

# La nueva poesía y el descrédito de los discursos de la racionalidad

*Evodio Escalante*

**C**omo todos los temas, el del agotamiento de las vanguardias esconde una ambigüedad. Que la vanguardia artística esté agotada puede significar, en efecto, que ya no da para más. Sería el caso del atleta extenuado que acaba de correr la prueba de los 100 metros. Pedirle un esfuerzo adicional sería absurdo. Pero el agotamiento de la vanguardia puede significar también la convicción de trabajar en la extenuación, de situarse en la desecación de sus signos y de contribuir, con una voluntad extremista, a su sobreexplotación. Me parece que éste es el caso en el que se encuentra la nueva poesía mexicana, y entiendo por ella la que empieza a producirse a partir de la década de los años setenta. Después de las experiencias de Estridentistas y de Contemporáneos en los años veinte, después de la eclosión socializante de la generación de Taller, y de las aventuras, más cercanas a nosotros, del *poeticismo* y de la Espiga Amotinada, incluido el notable papel de Paz como abanderado del surrealismo así como de un simultaneísmo semiotizante en los años sesenta, los poetas mexicanos dan la impresión de sentirse atrapados en una especie de callejón sin salida. Muchos regresan a los cómodos canales de lo ya trabajado, de lo ya conocido, y emprenden así una retracción de franca naturaleza conservadora. Otros, de los que quiero ocuparme aquí, persisten en la búsqueda de una radicalidad. Pretenden agotar el agotamiento, extenuar lo extenuado. Son los porfiados de una vanguardia que no se atreve a decir su nombre, pero que ellos mantienen viva pese a que no se reconozcan bajo ninguna escuela ni marbete clasificador.

No escapan ellos, por cierto, al clima moral e intelectual de nuestra época. La bancarrota de las ideologías salvíficas, y todavía mejor, el descrédito de los discursos de la racionalidad, que es un acontecimiento todavía más amplio y complejo, son el marco dentro del que es posible ubicar su trabajo con el lenguaje. Hijos de una época desencantada, la exaltación de la lírica, entendida como la exposición de una potencia discursiva centrada en el sujeto, es por completo ajena a su proyecto. De la gestualidad estentórea de la vanguardia, con sus proclamas y manifiestos altisonantes, lo único que queda es una suerte de huella en el vacío. Ellos interiorizan estos gestos, los desocializan, si se puede decir así, los asimilan y los desaparecen en favor de un puro entramado escritural.

Son poetas irónicos, en el sentido en el que lo entiende Giambattista Vico cuando propone que la ironía se funda en la reflexión, y agrega que ésta consiste en una superación de la credulidad ingenua de los primeros hombres. Como

sostiene Vico: "La ironía no pudo empezar más que en los tiempos de la reflexión, pues está formada por lo falso gracias a una reflexión que adopta una máscara de verdad."<sup>1</sup> Los poetas líricos, podría decirse, son ingenuos, son simples, creen a pie juntillas en las fabulaciones de su inspiración, y nos invitan a creer en esa ingenuidad. Los poetas reflexivos, en cambio, al descreer de toda potencia inmediata, desdoblán su discurso, instauran un bivocalismo literario, ensamblan a su voz propia la voz de una reflexión de naturaleza ensayística, con lo cual no hacen sino parodiar, a su modo, la episteme de nuestro tiempo.

Es dentro de este esquema que me gustaría hablar de los textos de David Huerta, Gerardo Deniz, Coral Bracho y Eduardo Milán. La voz de estos escritores entra en colisión con los grandes discursos de nuestra época, sean éstos los discursos de la filosofía, del psicoanálisis, de la lingüística, del estructuralismo. Los saberes científicos y culturales, que amenazan con aplastar al sujeto, se convierten en objeto de una disección aguda y obsesionante. Lo que aparece, de hecho, es una lucha de lenguajes. El yo, lo que queda del yo, un yo descuartizado, descentrado, ha de oponerse a la materialidad despótica de ese lenguaje omnisapiente que han segregado las disciplinas del pensamiento, esto es, de la reflexión contemporánea. Cito, casi al azar, este fragmento de *Incurable*, de David Huerta:

. . . *Contra la tristeza, dije, y estuve a punto de  
tropezarme  
con esta frase-ídolo. Pero ídolos me sobraban, ídolos  
estaban incrustándose sin cesar en mis pasiones  
nacientes.  
Fui pues un hombre y tuve cabellos reflejados como  
largos párrafos  
contra el ónix de la tarde; y hube de conocer el mito y  
se me abrieron las puertas del sufrimiento.  
Así empezó todo y ahora estoy escribiendo con una lenta  
pasión y habiendo erigido este lenguaje  
en un ídolo sordo a las espaciosas mitologías que todos  
conocen.*

Ya dije, hace un momento, cuáles son esas espaciosas mitologías que todos conocen. Con la jerga de dichas mitologías, ejerciendo una suerte de violencia lingüística, David Huerta puede fraguar versos como los que siguen, en los que advierto, de entrada, la forma paródica de referirse a la escuela de la desconstrucción inaugurada por Derrida:

Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*. t. II, *De la sabiduría poética*, ç 408. Aunque proviene de otra tradición, no está por demás decir que esta concepción de la ironía es de cierto modo cercana a la que sostiene Oswald Ducrot cuando afirma que "un discurso irónico consiste siempre en hacer decir, por alguien distinto del locutor, cosas evidentemente absurdas, o sea en hacer oír una voz que no es la del locutor y que sostiene lo insostenible." Véase O. Ducrot, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós. Barcelona, 1986, p. 215.

El día es la noche y el mundo está infinitamente  
dividido. Las manos que usabas  
son pardas bestias benignas que tocan la tierra  
desconstruida de tu carne.

¿Cómo no oír en esta “tierra desconstruida de tu carne” la voz de un saber parodiado, estilizado y a la vez puesto a distancia por la voz del locutor lírico? Acochado por los lenguajes extranjeros, el poeta resiente la pulverización de su imagen del mundo (el cual se ha dividido “infinitamente”), y esta pulverización es análoga, como se ve, a la desconstrucción de su carne. Me interesa subrayar que este trizamiento de la materialidad del poeta tiene que ver con las cuadrículas operadas por los lenguajes intelectuales de nuestro siglo, y que, de algún modo, la poetización de Huerta lo que hace es refractarlos y parodiarlos.<sup>2</sup>

Algo semejante es lo que sucede con los textos de Gerardo Deniz, aunque su refracción, en muchos momentos, puede verse *adrede* como contestataria. Deniz es un contestatario de los contestatarios, y con esto quiero decir que lo que él hace a menudo es refutar las credulidades intelectuales de quienes hicieron de la disidencia, sobre todo en los años sesenta, su blasón y su escudo. Abundan en sus textos los chascarrillos contra los “rojetos” y las mujeres a las que les dio por la liberación femenina. Se burla de los “amores frommianos” y de su propia “inmunidad culpable a la palpitation social”. El complejo de Edipo, tal y como lo ha divulgado Freud, le inspira una escena edificante en la que el personaje se ve a sí mismo en copulación con su abuela (De aquí el título del texto: “Edipo al cubo” que puede entenderse lo mismo en su sentido exponencial que como una referencia al cubo de la basura, lugar en el que habrá que depositar, si se hace caso a Deniz, toda superchería derivada de Freud). En otro texto, “Consulta”, supone una visita al consultorio de Freud, para burlarse de él, por supuesto:

Freud agitó una campanilla, furioso, fingió garabatear  
algo rotundo.  
Rúnika tardó en retirar el pie de entre mis manos. Sali  
a regañadientes  
y mientras le pagaba a Martha née Bernays,  
abrió Freud y empujó al vestíbulo el plato con los  
restos de huevo  
para la asquerosa perrita. Por la puerta vi de reojo a  
Rúnika aún sentada,  
apoyando en el suelo sólo el talón del pie descalzo,  
triste.

Deniz asimila con voluntad paródica los lenguajes de la ciencia, de la política, de la filosofía contemporánea. Por eso puede decir: “La corte, pues,

<sup>2</sup> David Huerta, *Incurable*. Ediciones Era, México, 1987. Los pasajes que cito están tomados de las pp. 226 y 251.

platonizaba de lo lindo.” Por eso escribe: “Mis creencias, hasta ayer intactas, lucen su primer mordisco en la grupa. . .” Por eso ataca —ninguna novedad al respecto— la institución escolar. Está de por medio, como él lo dice, “la proteína de la niñez”.

El escritor aplica a la ciencia un ánimo juguetero. Ya se vio, en el caso de Freud, de qué modo el escritor puede tramar una escena paródica, anecdótica en exceso, y de la que acaso cabe extraer alguna moralina. Al igual que el postcoito, según un discutible latinajo, también el psicoanálisis, para el animal, es triste. Y, por tanto, deleznable. A Doppler, el del “efecto” que lleva su nombre en los dominios de la acústica, le llega también su turno. Didáctico en extremo, Deniz anota:

*De tarde en tarde, el silbato es agudo  
(nos lo explicó Doppler cuando, antes de partir,  
nos detuvimos en su tienda a tomar un refresco)*

98

Pero quizás el ejemplo más redondo de la actitud de Deniz ante el lenguaje de la racionalidad contemporánea lo proporciona el texto titulado “Confeso”. Debido a un curioso ejercicio del género, el significante aparece aquí como término masculino, mientras que el significado evocará la ausencia de la mujer que una vez fuera esposa del de la voz. De lo femenino, encarnado en el significado, sólo quedan algunos *huesos sueltos*, que el locutor olfatea con irreprimible nostalgia; mientras que de lo masculino lo que pende es, en realidad, un significante tanático. Decir significante para Deniz es evocar lo inerte, lo mortuorio, lo que está emparedado entre un traje de Pierrot y un camisón de noche, para dormir. He aquí el texto:

### CONFESO

*En mi alto armario de luna,  
entre el traje de pierrot y un camisón,  
cuelga, de un gancho atornillado en la coronilla,  
el esqueleto del significante.  
Así concluyó, hace años ya,  
una larga antipatía entre él y migo.  
(Del significado tengo sólo unos huesos sueltos  
en una caja de cartón, sobre la tabla de arriba,  
con el vestido de novia de mi esposa  
que el jeopardo olfatea.)*

Tal y como puede verse aquí, las bodas del significante con el significado, para Deniz, son poco menos que siniestras. De aquí acaso lo que podría llamarse el *síntoma aliterante*. Frente al quiebre de la racionalidad establecida, el escritor necesita redescubrir la armonía implícita en el lenguaje, y confiarse a las asociaciones de sentido que la letra sugiere, de modo autónomo, sin nada que ver con lo que enseñan los libros ni la institución escolar. De aquí que la paronomasia y la

aliteración adquieran en estos poetas una función protuberante. La muerte masiva, así, puede ser evocada por el puro juego fónico de los significantes, con énfasis en la *ce*. Los nómaditas dejan, a su paso, "montículos de cráneos calvos". Otros pasajes están justificados sólo por la paronomasia, esto es, por los ecos que puedan darse entre dos o más palabras: "Quizá esté naciendo una religión más; / sus vagidos aún *envaginados* / no sabríamos apreciarlos."<sup>3</sup>

Eduardo Milán extrema estos procedimientos. Se trata de juntar palabras que resuenen entre sí. Mejor dicho: se trata de que el principio de selección resida no en los significados sino en el significante, en el soporte material. La analogía fónica engendra, pues, una analogía de sentido. De modo mágico, por supuesto. Es el soporte sígnico quien lleva la delantera; detrás de él, y sobre las rutas abiertas por él, viene el conglomerado inerte de los significados. Véase, por ejemplo, el juego que propicia Milán con las palabras "luto", "sola", "latencia", "late", en evidente torneo paronomásico: "el *luto* de escribir, la *sola latencia sola*, la tensión de lo que *late* sin nacer". No extraña que después de este preámbulo aparezca *aletea*, como prolongando el gusto por esta música peculiar que se resuelve en un vuelo de pájaros al interior del texto.

Me parece que no siempre este torneo paronomásico es tan efectivo como lo quiere el propio Milán, pero no dejo de advertir las múltiples consecuencias de su juego. Cuando dice, por ejemplo: "Noche de *fieras*, completamente *fuera*. . .", o cuando anota "muslos menguantes cada vez con menos manos", yo diría que, pese al éxtasis aliterativo de las efes, primero, y de las emes, después, algo hay de facilidad en el procedimiento que no acaba de otorgarle su gracia a la textura. En otros casos, aunque tal vez es esto lo que se busca, la significación es paradójica, y parece contradecir los procedimientos de escritura, como cuando se dice: "Porque la letra es demasiado ósea para sugerir un oasis. . ." Y, sin embargo, el pájaro emblemático del poeta también tiene su filigrana ósea. Tan es así que más adelante Milán no duda en conjuntar, sobre una misma cadena sintagmática, términos como "trono", "trueno" y "trino", en una palpable euforia de la enunciación que cristaliza algunos de sus logros más altos:

Dale

al César lo que es del César para que ellos, los  
ánsares,  
los cuasares, los sinceros y los de oro no dejen,  
nunca dejen de sucederse en el trono, en el trueno, en  
el trino.

Y ahora vuelve al ejemplo del pájaro.<sup>4</sup>

En los textos de Coral Bracho la aliteración y la sensoriedad logran un centelleo de las imágenes que acaba por desalojar toda presencia conceptual. Se materia-

<sup>3</sup> Las citas de Gerardo Deniz están tomadas de *Picos pardos*. Vuelta, México, 1987 y *Grosso modo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

<sup>4</sup> Eduardo Milán, *Errar*. El Tucán de Virginia, México, 1991.

liza en sus textos el escepticismo ante los discursos de la racionalidad que de otro modo se advierte en los libros que antes he mencionado. La ironía aquí se torna implícita, fantasmática. De las ideas dominantes no queda nada, apenas una sombra, el centelleo de una ausencia que por lo mismo se torna ella misma, a su vez, inasible. La ausencia del Logos Dominante sumerge al lector en un vértigo a veces incontrolable, capaz de producir angustia:

*Porque todos circulan en sus aspas, porque nadie se  
acerca,  
porque el borde es la fuerza del abismo que absorbe, el  
tiempo fluye,  
porque el borde es la fuerza del abismo que exhala, el  
tiempo  
es una esfera, su borde. . .*

Ritmos, fricación de las sílabas, pulsos letrísticos, irradiaciones de lo molecular, un sentido que vuelve a ser sensorial, y que retorna a sus (supuestos) orígenes aliterativos. Eso es lo que uno encuentra en las líneas de Bracho. Cito un fragmento de su texto "Sobre las mesas; el destello". Más allá o más acá del hecho de que el texto se abra con una cita de Deleuze y Guattari, cabría preguntar: ¿No nos sumerge esta clase de textos en una épica microscópica, en la que ya nada de lo humano se reconoce, dando la impresión de que el sujeto —antes piedra angular— ha sido borrado para dejar en su lugar sólo la mancha, la borradura sobre el espacio en blanco? Transcribo a continuación:

*. . . Salta en parábola eyecta sobre las fresas;  
aleteante calidez. Tiene los flancos grises (Las fresas  
bullen esponjadas, exhalan —de sus fieltros de amapola,  
de entresijo verbal—, la lejía delectante), las patas  
finas,  
el vuelo corto; corre (los sabores timbrosos, apilables)  
con rapidez.  
Abre sus belfos limpios:*

Que este pasaje pretenda referirse a la imagen de una perdiz, ave por todos conocida, es algo que no altera para nada el sorprendente efecto del texto. Porque está visto que esta imagen, y todas sus congéneres, habrán de hacerse trizas ante el trabajo de esta escritura que desvela los bordes, los filos, los destellos, y que sólo quiere insistir en la presencia del significante, vivido como un cuerpo deseante, y esto muy por debajo de las cuadrículas inferidas por el concepto. Una cuadrícula, el esquema propicio de una red aprendida en la escuela, y que recicla los moldes de una razón dominante. Es esto, me parece, lo que rechaza, desde sus bases, la escritura de Bracho. Puedo escoger como símbolo de este antiintelectualismo radical y desenfadado, en el que se cita de

cierto modo la voz refutada del aparato conceptual, el siguiente fragmento en prosa con el que concluyo mi trabajo:

“La fiesta estaba impregnada de pequeños monos inabordables. Alguien incrustó sobre el lodo *una estructura cuadrículada de ramas huecas* y fue como abrir un espejo a las ansias de nado.

“Todo se esparce en amarillos. Los monos saltan.”<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Las citas de Coral Bracho están tomadas de *La sirena en el espejo. Antología de la nueva poesía mexicana 1972-1989*. Selección de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia. El Tucán de Virginia, México, 1990. El subrayado es mío. El afán paródico de Bracho se patentiza en la *imposibilidad* de su imagen. No es posible, en efecto, visualizar la incrustación sobre el lodo de “una estructura cuadrículada de *ramas huecas*”. Con todo, la aparición de este enunciado pretendidamente escolar, o científico, exhibe la presencia de esa voz ajena que se rechaza —y que se vuelve máscara irónica— al interior del texto. Es la voz, para decirlo con Ducrot, “que no es la del locutor y que sostiene lo insostenible.” Vale.