come, le decía a Nagore, queriendo ser el piquete en su hígado [...] ¡Come, ingrata, come, que piqué la verdura en cuadritos para que parezca que me esmero! Come, que no serán mis acciones las que me delaten, come y calla, y vete, que te duela cada bocado soso, que te duela cada que comes, llora conmigo, llora y sé débil como yo. (Navarro 33-34)

Ese afán de callarla revela lo terrible del secreto compartido: “No siempre se odia, Nagore, pero estamos muy cerca de ello” (Navarro 34). Si tan solo pudieran decirse la verdad, quizá las palabras hirientes se matizarían con una disculpa o un beso en la mejilla, pero el desamor que no se dicen es imposible de atenuar y se recrudece día con día. Entre una madre obligada y una hija impuesta, el silencio no consiente limar asperezas, al contrario, únicamente aviva el resentimiento.

Por su mutismo selectivo y su sobrada displicencia, la madre de Daniel no sabe ser la madre de Nagore, no está con el hombre que ama y es incapaz de decir en voz alta lo que tantas veces ha cruzado por su cabeza: “Muerto es mejor que desaparecido. Los desaparecidos son fosas comunes que se nos abren y quienes la sufrimos lo único que ansiamos es poder enterrarlos ya” (Navarro 116). Este personaje ya aceptaba los silencios como una condición para evitar confrontaciones, por eso optaba por enmudecer ante las palabras impertinentes de su suegra o por no hablar de la tragedia familiar de Nagore. Claro está, después de la desaparición de Daniel, el silencio es su mayor correlato porque las palabras simplemente no pueden definir su situación: “No hay palabra que defina a una madre sin un hijo que ya parió, porque no soy amátrida, ya que Daniel sigue vivo y yo soy la madre, soy algo peor, algo innombrable, algo que no se ha conceptualizado, algo que sólo el silencio hace llevadero” (Navarro 120).

A la sazón, lejos de alzar la voz y mandarlo todo al diablo, se contiene y se guarda sus intenciones de dar por perdido de una buena vez a Daniel, a su doble maternidad impuesta y a su rol malogrado de esposa. Hablamos de una doble imposición debido a que la madre biológica nunca estuvo segura de tener a Daniel, más bien se sintió orillada a hacerlo para alejarse de su amante con el pretexto de que gracias al niño tendría una vida familiar convencional. Lejos estaría de imaginarse que ser la madre de Daniel, primero iba a restarle prioridad a su propia persona, y luego su ausencia iba a convertirla en un recipiente vacío.

Un gesto elocuente en este sentido es que ninguna de las protagonistas es nombrada en la novela; de este modo, Navarro parece proponer que la maternidad puede minimizar la posibilidad de las

mujeres para ser ellas mismas, sin otras etiquetas que empañen su identidad. La ensayista Isabel Zapata reafirma esta percepción con citas como esta: “Navarro desarma la idea de la desaparición como una simple ausencia física. Hay muchas maneras de desaparecer. ¿No es la maternidad una de ellas, por ejemplo, no nos obliga a hacernos a un lado? Ser madres, al menos, pone las necesidades y aspiraciones propias en segundo plano” (58).

Pese al tamaño de la responsabilidad y a la posibilidad de ser vista sólo como la madre de alguien, la secuestradora sí anhela asumir ese compromiso porque confía en que al tener un hijo su relación amorosa mejorará. Parafraseando a Zapata, es común que la procreación responda a la idea de perpetuar nuestra imagen y dejar huella (44); probablemente siguiendo este impulso, la madre de Leonel desea tener una niña a quien amar y con quien forjar un camino en común, pero ya que no puede gestar vida en su vientre, piensa que es buena idea robarse a un niño que parece sacado de un anuncio publicitario; no obstante, poco después se da cuenta de su error: “mejor no hubiera llegado Leonel a nuestras vidas” (Navarro 39).

En medio del desprecio de su madre, su novio y el desapego de Leonel, esta joven mujer se enfrenta a la más dura decepción: “No había descanso para mí, ni una hija a quien abrazar o con quien platicar, solo Leonel que se la pasaba cagándose en los calzones y Rafael que cuando llegaba nomás llegaba a chingar” (Navarro 44). No obstante, al igual que la madre biológica, la madre sustituta es incapaz de dar por concluidas sus expectativas, por eso inútilmente se obliga a extender lo más posible la escena de familia perfecta con la que tanto había soñado. Al fin y al cabo “¿Qué tiene de malo querer ser madre, qué tiene de malo querer dar amor?” (Navarro 99).

En una entrevista para el portal informativo *Efeminista*, la propia Navarro toca este punto: “Simbólicamente hay una desaparición de un niño, pero para mí lo principal eran las desapariciones de expectativas. Creo que vamos creciendo, hombres y mujeres, creyendo que el mundo va a ser de alguna manera. Luego nos damos cuenta de que la mayoría de las veces es todo lo contrario a lo que pensamos y entramos en una eterna frustración, como la piedra de Sísifo” (Bazán s/p). Siguiendo este trazo, sus dos personajes ven que todo aquello que esperaban del niño se derrumba: Daniel/Leonel no pronuncia palabras cariñosas que las hagan sentirse mejor, no expresa gestos familiares que confirmen una genealogía en común, ni mucho menos afianza una relación de pareja que estaba rota mucho antes de su llegada.

*Casas vacías* concentra vívidamente el dolor de dos mujeres que no sólo deben soportar el robo de su pequeño hijo, sino que tras la desaparición del niño también ven desaparecer sus expectativas.

Después de Leonel, una de sus madres por fin deja ir su ideal de casita soñada, mientras la otra simplemente se vacía; sin embargo, por difícil que parezca, ambas entenderán que aun si apenas pueden advertirlo y aun si apenas pueden soportarlo, el silencio les permitirá recordar al niño. Para decirlo con Maurice Blanchot, para estas dos mujeres “No decir nada es la única esperanza de decirlo todo” (46).

Ya que en *Casas vacías* el silencio es el mayor cómplice de la ausencia, sus personajes aceptan al vacío como un modo de representación. Avanzando en este punto, retomamos un fragmento de la entrevista que Marta Ailouti le hizo a la autora, ahí queda advertido que, ya que en México estamos desapareciendo, Navarro se propuso la tarea de pronunciar la palabra silencio para representar con ella al menos una parte de las múltiples ausencias:<sup>15</sup>

Las mujeres estamos desapareciendo, físicamente, nos están matando. Los hombres y los niños están desapareciendo. Hay tantos niños en orfandad ahora mismo por tantas personas que han muerto... Parece que están tratando de aniquilarnos y hacernos sentir esa impotencia de “si me muevo mal o estoy en el lugar incorrecto voy a desaparecer”. Y yo creo que un gran miedo es ese: desaparecer. No tener la certeza de que alguien sepa dónde estás o si ya estás muerto. (s/p)

Con ese miedo a desaparecer atravesando la novela, la madre biológica se niega a olvidar al niño porque eso sería otra forma de desaparición, por eso Daniel se le convierte en un concepto asequible, primero lo traduce en números: tres años y catorce kilos, luego en una condición: autista, pero sobre todo en un vacío, en un repliegue que hace surgir varios significados: nunca debió tenerlo, nunca debió perderlo y nunca habrá de encontrarlo. Llamándose a sí misma “Estafa de madre” o “broma materna”, la mujer sabe que su labor como la madre de Daniel no ha terminado aunque él haya desaparecido. Desde el mutismo que ha elegido como el estandarte para recordar a su pequeño hijo, su madre biológica nombrará el vacío, algo que puede resultar natural si consideramos que gracias al silencio se percibe algo que no está o, dicho de otro modo, se percibe la ausencia.

Por su parte, aunque la madre sustituta entierra las pertenencias de Leonel para borrar cualquier vínculo físico de su pasado con él, eso no significa darlo por perdido en forma definitiva; también ella, tras la experiencia malograda con el niño, intentará recuperar la imagen del hijo perfecto que por tanto tiempo había cultivado en su cabeza. No es gratuito que confiese su enorme amor por él una vez que

---

15 Aunque con ello lo destruya, como lo adelanta el poema de la escritora polaca Wislawa Szymborska citado como epígrafe en la página 137 de la novela.

Leonel ya no está físicamente, sólo así vuelve a pensar en él como el niño perfecto de cabellos rizados con quien siempre soñó.<sup>16</sup> Entonces se olvida del muchachito “atarantado” que le causó tantos sinsabores y con quien nunca pudo entablar la conexión que le hubiera gustado.

En *Casas vacías* el silenciamiento de Daniel se convierte en la mediación silenciosa que deja huellas en dos mujeres que intentaron ser sus madres sin lograrlo, desde esa compleja relación entendemos que hay cosas que no deben decirse, por eso en el fondo las dos protagonistas de Navarro saben que lo mejor es que Daniel/Leonel no vuelva jamás, que ninguna intente calmarlo con sus infructuosos arrullos. Lo mejor para él es que ninguna lo saque del silencio en donde todo indica que descansa para siempre, por eso más vale recuperar su recuerdo mediante imágenes falsas que no den a entender cómo terminó su vida.

Antes de finalizar, es preciso acentuar que la primera incursión literaria de Brenda Navarro es una ventana que deja ver, por paradójico que parezca, el hueco de la ausencia. Desde esta apuesta arriesgada en la que hay presencia en la ausencia, sus protagonistas rescatan el espejismo de un niño perfecto que sigue vivo en la consciencia de sus madres, dos mujeres que callan las peores verdades usando al silencio como protector.

### Un breve epílogo

En los textos aquí repasados los personajes centrales padecen tanto la ausencia física de una persona como la falta de palabras que expresen el arrepentimiento. Con el dolor atravesando sus gargantas, la maestra tamaulipeca y las dos madres sin hijo deben dejar de pelear con la sensación de ahogo si quieren sobrevivir. Para lograrlo tienen dos caminos, o vencer al silencio desde un afianzamiento político que exprese el horror en el que vivimos, o bien pueden entregarse al silencio para protegerse y proteger el recuerdo del ser querido que se ha ido.

Tanto en *Antígona González* como en *Casas vacías*, el silencio de Tadeo y de Daniel/Leonel impulsa a las mujeres cercanas para recuperar algo de ellos, aunque sean los restos en el poemario de Uribe, o una imagen ilusoria del niño perdido en la novela de Navarro. En otras palabras, ante la ausencia de aquello que ya no puede hacerse presente como antes, el silencio funciona para recuperar algo del vacío

---

16 Claro que le duele la ausencia del niño, pero ella amaba sobre todo la imagen del niño que se robó, es decir, como había ensalzado su figura perfecta (rubio, bello, sonriente y feliz dando pequeños pasos), la realidad la toma por sorpresa y su decepción es mayúscula.

En un primer momento de esta reflexión señalamos que Antígona González alza la voz como consecuencia del mutismo de su comunidad, con esa voz en cuello dejará constancia de que el dolor de perder a Tadeo es tan agudo que se siente como si fuera un objeto punzante sobre su cuerpo, un pinchazo que la hace gritar para que todos la oigan llamando a su hermano. Así como para la Antígona mexicana cerrar la boca no es opción, las protagonistas de *Casas vacías* también muestran el dolor que deja perder lo que alguna vez se quiso, pero en su caso el silencio elegido anula el diálogo con otros, y por consiguiente, nadie se enterará de lo que hicieron o dejaron de hacer por su hijo. Para Amparo Amorós, “El mudo quiere hablar pero no puede; el que calla puede hablar pero no quiere, y es, precisamente, ese carácter de elección voluntaria el que carga de significación al silencio” (65), de ahí que no sea banal que las dos protagonistas enmudezcan justamente cuando deben hablar del porqué no cuidaron al niño de ellas mismas.

Es significativo que su entrega al silencio sea también una respuesta fisiológica que se da a la manera de un reflejo. Como si de un instinto de supervivencia se tratara, la madre de Leonel se muerde la lengua para no confesar el secuestro a la policía, por su parte, la madre biológica siente una opresión en la garganta cuando quiere decir por fin qué sentía por Daniel.

Con dos de las obras más elogiadas en la literatura contemporánea, las narradoras mexicanas Sara Uribe y Brenda Navarro hacen una exploración en la manera en que el silencio permite restaurar con palabras o con ilusiones a las personas que se han ido. Como resultado, estas autoras proponen que las personas desaparecidas se vuelven ecos, repeticiones de algo cada vez más difuso, ondas que se reflejan de manera constante en la mente de quienes los piensan. Convertidos en esa clase de ecos, Tadeo y el niño permanecen en la memoria de sus deudos; esto es claro con Antígona, pero no es menos cierto en las dos madres del niño, pues debemos recordar que no porque se nieguen a hablar quiere decir que ya han olvidado a su hijo, al contrario, su voto de silencio subraya que Daniel/Leonel sigue estando presente como carga en su conciencia.

En ninguno de los textos analizados los desaparecidos vuelven al lado de las personas que los extrañan, es verdad, pero tampoco se pierden del todo en el vacío. Gracias al silencio, los vemos aparecer en el monumento verbal de la Antígona mexicana y en el acto de contrición de las dos madres de una misma víctima. 

## Bibliografía

- Aguilar Zelény, Silvia. "Antígona González de Sara Uribe". *Borderzine. Reporting across fronteras*, 08 de agosto de 2013, <https://borderzine.com/2013/08/12-antigona-gonzalez-de-sara-uribe/>
- Ailouti, Marta. "Brenda Navarro: 'El gran miedo que tenemos en México es desaparecer'". *El Cultural*, 06 de marzo de 2020, <https://elcultural.com/brenda-navarro-el-gran-miedo-que-tenemos-en-mexico-es-desaparecer>
- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Espasa Calpe, 1999.
- Alicino, Laura. "El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en Antígona González de Sara Uribe". *Rassegna iberistica*, Vol. 43, n.114, diciembre de 2020, pp. 320-340.
- Amorós Moltó, Amparo. "La retórica del silencio". *Los Cuadernos del Norte*, Vol. 3, n. 16, 1982, pp. 18-27.
- Basulto, Hilda. "La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar". *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 36, n. 4, 1974, pp. 877-885, <https://www.jstor.org/stable/3539285>
- Bazán, Cristina. "'Casas vacías', el trauma de las desapariciones y la maternidad forzada". *Efeminista*, 28 de diciembre de 2020, <https://www.efeminista.com/casas-vacias-desapariciones-maternidad/>
- Blanchot, Maurice. "La literatura y el derecho a la muerte". *De Kafka a Kafka*. Traducción de Jorge Ferreira, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 9-78.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Traducción de Esther Oliver, Rourer, 2001.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Traducción de Juan Petit, Seix Barral, 1959.
- "Informe sobre fosas clandestinas y registro nacional de personas desaparecidas o no localizadas", *Gobierno Federal*, 6 de enero de 2020, [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/535387/CNB\\_6\\_enero\\_2020\\_conferencia\\_prensa.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/535387/CNB_6_enero_2020_conferencia_prensa.pdf)
- Núñez, Javiera. "La Antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia". *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, n. 50, junio de 2020, pp. 263-288.
- Navarro, Brenda. *Casas vacías, Sexto piso*, 2019.
- Ruiz Segovia, Camila y Melisa H, Jasso. "Las mujeres que buscan a personas desaparecidas en México se enfrentan a múltiples retos". *Open Democracy*. Disponible en: <https://www.opendemocracy.net/es/mujeres-personas-desaparecidas-m%C3%A9xico/>
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros, 2018.
- Sicilia, Javier. "Silencio, palabra y mudez". *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 7, 2017, pp. 23-31. Disponible en: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Sófocles. *Antígona*. Prólogo de María Rosa Lida, traducción de Ángela Alamillo, Gredos, 2019.

Steiner, Georges. *Antígonas*. Traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa, 1997.

Uribe, Sara. *Antígona González*. Cooperativa Editorial y Sur + ediciones, 2019.

Uribe, Sara. *Antígona González*. “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 7, 2017, pp. 45-58. Disponible en: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/9372/8859>

Williams, Tamara R. “Wounded Nation, Voided State: Sara Uribe’s *Antígona González*”. *Romance Notes*, Vol. 57, n. 1, 2017, pp. 3-14.

Zapata, Isabel. “Modos de desaparecer”. *Letras Libres*, n. 232, 2 de abril de 2018, pp. 58-59.



## Mecanismos narrativos de la exclusión: memoria y reexaminación en *Memorias de un hombre nuevo* de Daniel Espartaco Sánchez

### Fiction Mechanisms of Exclusion: Memory and Revisiting in *Memorias de un hombre nuevo* by Daniel Espartaco Sánchez

✦ Fernando Herrera García  
Dr. en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana  
Correo electrónico: fdohra@hotmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5110-1069>

Artículo recibido: 17 de mayo de 2021  
Artículo aceptado: 12 de enero de 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**Resumen:** En la novela *Memorias de un hombre nuevo* de Daniel Espartaco Sánchez analizaremos cómo la voz narrativa en la novela pone en evidencia un proyecto de Estado que ha fracasado no solo ideológicamente, sino también en niveles estéticos: en la ciudad, por ejemplo, el espacio urbano sirve como metáfora de la debacle ideológica, y la memoria —el ejercicio de la re-memorización hacia el pasado— es el mecanismo desde el que se da cuenta de un presente inerte que al mismo tiempo achica toda posibilidad de futuro.

Palabras clave: memoria, novela corta, novela corta en México, violencia, arquitectura y literatura.

**Abstract:** In the novel *Memorias de un hombre nuevo* by Daniel Espartaco Sánchez, we will analyze how the narrative voice in the novel reveals a State project that has failed not only ideologically, but also at aesthetic levels: in the city, for example, urban space serves as a metaphor for the ideological debacle, and memory - the exercise of re-memorization towards the past - is the mechanism from which an inert present is realized that at the same time reduces any possibility of the future.

Keywords: Memory, short novel, short novel in Mexico, violence, architecture & literature.

## Sobre la memoria como dispositivo anacrónico

En su libro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman nos pregunta: “¿No es evidente que la ‘clave’ para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo, y más aún, en el mismo pasado que el del objeto?” (36). Esta parece ser la pregunta que abre una posibilidad de lectura para esta novela breve del México de hoy, desde la que interesa dar cuenta dónde y cómo se construye la brecha entre dos tiempos en la exégesis de la novela corta, cómo se yuxtaponen dos tiempos históricos en una obra de ciertas características.

En la novela de Espartaco estamos ante dos mundos en términos de diégesis: aquel país que ya no existe y que lo vio nacer, Ruritania, y éste, el México del siglo XXI: dos tiempos y espacios que producen un montaje de anacronismos y que se contraponen a lo largo de la historia. Estas anacronías serán las que nos interese trabajar con el fin de dar respuesta a la pregunta que nos plantea Didi-Huberman respecto a la temporalidad e historicidad de una imagen. ¿Desde dónde se intenta comprender el pasado en esta novela que desvela un México en plena debacle? ¿De qué artificios narrativos, propios de la novela breve, echa mano el autor para construir una intensidad narrativa en función de la memoria?

Comenzaremos por hablar del título de la novela, que se antoja ideal para un primer acercamiento: *Memorias de un hombre nuevo*. Entenderemos por memoria la facultad de la conciencia que nos permite poner en relación el tiempo, entendido éste como materia de la experiencia vivida. Pero qué es la memoria sin ese arrojo que es el recuerdo y que viaja y nos trae la “memoria” al presente. El acto de recordar nos permite traer el pasado, accionar sobre éste, hemos dicho, montaje de anacronías, y accionarlo aquí y ahora. No recuerdo en tiempo pasado, recuerdo en tiempo presente. Por lo tanto, esas memorias de este “hombre nuevo”, señalaremos en una primera base de este análisis, se reexaminan desde el presente, ponen en un mismo espacio dos tiempos que no se corresponden.

Jacques Rancière señala: “Ya estamos precisamente allí donde se detiene el dominio de lo verificable, precisamente allí donde comienza a ejercerse la imputación de anacronismo: estamos ante un tiempo que no es el tiempo de las fechas. Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la memoria” (ctd. en Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 60). Esta memoria, que configura el tiempo y lo humaniza subjetivamente —para seguir en términos de Didi-Huberman— crea un montaje propio. A propósito de este tiempo anacrónico, Hartog ha dicho que en cierto sentido nuestras relaciones con el tiempo apuntan en el mismo sentido que el del historiador: “opera en varios e instaura un vaivén entre el presente y el pasado” (38), hay pues, un descabalgamiento del tiempo, un rompimiento con el orden cronológico.

A través de los sentidos, de la experiencia, se detona el encuentro entre estos dos tiempos del narrador. Es mediante esta experiencia que se hace posible esta exploración anacrónica y discontinua. Va y viene en el tiempo. No hay memoria sin pasado, pero tampoco sin presente. Teniendo en cuenta que la memoria se acciona, pues, en este tiempo, comenzaremos nuestro segundo piso teórico partiendo de la pregunta: ¿qué mecanismos permiten al narrador accionar y criticar su pasado, sus memorias?

Cecilia Eudave diserta sobre sus hallazgos propios en el género de la novela breve:

He encontrado que se privilegia en este modelo narrativo el recuerdo para salvaguardar la memoria. La brevedad se instala como el espacio ideal para pasar de un presente que oprime a los personajes a un pasado cargado de recuerdos posibles o ilusorios con el fin de restablecer una memoria no solo individual sino colectiva. Memoria que suele ser sinónimo de identidad, de reconocimiento. (339)

La memoria degrada o grada, según sea el caso, y explica el presente a partir de lo que se fue. Grada no solo al narrador y su contexto, sino, en este caso, a una sociedad, a una comunidad, a un individuo. La crítica que ejerce la memoria pasará a lo largo de la exégesis por todos los grupos sociales.

En la novela de Espartaco acudimos a la memoria de un narrador que tiene consciencia de un pasado prometedor. ¿Consciencia? Habrá que dejar claro que son la madre y el padre quienes le harán ver que en aquellos años la utopía de que una sociedad progresista era posible, ellos son los que han influido en todo caso en su criterio sobre aquel tiempo y aquel lugar que no pudo vivir. Para comprender en qué sentido habrá de contrastarse aquí el pasado con el presente, abonaremos en la representación de la otrora Ruritania que prometía un progreso social en distintos sentidos: “Se cuenta con las mejores

instalaciones. Si decides tener al niño, todos los cuidados correrán por cuenta del Estado... En caso de que no quieras, debes saber que en el socialismo no caben los prejuicios religiosos ni morales respecto al aborto” (79).

Por su parte, el padre, en una de las misivas que se servirá entregarle, le dirá: “En un principio fue la revolución, la colectivización, los grandes triunfos materiales de la infraestructura y todas las estadísticas que la gente leía en las publicaciones del Estado” (Espartaco 95-96). El narrador comparte este pasado, que es recordado como un momento de gloria en la historia social, a partir de las voces de su padre y madre, es decir –y sobre este volveremos líneas adelante–, estamos ante la voz de una memoria asistida.

A lo largo de la historia, el ser humano ha buscado en la operación de la memoria ritualizar no solo lo que quiere recordar, sino lo que necesita olvidar. Ha dicho Ignacio Padilla que “con el arte la incertidumbre que viene aparejada al desastre se vuelve tolerable e incluso deleitable. Así, al transformar la angustia en experiencia estética, la humanidad consigue progresar a pesar de sí misma y de sus catástrofes” (52-53).

Pero hay maneras de recordar y olvidar, diremos: por un lado, la amnesia como un bloqueo del evento, una fuga en el tiempo; por el otro, el olvido responsable, “producto de una narración del desastre mediada, adecuada y lo bastante elaborada como para implicar al no testigo en cuanto tiene de universal el desastre mismo” (67). Para entender la distancia entre estos dos términos valdría la pena traer el término “postmemoria”, presentado por James Young (ctd. en Padilla 66) cuando se pregunta cómo puede uno recordar lo que no se ha vivido. La respuesta partirá de una argumentación bastante simple, asegura, pues si lo que unos recuerdan fue antes vivido por otros, existen entonces dos variantes o valencias del recuerdo: una que corresponde al recuerdo de lo que se ha vivido y otra conocida que alude al recuerdo de lo que otros vivieron. Esta última valencia es a lo que Young llama post-memoria.

Aquí retomamos nuestra propuesta sobre la voz narrativa como una memoria asistida, pues sobre esta última, la postmemoria, parece aterrizar la forma en que recuerda el narrador de *Memorias de un hombre nuevo* cuando nos remite al pasado de su madre y él en ese país que ya no existe: “Tiene en la mano el cigarro con la boquilla sin encender y mi madre (me lo cuenta diecisiete años después) se pregunta si es el mismo u otro” (Espartaco 18), narrará, y veremos que es alrededor de las palabras de su madre que construirá lo no dicho por ella misma: “La veo sobre la cama en la penumbra del cuarto que comparte con Dora” (33), dirá, pero esto ha pasado en Ruritania antes de su nacimiento. La memoria póstuma será aquí una forma de ver, de representar a partir del registro visual. Por último, líneas

adelante hará énfasis en el relato de su madre para aludir a ese tiempo que no le pertenece: “Lo más probable –va a decirme esto diecisiete años más tarde, postrada en una cama– es que al día siguiente esté sentada en un avión rumbo a México” (Espartaco 34).

Una parte importante de nuestras biografías dice Bajtín, “la conozco por palabras ajenas de mis prójimos y siempre con una tonalidad emocional determinada: origen, sucesos de vida familiar y nacional durante la infancia temprana” (134). El sentido de una parte importante de nuestras vidas pertenece en buena parte a esta reconstrucción determinada por las relaciones del sujeto. Si no existe la postmemoria, no existe una construcción total de la figura.

El narrador ha tomado la decisión de reexaminar su pasado a partir de la memoria de su madre, a su vez comprometida y depositada en él, pues le ha pedido no decir nada al respecto de su padre ni su pasado en Ruritania para mantenerse a salvo: “Pero tienes que prometerme que no vas a molestarlo con eso, y que no le vas a decir a nadie más, ni a tus amigos... Y treinta años después, madre, rompo la segunda de ellas al escribir estos apuntes” (Espartaco 46-47). El narrador, David, decide reexaminar su pasado y poner a prueba, por un lado, la memoria de su madre, y, por otro, su imaginación para hacerle frente a un presente en franco debacle. El narrador de *Memorias de un hombre nuevo* dejará su huella si no por ser testigo, al menos por ser responsable del montaje de los hechos.

Acaso la memoria, que en palabras de Ricoeur “gira entonces hacia la conmemoración, con su obsesión por la historia pasada, acabada” (534), sirve solo para entender la crisis personal y social del presente y se pone en juego como posibilidad crítica, que a su vez, señala Walter Benjamin, se entiende como “la facultad épica que está por encima de todas las otras”, pues es a partir de este dispositivo que puede la épica apropiarse de las cosas, es el recuerdo el que “funda la cadena de tradición que se transmite de generación en generación” (12). De esta forma, la postmemoria no es más que el mecanismo que asegura la huella del suceso, de las historias personal como política y social que les corresponde. La postmemoria es el legado y el narrador su heredero, o, mejor dicho, su cancerbero, el delegado que ha de asegurarle un lugar en la memoria colectiva, de resguardar el recuerdo del tiempo mismo, que todo aniquila.

En Espartaco no se *con-memora* la memoria impuesta, no se hace memoria de la historia aprendida y celebrada públicamente, la políticamente aceptada, sino la rememorización de la ruina, la historia escondida y enterrada, la del desencanto. Su narrativa no apela a la memorización forzada de los acontecimientos fundadores de la identidad común, sino a la memoria jamás solemnizada. De ahí que nos atrevamos a decir que si la memoria es el tejido discursivo que fija un acontecimiento en la historia,

habría que decir que en Espartaco ya no se conmemora, ya no se acude en sociedad al recuerdo ni se fija la mirada en una imagen de la historia común, acaso se abre este tejido para reexaminarse a sí mismo en función de un aparato social.

En su estudio sobre la memoria, Andreas Huyssen sostiene que uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales. Asimismo, que los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto, especialmente desde 1989, cuando las temáticas de la memoria y del olvido surgieron como preocupaciones dominantes en los países poscomunistas de Europa del Este y en la ex Unión Soviética<sup>1</sup> (6-9).

Parecería este ser el caso de nuestro narrador, quien escribe: “Nací en la República Socialista de Ruritania, un país que ya no existe, y mi primer recuerdo es el jardín cubierto de nieve de los multifamiliares donde mi madre y yo vivimos hospedados...” (Espartaco 9). Así comienza la novela, remitiéndonos de inmediato al pasado que irremediamente se ha ido. Basta leer esta primera frase para ubicarnos en un tiempo y en un espacio que ya solo ocurre en el tiempo de la memoria. Por otro lado, hay también en esta frase cierto apremio por contarnos ese recuerdo, como si estuviera por desvanecerse en el olvido y tuviera que ser dicho cuanto antes para su resguardo. ¿Pero resguardar qué? ¿Con qué fin?

Quizá sea momento de reparar en la voz de esta memoria asistida –pervertida en cierto modo dado que es a partir de un recuerdo de su madre que asistimos a este tiempo social–, y valdría la pena preguntarle y preguntarse hasta qué punto hemos idealizado la memoria. Hasta qué punto hemos hecho de la memoria un culto sobrevalorado y hasta qué punto podemos retomar las palabras de Padilla y decir “lo hacemos para hacer el presente más llevadero, para sanar la herida” (66). ¿Se sana, en efecto, la herida al recordar o todo lo contrario? En sus reflexiones sobre la memoria, el teórico Andreas Huyssen señala que si todo el pasado puede ser rehecho a partir de la memoria (o post-memoria, en este caso), de alguna forma estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más: “Uno de los lamentos permanentes de la Modernidad se refiere a la pérdida de un pasado mejor: ese recuerdo de haber vivido en un lugar circunscrito y seguro,

---

1 “Discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de 1960 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas” (Huyssen 2).

con la sensación de contar con vínculos estables en una cultura arraigada en un lugar en que el tiempo fluía de manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes” (Huysen 17).

Vale la pena aludir aquí al epígrafe de Dostoievsky con que Espartaco abre su narración: “Hoy cae nieve, una nieve derretida, amarillenta y sucia. Ayer también nevó, y lo mismo estos días pasados. Me parece que ha sido la nieve derretida la que trajo a mi memoria esta anécdota que ya no puedo apartar de mi imaginación. Bueno, hagamos pues un cuento” (Espartaco 7). El autor, más que el personaje, es quien aquí se hace presente, consciente de una tradición de la memoria, entendida como posibilidad de la ficción, y en este sentido está en sintonía con Huysen. Es, en suma, acercarse a un extracto de realidad, pero al mismo tiempo alejarse, “acercamiento con reserva y separación con deseo” (13), diría Didi-Huberman respecto a la manera de hacer historia, que aquí también se aplica a la manera de entender de la memoria. Lo que presenciamos como lectores no es la memoria del novelista, sino más bien la memoria transitoria del narrador, pues la primera, dice Benjamin, responde a modelos formalistas donde tiene lugar el héroe. Se asiste a la narración de una odisea o un combate, mientras que, en la segunda, se asiste al encuentro de muchos acontecimientos dispersos (13-14). Siguiendo esta premisa podríamos decir que el novelista de este tipo de narrativas no se apega ya solo al modelo formalista concebido por Benjamin, con odiseas y héroes como ejes centrales de la trama, sino que ha de servirse, el novelista de hoy, del recuerdo a la manera del narrador épico que echa mano del recuerdo en un montaje no cronológico, sino anacrónico, que permite acercarnos a la historia narrada como un solo momento histórico. El ejercicio de recordar, de hacer memoria, encuentra en estos modelos narrativos un tiempo que aspira a ejecutarse como se ejecuta el recuerdo.

Si la ficción no está en la verdad ni en la mentira, dado que trastoca la realidad, la memoria puede pensarse bajo la misma lógica: es ficción en el sentido en que la memoria articula el pasado y lo ordena, lo dota de sentido. La unidad mínima de esta memoria, entendida como un montaje de imágenes, es el recuerdo. En este punto sugeriremos que es a partir de la reexaminación que se puede desgarrar –en términos hubermanianos– críticamente el recuerdo, la imagen y comprender de un solo golpe la historicidad del presente.

Nos parece que al tener en cuenta ambas posibilidades de pensar la memoria, como sutura (Padi-lla) y como herida (Huysen), podríamos decir que en el caso concreto de la novela de Espartaco acudimos a un recuerdo ejercido desde la memoria de su madre, que sirve para dislocar el presente, disloca éste poniéndolo en perspectiva con el pasado, negándole un lugar en la historia que no sea el accionar el recuerdo. De ahí que digamos que, más allá de hacer sanar esa herida, la abre y nos muestra desde

la memoria la profundidad de la hendidura. El presente ya no funciona sino para ponerlo a prueba desde la memoria, una memoria construida que parece más bien esconder una doble intención: resguardar la imagen de sus padres desde una crítica al Estado. Estamos aquí ante un presente que, si se quiere pensar desde Padilla, estaría suturando a través de un recuerdo que ni siquiera le pertenece al narrador, sino apenas ilusoriamente a su madre y a su padre. Existe, si no cierto grado de idealización en la post-memoria, sí un montaje que exige atención por parte del lector, pues no se acude a un evento de primera mano, sino a una historia en el sentido estricto de la palabra, a una rememorización del suceso desde su espacio subjetivo. Aunque es indudable negar que estemos o no ante una perversión de la memoria, este recuerdo sirve y basta para pensar el presente en función de ese pasado, idealizado o no.

En los *Regímenes de historicidad*, Hartog menciona que el tiempo también puede entenderse como uno mismo, que no presente, pasado y futuro, sino como una suerte de crisis, pues a su decir, hoy, “¿no estamos ante un pasado olvidado o más bien ante un pasado recordado en demasía?, ¿ante un futuro que prácticamente ha desaparecido en el horizonte o ante un porvenir más bien amenazador?” (38).

Es aquí entonces cuando Didi-Huberman nos ayuda a situarnos en un punto medio entre Huyssen y Padilla. Didi-Huberman propone leer la imagen, el recuerdo en este caso como unidad mínima del montaje ficcionalizado, hemos dicho, que es la memoria, y nos invita a leer ese montaje como presente y pasado, como dos tiempos, como una relación anacrónica que logra *dialogizar* en su justa dimensión dos tiempos incomprensibles el uno sin el otro. No se trata de ofuscar el pasado con la memoria o achicar el presente por el recuerdo –tampoco de signar la memoria en la espera–, sino comprender el pasado para el presente y el presente para acceder al pasado: dos tiempos en conjunción.

Por otro lado, en el texto que aquí nos compete, la memoria también se ejerce mecánicamente en dos sentidos: algunas veces sirve como marco referencial de la experiencia del narrador: “La conversación con Ruth volvió a fluir como cuando tomábamos el té sentados en una banca de la Unidad Integración Latinoamericana” (Espartaco 74), es decir, siempre es accionada en el ahora, en el presente; asimismo se utiliza como aparato de crítica del presente, lo hemos mencionado, reexaminando a partir de la experiencia social. En cualquiera de los casos, dado que la memoria actúa como agente desde el aquí y ahora, señalaremos que lo que incomoda en este caso no es entonces el pasado sino el presente en todo momento: “Regresamos a México a vivir en Chihuahua... En mi nuevo país las crisis económicas se suceden una tras otra como gigantescas fichas de dominó al caer” (Espartaco 41), dirá el narrador.

Cuando hablamos de memoria en *Espartaco* nunca estamos cerca de la conmemoración. Las conmemoraciones, dice Ricoeur, “son tipos de rememoraciones, en el sentido de reactualización de los acontecimientos fundadores sostenidos por la ‘llamada’ a acordarse que solemniza la ceremonia” (535). Aquí la memoria jamás se conmemora, no se solemniza, el pasado solo está aquí para contextualizar y entender el presente, pues finalmente aquel pasado prometedor termina por fracasar. En este sentido, el pasado, al activarse en el presente, es inmemorializado para memorializar el presente, es decir, el que haya sido, el que haya sucedido. Sin embargo, en esta operación, al no encontrar en el presente sino la misma materia de la que está hecha el pasado, ruina, fracaso ideológico, se asiste aquí en todo momento a una crisis de dos tiempos, anacrónica, de pasado y presente.

La voz narrativa pone en evidencia un proyecto de Estado que ha fracasado no solo ideológicamente, sino también en niveles estéticos: en la ciudad, por ejemplo, el espacio urbano sirve como metáfora de la debacle ideológica rastreada desde el socialismo de sus padres: “Caminamos sin hablar hasta Patriotismo. Los edificios de los años cincuenta de esa colonia –la Escandón–, con nombres optimistas –Progreso, Ciencias, Mutualismo–, estaban cubiertos de grafiti” (*Espartaco* 76).

Es también desde el plano descriptivo de los espacios diegéticos desde donde se cristaliza, se refugia, pero también se critica su historia. Por medio de estos escenarios, se ataca y se cuestiona en nombre de la memoria, de su memoria, y se intenta romper las cadenas de la historia esclavizada: el recuerdo funciona como una evocación y la rememoración, como una empresa que busca legitimidad para criticar el presente disfuncional.

Para esclarecer esta premisa, ilustraremos aquellos años, en los que existía Ruritania, en que los objetos se representaban funcionales: “de fondo la sala funcional de los Zieme y el tocador de discos” (*Espartaco* 10); hoy, lo disfuncional trastoca lo público en distintos espacios. Cuando Ruth, la joven con la que “sale” el narrador de la historia, se dispone a tirar un residuo, él apunta: “Al levantarse las recoge y las echa en el cesto de basura pintado de gris con el letrero que dice ‘Inorgánico’, aunque nadie en la unidad, en la ciudad, en el país respeta la distinción entre orgánico e inorgánico” (*Espartaco* 14). La distopía de una ideología que ha fracasado en distintos niveles, que van desde lo individual hasta lo social, está siempre latente. Sobre la unidad conformada de departamentos que habita, habrá dicho: “Fue construida para trabajadores del Estado en los años setenta, cuando México pretendía ser un país socialista. La unidad ahora... es habitada por estudiantes universitarios de clase media... Yo pertenezco a la casta de desempleados treintañeros” (*Espartaco* 12-13). Y hasta cuando llegue el momento de necesitar un baño público, el narrador habrá de encontrarlos “fuera de servicio” (*Espartaco* 106).

Qué otro pasado en crisis de Estado más claro que el de un sujeto sin país: “Es la primavera que regresamos a lo que ella llama casa, aunque mi acta de nacimiento dice que nací en un país que ya no existe” (Espartaco 11). No hay ya arraigo ni sentido de pertenencia, algo se cree perdido *per se*, y la memoria no será el artefacto que cure el presente; será desde las ruinas desde donde el narrador se eyecte hacia el pasado, en busca de un recuerdo ahora sí que refugie, que cure. Quizá hayamos llegado tarde al evento. Desde aquí, está claro, ya ningún presente es posible. 

## Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. “El héroe como totalidad de sentido”. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1989, pp. 123-164.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Mimosa*, 2016. 1- 210 21. Consultado el 5 de diciembre de 2016. <http://bit.ly/2pQKqb3>
- Espartaco Sánchez, Daniel. *Memorias de un hombre nuevo*. Random House, 2015.
- Eudave, Cecilia. “Hacia una poética de la novela breve”. *En breve: La novela corta en México*. Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave, coordinadoras. Universidad de Guadalajara, 2014. pp. 337-342.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad*. Universidad Iberoamericana, 2007.
- Huberman, Georges-Didi. Ante la imagen. *Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Ad Litteram, 2010.
- Huberman, Georges-Didi. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2010.
- Huyssen, Andreas. “La resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”. *Sitios de la memoria: México Post 1968*. Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto*. Almadía, 2010.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta, 2010.



## La poética fantasmática del exilio español de 1939 como catalizador crítico contra la historiografía literaria convencional

### The Phantasmatic Poetics of the Spanish Exile of 1939 as a Critical Catalyst Against Conventional Literary Historiography

Joseba Buj  
Universidad Iberoamericana Ciudad de México  
Correo electrónico: joseba.buj@ibero.mx  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6444-9902>

Artículo recibido: 27 de abril de 2021  
Artículo aceptado: 6 de febrero de 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Libro reseñado  
Aguirre-Oteiza, Daniel  
*This Ghostly Poetry History and Memory of Exiled Spanish  
Republican Poets*, U.S.A., University of Toronto Press,  
2020, 392 pp.

Que un libro como *This Ghostly Poetry*, escrito por un poeta y crítico como Daniel Aguirre Oteiza, que, además, se desempeña como profesor de literatura en la Universidad de Harvard, sea comentado (críticamente) desde una perspectiva analítica que se ha centrado, más bien, en el análisis de artefactos

historiográficos, quizá pueda resultar extraño. Aún más, toda vez que, como se verá, está escrito desde una óptica crítica que discute con las perspectivas que, en los últimos años, en Estados Unidos, se han disputado la hegemonía de ese campo del saber que resulta ser la literatura (y, en especial, el hispanismo literario), a saber: la filología tradicional que, persiguiendo la pureza natural de la fuente, busca restituir una ontología disciplinar falsaria y fetichizada, y ciertos estudios culturales que, habiendo experimentado una deriva desde su radicalidad inaugural, han acabado por metamorfosearse en burdas defensas de esencialismos identitarios, inscritos en la agenda política de los más variopintos, y, a la vez, paradójicamente homogeneizados en su equivalente gesto 'identitarizante', grupúsculos sociales.

Sin embargo, la extrañeza podría disiparse de manera veloz si caemos en la cuenta de que esta obra posee una riqueza teórica particular si es pensada desde la historiografía. Esto es: si seguimos la teoría de Niklas Luhmann<sup>1</sup> en lo que a la producción de saber se refiere para las sociedades moderno/diferenciadas, pensaríamos (centrándonos, entonces, en la producción epistemológica en concreto) que si la operación básica/común de este tipo de sociedades es la comunicación y que si, por consiguiente, cada uno de los sistemas en que (por aquello de la 'diferencia') se divide y subdivide la epistemología genera, a su interior concéntrico, su operación comunicativa primordial, un trabajo como el que hoy nos ocupa, alimentado por una transversalidad teórica y crítica, estaría agrediendo el contorno del subsistema que resulta ser esa subdivisión del sistema historiográfico que comunica las formas en que se debe conocer el pasado literario, es decir, estaría incoando una deseable dinamización de los medios de traducción interna de esa agresión (al interior del subsistema) que alteraría, de una vez por todas, la producción de archivo de un conocimiento fetichizado, alineado con la comunicación de verdades inapelables, en cuyo nombre se han emprendido múltiples disciplinamientos, olvidos/supresiones y destrucciones. En otras palabras, estamos ante una obra que, más allá de su operación transdisciplinaria, o justamente en virtud de ésta, debe contar para la historiografía, en particular, para la historiografía de la literatura española.

En concordancia con las propuestas del autor y en concordancia con el giro historiográfico que, durante muchos años, nutrió el espíritu teórico/crítico de la Universidad Iberoamericana, no haríamos justicia a la obra comentada si no observamos la observación de quien observa. Dicho de otro modo: si no construimos el lugar de enunciación, en la exacta especificidad que lo atraviesa si lo comparamos con otros lugares enunciativos, de Daniel Aguirre Oteiza.

---

1 Refiérase a Niklas Luhmann, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*.

Alfonso Mendiola, en el artículo “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado” (532-533), argumenta que, para articular una aproximación en profundidad de una ilación discursiva de carácter historiográfico, o sea, para comprenderla a cabalidad (desde un viso crítico que le debe mucho a la estética de la recepción), es preciso incluir no sólo lo que en ese desarrollo discursivo se está consignando como objeto de conocimiento, sino a quien observa dicho objeto (en cuanto parte total de dicha comprensión); es decir, traer a colación lo que el historiador mexicano denomina el punto ciego de la observación, desde un enfoque constructivista muy en consonancia con cierta vertiente de la filosofía de la ciencia (Moulinés 83-108), contra una historiografía y una filología que, durante buena parte de los siglos XIX y XX, se han dedicado a ocultarlo. En la línea argumental de Mendiola, abriendo, entonces, algo el campo de cuanto propone, añadiríamos aquí, de la mano de algunos razonamientos de Edmundo O’Gorman y de Gerardo Muñoz,<sup>2</sup> que sólo así lo observado podrá inscribirse ontológicamente en nosotros (en su exacta diferencia), por nuestra parte también observadores, que sólo así la mediación dejará de ser separación, falsamente objetiva, para convertirse en tránsito, en pulso existencial para, por descontado, el escritor de la obra y también para el receptor de ésta.

Daniel Aguirre Oteiza pertenece a esa generación de jóvenes que crecieron y se educaron en los períodos de la Transición Española y de la democracia primeriza, en un paraje muy particular: el País Vasco/Navarro. Esto es, jóvenes que fueron producto vital y existencial de lo que Elixabete Ansa ha llamado “Cultura de la Transición” (12). Una estación cosmovisional en la que la Hispanidad hegemónica se alineaba con las nuevas tendencias de la tardomodernidad mundial, modelando Europa como un centro privilegiado para la acumulación y administración del capital. Una estación cosmovisional que proyectaba como el ‘mal absoluto’ a aquello que había osado poner en entredicho los rumbos que había decidido asumir esa tardomodernidad como única oportunidad de existencia/vida: pienso en las vanguardias culturales que, derivadas de los movimientos pro/tercermundistas de los años sesenta, habían asumido la vía armada en parajes europeos; me refiero, entre otras, a vanguardias como el IRA (Oficial y Provisional) y el Movimiento de Liberación Nacional Vasco (Ansa 13). Poniendo la mirada en este último fenómeno (MLNV), como apunta acertadamente Ansa, hay que agregar que, agostando unas posibilidades muy fértiles para abrir el campo de la contrahegemonía, terminó por erigir (y ser erigido como) un Sísifo martiroológico (Ansa 15) en el que se podía detectar una transferencia ontologizante, metafísico/defectiva, que parecía replicar estructuralmente los patrones identitarios de la

---

2 Refiérase a Charles A. Hale en “Edmundo O’Gorman y la Historia Nacional”; y a Gerardo Muñoz en *Cuaderno de apuntes sobre la obra de Rafael Sánchez Ferlosio. Décima Parte y Final*.

Hispanidad, hundiéndose en la iteración *ad infinitum* de la dupla amigo/enemigo acuñada en el concepto de lo político de Carl Schmitt. A los jóvenes de ese tiempo histórico, por ende, se les imponía una infalible disyuntiva: o el identitarismo sacrificial de la (vez con vez, más 'supuesta') insurgencia, o la creciente mercantificación/tecnificación/cosificación del todo histórico/social, impuesta por la hegemonía hispana en turno, como exclusivas posibilidades para la forma de vida/existencia. No puede sorprender que, alimentados por otro tipo de inquietudes, intentando fincar un tercer espacio que datase su singularidad, muchos de ellos, como Daniel Aguirre Oteiza, optasen por emprender caminos diferenciados.

Comprender, entonces, que el libro que tenemos entre manos parte de un *pathos* muy particular que acredita un género específico de expulsión es tarea difícil pero necesaria, porque, a través de la exacta comprensión de la diferencia registrada en dicho patetismo, podremos inteligir la observación del escritor que nos ocupa y su justa operación crítica, esto es, la que el autor de marras articula sobre los modos de historización hegemónicos de la literatura española. Decimos que es una tarea difícil porque nos encontramos en un período histórico, como apunta Richard Sennet,<sup>3</sup> en el que la expresión de las diferencias individuales se asfixia en taxonomías y categorías sexuales, raciales y sociales propias de una regresiva 're/estamentización' de la sociedad.

El ser originario de un espacio geopolíticamente privilegiado y la deplorable incardinación en la casta de la 'euroblanquitud' parecen empujar a una autocensura que ya apuntaba maneras con un Theodor Adorno obsesionado ante el terrible final de su amigo Walter Benjamin (Jay 34), una autocensura que no dejaba tregua para la autoconmiseración, y que, sin duda, podemos entender en su singularidad expresiva, pero que, de ahí en adelante, empezó a entorpecer y esoterizar, en la acepción straussiana,<sup>4</sup> ciertas intensidades patéticas (privilegiadas, sin duda, si las parangonamos con otras, pero intensidades al fin y al cabo) que merecen ser, contra la institucionalización progresiva de ciertos patetismos como lugares privilegiados para ejercer la enunciación y el acallamiento censor, aquilatadas e imbricadas en y con la inmensa red de afecciones que inflige la Historia (secuestrada en la excepcionalidad) en el tiempo presente (Jameson 219-221).

Algo de ese esoterismo cifra esta obra de Daniel Aguirre Oteiza que curiosamente, por una empatía activada desde una consciente distinción en la intensidad de la pateticidad, pone el ojo crítico en autores literarios desgarrados (casi todos ellos) por la experiencia de la expulsión física y del exilio político.

---

3 Refiérase a Richard Sennet en *Conferencia "Ciudad Abierta"/ Conversaciones*.

4 Refiérase a Leo Strauss en *Persecution and the Art of Writing*.

Algo de ese esoterismo cifra, por otra parte, esta obra de Daniel Aguirre Oteiza que escribe —en inglés (sería mucho más pertinente una edición en un español desterritorializado de los idiolectos académicos)— desde una institución como Harvard —ya filologizante desde los tiempos del discípulo de Menéndez Pidal que fue Amado Alonso, con una obra este último, hay que enfatizarlo, mucho más rica, nutrida por la fonología y la lingüística, que la de los filólogos del ahora, meros acopiadores neopositivistas de documentos a los que contemplan como si de objetos naturales se tratase, invisibilizando las complejas batallas que se libran en el campo de fuerzas que resulta ser la cultura—, muy activa en el alineamiento del ‘saber’ de las lenguas y literaturas nacionales en la lógica Guerra Fría, y muy activa, por otro lado, en la ‘esencialización’ ontoteológica de la disciplina literaria que, como señala William Spanos,<sup>5</sup> con las reformas curriculares de finales de los setenta, favoreció el progresivo disciplinamiento sociopolítico de la universidad norteamericana, legataria del ‘gran no’ de los sesenta, concebida como un espacio para el disenso y la disputa de lo común.

En clave exotérica (no esotérica), entonces, obsecuente a los dictados del hispanismo de la *Ivy League* —pareciendo replicar, con, claro está evidente retransca irónica, el ademán nostálgico, aislado y agradecido (Martín-Cabrera 51) de los hispanistas españoles desplazados que tan caro y propicio le fue a la institucionalidad estadounidense—, a la fijación ‘metafísica’ de la tradición, todos los autores que aborda Aguirre Oteiza son canónicos y verbocéntricos: Max Aub, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Tomás Segovia (acaso el menos canónico de todos ellos), Miguel Hernández, Pablo Neruda, César Vallejo, León Felipe y Antonio Muñoz Molina. Pero esto no debe confundirnos: esotéricamente, todos son leídos de una forma que descentra la mirada canónica que se cierne, institucionalmente, sobre ellos.

A través de un capitulado extenso y recursivo, la sombra de un Max Aub, normalizado en cuanto narrador del exilio principalmente desde la obra de José R. Marra-López, ve cómo el confort institucional en el que se la ha instalado se desplaza hacia la enunciación poética en *Diario de Djelfa*. Y decimos recursivo... en el sentido de que el remanente de voz del Aub poeta (con el trabajo antes mencionado, con *Antología Traducida* y en la más que discutible apropiación que efectúa Antonio Muñoz Molina), convocando desde esa palabra escrita en la que se libra un pulso entre la vida y la muerte, entre resto de voz y letra, recorre espectralmente la totalidad de la obra, proponiendo una irreductibilidad que convierte a Aub en un imponderable inaprensible para cualquier historiografía alineada con la temporalidad preceptiva de la comunidad de origen y la comunidad de destino. De ahí que, esotéricamente una vez

---

5 Refiérase a William Spanos en *Heidegger y la crisis del humanismo contemporáneo: El caso de la academia norteamericana*.

más, la supuesta operación restauradora de Aub llevada a cabo por el académico de la lengua, e institucionalmente avalado por los principales emporios de circulación y construcción de relato y opinión de la Cultura de la Transición, Antonio Muñoz Molina quede desenmascarada, porque como, tímidamente, se argumenta, esta operación sobresee culpablemente el carácter inclasificable y deíctico de un Aub que no puede precipitarse en las maneras tradicionales de abordar las poéticas y narrativas del antifascismo; es decir, dialectizando estas ópticas convencionales, en las que incurre Muñoz Molina, con otras partes del libro de Daniel Aguirre Oteiza, se pone sobre la mesa que la naturalización de un cosmopolitismo ilustrado, como exclusiva posibilidad para la dicción y la acción política, comporta la imposibilidad de emplazar críticamente la benevolencia grandilocuente de dicho gesto ilustrado (tan propicia para la 'Cultura de la Transición'). Así, de acuerdo con los imperativos del gesto cosmopolita e incluyente aludido, el conflicto del pasado sólo es susceptible de ser enfrentado terapéuticamente, como algo traumático a curar que (en virtud de la cura) robustece la imposición de un presente unívoco, en lugar de abrirnos a este pasado como a un campo político en disputa que, justamente, debería contribuir al despliegue de un abanico de oportunidades para la construcción del ahora (Villalobos-Ruminott, *Soberanías* 15-16).

En la misma línea argumental, el Juan Ramón Jiménez que nos muestra Aguirre Oteiza en otra parte de su trabajo nos sorprende, porque se sale del 'sí mismo' que la historiografía literaria y la canonización le han otorgado. Esto es, ese 'sí mismo' es el de un poeta que ha pasado a la Historia por incoar una mirada purista de la poesía, es decir, por haber propuesto una poética ontologizante (metafísicamente defectiva, por consiguiente) que desatendía los compromisos con una Historia radicalmente dialéctica (no metafísica en el sentido criticado en este comentario). Lo que encontramos en *Guerra en España*, sin embargo, de conformidad con los modos en que analiza la obra Aguirre Oteiza, es, precisamente, lo contrario: una suerte de *collage* que, fragmentariedad mediante, combina dichos y silencios, esbozando una panorámica polifónica, no heurística ni etiológica, del tiempo histórico del poeta de Moguer, de la gran afección que la Historia (secuestrada en la excepcionalidad) provocó en su vida. Esta articulación crítica que lleva a buen puerto Aguirre Oteiza nos hace caer en la cuenta de que la dirección ontologizante y teleológica en la poética de Juan Ramón es en muchos sentidos, evidentemente, un producto de la mirada que cierne sobre él la visión canónica que se quiere combatir en este libro.

En otro de los rincones de su trabajo, Aguirre Oteiza nos comparte la obstinación de este Juan Ramón Jiménez, que se resiste a la identidad impuesta en esta obra tan esquiva y distintiva, en la figura de un Antonio Machado muerto al comienzo de su exilio y, por descontado, sin obra alguna producida

en esta circunstancia. Esta activación juanramoniana abre paso, a decir del crítico vasco/navarro, a una inteligencia de la memoria del poeta noventayochista similar a la que se postulaba para Aub (como también sucede con los poemas de León Felipe y Vallejo y Neruda y Miguel Hernández en otros parajes analíticos del libro de Aguirre Oteiza), pero esta vez, por razones obvias, sin voz ni letra exiliadas. En la estela del poeta de Moguer, entonces, de conformidad con esta teoría, la aséptica corporalidad excarnada y fantasmática del silencio mortal de Machado y la reconfiguración obcecada e iterante de su imagen/circunstancia mortuoria ofrecerá, de seguida, diferenciales irreductibles desde la memoria plural de un exilio que constela empecinadamente. Éste es el caso, informa Aguirre Oteiza, de Tomás Segovia, y lo hace, de nueva cuenta, con una operación recursiva, puesto que ya se había analizado al 'Nepantla' como poeta desde un paradigma parecido al del estudio que realiza, en otro lugar del libro, de Luis Cernuda; esto, por tratarse ambos de poetas que, desde distinto momento generacional, dialectizan exilio y canon a través de sus poéticas, convirtiéndose en instancias indómitas, acelerados vórtices, enjambres inasibles siempre en fuga..., frente a las aprehensiones simplificantes de la voz rotunda e irrefutable de cierta historiografía académica. Así, Tomás Segovia, con *Machado desde otra orilla*, activa la memoria de un Machado que refleja su propio lugar de enunciación y nos recuerda que hay una poesía española, la de la Generación 'Nepantla' que, en razón de su tesitura vital/existencial a/terrada de manera 'originaria', sólo puede ser comprendida y sentida a cabalidad 'excentrándola' de las ideas de canon y continuidad espacio/temporal, por ende, 'excentrándola' de las identificaciones imaginarias que pretenden equiparar la excursiva e incisiva, y de continuo en disputa, y diferencialmente expresiva, producción dialéctica de memoria/Historia con la plana, y centrada y gradualista, superficie territorial de una Historia/historiografía fetichizada, metafísicamente defectiva o, lo que es lo mismo, ontoteologizada (no es casualidad la alusión al heterodoxo modelo de la discontinuidad cultural española de Vicente Llorens).<sup>6</sup>

De conformidad con la aseveración anterior, la propuesta de Aguirre Oteiza defiende una estética literaria que, digresiva, múltiple y singular/diferencial, se exilia de la ontologización defectiva de lo estético, ontologización de lo estético que, de la mano de una sublimación, supuestamente autónoma e inocua, se alinea con las prácticas culturales afirmativas y violentas incoadas por la construcción de visiones de la Historia unívocas y hegemónicas (Villalobos-Ruminott, *Asedios* 33) (que se rigen por criterios de identidad, verdad, presencia, inmediatez y unicidad).

---

6 Refiérase a Vicente Llorens en *La discontinuidad cultural española en la Edad Moderna*.

En consecuencia, para concluir, aventuramos tres activaciones/bisagras para propiciar la lectura de esta obra. La primera que, derivado de los razonamientos de William Brinkman-Clark es la de ‘superficialización’ (16) de la historiografía literaria, mediante la cual el historiógrafo literario que obedece a la hegemonía en turno presenta la ilusión de que el caos existencial/vital que se expresa a través de la literatura (y más aún en una literatura, como la exiliada, que expresa una precariedad ocasionada por las violencias de los que se adueñan y ontoteologizan la Historia) puede ser reducido a un centro imaginariamente territorializado (esto es, que todas las diferencias expresivas pueden ser arrastradas hacia y subsumidas en la lógica de un centro totalitario que las explica), ordenado, comprendido y disciplinado (a través de dicha reducción) en una secuenciación espacial (por consiguiente, subsume la singularidad el tiempo a la homogeneidad del espacio) que glosa cada una de sus singularidades expresivas sucesiva e idénticamente.

Si la obra de Aguirre Oteiza reacciona contra esta óptica historiográfica, encendiendo esta discrepancia desde la relectura de algunas poéticas exiliadas, esto nos abre paso a la segunda activación/bisagra, que dimana de los pensamientos de Giorgio Agamben<sup>7</sup> y de José Manuel Mateo (41-44): oponiéndose a la historizaciones que hilvanan los pasados como una serie espacializada de presentes modelizados, la revisión de las poéticas exiliadas que realiza el vasco/navarro envida con una espectralidad temporal que, sin mediaciones objetivantes y presencializantes, inscribiendo el pasado en la posibilidad rompiente de un presente que es porvenir (no futurible), trastoca y resiste la sujeción a la causalidad en principio indiscutible de la serialización; se opone a las historizaciones que pretenden sujetar las producciones exiliadas al rigor de una conceptualización exclusivista e irrefutable, Aguirre Oteiza nos recuerda que las creaciones exiliadas que estudia son poético/narrativas y que, por consiguiente, únicamente se hacen inteligibles/intuibles desde la percepción del obrar en un lenguaje que no es obra, que es argumentar y no argumento, que es pura potencia y no acto... y que, empero, no renuncia a cuestionamientos que exceden con creces la hipostatización esencializante en la clausura del ‘saber literario’.

Por último, la activación/bisagra final, que proviene de las reflexiones de Paul de Man (11-37), implicaría que el carácter deíctico que el vasco/navarro descubre en las poéticas exiliadas sobre las que escribe desplaza y destruye el vínculo culpable que habitualmente se tiende entre la fijación de ‘el significado de lo poético’ y las operaciones historiografías hegemónicas, con sus ilaciones etiológicas,

---

7 Refiérase a Giorgio Agamben, en *Estancias*.

teleológicas y territorializadas como origen y destino. Esto es, el desvío retórico que conlleva una inteligencia radical de la deixis impide la fijación de una semántica de lo poético ontologizada deficitariamente, con lo cual la propia noción de ontología y la propia noción de poética quedan comprometidas por una perpetua apertura a la diferencia contextual/temporal-singular y, por lo tanto, nunca demarcable/deslindable en esclusas territoriales estancas. En este sentido, la radicalidad de la deixis y del desvío retórico en cuanto iteraciones sígnico/singulares, producciones distintivas que ponen en tela de juicio la noción de sentido, no sólo alcanzaría al orden de lo poético, sino también al orden de lo crítico.

Lo anotado en la oración inmediatamente anterior, entonces, nos devolvería al punto ciego de la enunciación de Daniel Aguirre Oteiza que se ha trabajado en las primeras páginas de este comentario. 

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estancias*. Pre-textos, 1995.

Ansa Goicoechea, Elixabete. *Mayo del 68 vasco. Oteiza y la cultura política de los sesenta*. Pamiela, 2019.

Brinkman-Clark, William. *Ciudad: Tragedia*. Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Arquitectura, 2020.

De Man, Paul, "La resistencia a la teoría". *La resistencia a la teoría*, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés, Visor, 1990,

Hale, Charles A. "Edmundo O'Gorman y la Historia Nacional". *Signos Históricos*, II. 3, 2000. Disponible en <<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/signos-historicos/article/view/21724>>

Jameson, Fredric. "History and Class Consciousness as an Unfinished Project". *Valences of the Dialectic*. Verso, 1989.

Jay, Martin. *Adorno*. Siglo XXI, 1988.

Llorens, Vicente. *La discontinuidad cultural española en la Edad Moderna*. Disponible en <<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21144>>.

Luhmann, Niklas. *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Alianza Editorial/Universidad Iberoamericana, 1991.

- Martín-Cabrera, Luis. *Insurgencias invisibles. Resistencias y militancias en Estados Unidos*. La oveja roja, 2016.
- Mateo, José Manuel. *Espectros del ensayo, José Revueltas y Ricardo Flores Magón*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios, 2019.
- Mendiola, Alfonso. "El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado". *Historia y Grafía*. Universidad Iberoamericana, vol. 15, 2000, pp. 532-533.
- Moulinés, C. Ulises. *El desarrollo moderno de la filosofía de la ciencia (1890-2000)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Muñoz, Gerardo. *Cuaderno de apuntes sobre la obra de Rafael Sánchez Ferlosio. Décima Parte y Final*. Consultado el 2 de octubre de 2021. Disponible en <<https://infrapolitica.com/2019/07/29/cuaderno-de-apuntes-sobre-la-obra-de-rafael-sanchez-ferlosio-decima-parte-y-final-por-gerardo-munoz/>>.
- Sennet, Richard. *Conferencia "Ciudad Abierta"/ Conversaciones*. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=OUH5dkYccC4>>.
- Spanos, William. *Heidegger y la crisis del humanismo contemporáneo: El caso de la academia norteamericana*. Escaparate Ediciones, 2009.
- Strauss, Leo. *Persecution and the Art of Writing*. University of Chicago Press, 1988.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Asedios al fascismo*. DobleAEditores, 2020.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. La Cebra, 2013.

**a**cápite. Revista de literatura,  
teoría y crítica



---

Julio - diciembre · 2022 · Año 1 · Núm. 1