

# EL POETICISMO O LA INSTAURACIÓN DE LA VANGUARDIA



## Evodio Escalante

"La política revolucionaria, cuando ella no es una repetición, debería ser el tiempo en que la política (la medida común, esto es el lenguaje) se rompe."

Julia Kristeva

¿En qué consiste el poeticismo? ¿Cuál es su importancia? ¿Por qué se ha escrito tan poco acerca de él? ¿En qué medida constituye un episodio que puede explicar formas de escritura que se practican en nuestros días? ¿Y cuáles son las distancias que crea

a su alrededor, y que se han revelado como insalvables desde entonces? Estas y otras muchas preguntas podrían colocarse en el dintel. En la alborada de los años 50, década decisiva en la que el movimiento obrero sacude los cimientos de la dominación burguesa, el poeticismo pareciera ser el anuncio literario de los reacomodos y desafíos de clase que trae como consecuencia la transformación de México de país predominantemente agrícola a uno industrial. La columna vertebral del movimiento obrero intenta por primera vez desde la instauración de la revolución institucional conquistar su independencia sindical y política. Conquistar su autonomía de clase que equivale de manera inequívoca a recusar el sofocante paternalismo del Estado.

La aparición de este sujeto revolucionario en que hacen eclosión las contradicciones de la época, está precedida en el terreno de las formas literarias por la irrupción de un nuevo sujeto que ya no puede reconocerse en la inercia de las escrituras al uso. Sostiene Julia Kristeva, en un pasaje de *Polylogue*: "El sujeto de una nueva práctica política no puede ser otro que el sujeto de una nueva práctica discursiva."<sup>1</sup> Observación pertinente para comprender el surgimiento del poeticismo. Porque el poeticismo es en primer lugar esto: una nueva práctica discursiva, una escritura que se complica deliberadamente la

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva, *Polylogue*. Editions du seuil. Paris, 1977, p. 20

existencia, un intento por renovar desde sus fundamentos los procedimientos de la escritura.

Por supuesto, una nueva práctica discursiva no surge de la nada ni es tampoco el producto de un capricho o de un "infortunado error" de uno o varios escritores que se habrían conjurado para cometerlo. Situado en el amanecer de la década, el poeticismo, como su nombre lo delata, lleva ya los índices de la exacerbación. Con él surge en México, por primera vez en lo que va del siglo, lo que podría ser descrito como una *hiperescritura*. A saber: una escritura que escribe su propio galimatías. Que quiere la diferencia y por eso se da a sí misma las leyes de su complicación. Una escritura alienada de las demás en la medida en que genera su ruido blanco, especie de malla de protección contra los incautos, a la vez que construye, todo lo artificialmente que se quiera, los procedimientos a través de los cuales elaborará una sintaxis y un sistema metafórico que le son peculiares.

¿La originalidad por la originalidad misma? Sí, puede ser que sí, pero no en el sentido burgués de la palabra. Menos que la construcción de un estilo personal, menos que el acopio de un capital lingüístico en que habrá de fundar su prestigio un escritor determinado, lo que importa es la instauración de una nueva modalidad expresiva capaz de articular las nuevas tensiones de la época.

Sostiene Marx: “Generalmente, las creaciones históricas completamente nuevas están destinadas a que se las tome por una reproducción de formas viejas e incluso difuntas de la vida social, con las cuales pueden presentar cierta semejanza.”<sup>2</sup> Lo anterior podría hacerse extensivo a los asuntos del lenguaje. De alguna forma, la novedad radical del proyecto poeticista se disfrazó inicialmente con los ropajes alucinantes de un nuevo gongorinismo. En la extraña escenografía de la época, los nuevos actores irrumpieron en el tablado recitando discursos en los que se advertían las resonancias barrocas del autor de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Pero no nos engañemos. Esta no es una restauración. Este no es un regreso al pasado. Es más bien la táctica del cambio. Para prepararse a saltar hacia adelante, los hombres suelen retroceder. Así toman el impulso que reclama su empresa. La fidelidad a Góngora es, pues, momentánea. Es un poco la cuota de traslado que hay que pagar para atravesar una frontera del lenguaje. Una frontera que ya no volverá a ser la misma.

Cuando publica lo que será el primer libro poeticista, *Dimensión imaginaria* (1953), Enrique González Rojo advierte, en el prólogo, que pronto dará a conocer los libros en los que justifica y explica los procedimientos a los que se atiene la nueva escritura. Se trata de la *Fundamentación filosófica de la teoría*

---

<sup>2</sup> Carlos Marx, *La guerra civil en Francia*, en C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*. Editorial Progreso, Moscú, 1969, p. 306

poeticista y de los *Prolegómenos del poeticismo*. Estos libros, en caso de existir, permanecen inéditos.<sup>3</sup> Basta con que sepamos que se escribieron para que adivinemos la magnitud de lo que ahí se intenta. Aberrantes o equivocados en su fundamentación, ellos indican hasta qué punto González Rojo consideraba que era necesario desbrozar el terreno sobre el que vendría a instalarse la nueva selva poeticista.

¿Y qué es el poeticismo? Si hemos de hacer caso a lo que afirma Eduardo Lizalde en un libro muy posterior,<sup>4</sup> el poeticismo es lo mismo "una hermenéutica de las proposiciones" que un "método de análisis, suscitación y producción de imágenes inéditas"; lo mismo una "máquina de trovar" que pretendía eliminar "las soluciones elementales de la expresión", que un movimiento cuyos postulados fundamentales eran la originalidad, la claridad y la complejidad. *Dolby* de la significación, lo llama Lizalde, para subrayar su aspecto maquínico, hiperracional, cuyo objeto era "impedir la confusión poética y conceptual del discurso, que se da normalmente en el habla diaria". Pero también instrumento que ayuda a "desentrañar los mecanismos verbales y conceptuales" que

---

<sup>3</sup> Al parecer, González Rojo conserva estos manuscritos que considera "impublicables". En alguna ocasión, le solicitó sin éxito una copia. No me extrañaría que él los estimara excéntricos e infatuados. Producto de una locura de juventud que acaso prefiera reservar a la crítica roedora de los ratones antes que volverla pasto de la maliciosa curiosidad de los críticos literarios.

<sup>4</sup> Eduardo Lizalde, *Autobiografía de un fracaso. El poeticismo*. Martín Casillas Editores-INBA, México, 1981, 118 pp.

permiten a un poeta lo mismo "alcanzar una imagen brillante" que transitar por las avenidas del poema extenso, sin olvidar -aspecto personal del asunto- "los procedimientos de expresión y de búsqueda que hacían aflorar en un poeta un habla personal inconfundible".<sup>5</sup>

Es claro, en este *mare magnum* de finalidades y definiciones, según detalla Lizalde, que el poeticismo pretendía operar un doble distanciamiento: 1) Respecto de los automatismos de la lengua, y 2) Respecto de los procedimientos retóricos de la poesía al uso, de la poesía tal y como la practicaban sus contemporáneos.

De lo que sostiene Lizalde se desprende también que el poeticismo comprendía un momento de análisis y otro de producción. Era una forma de leer, de interpretar, de descomponer el funcionamiento de la lengua y de los discursos poéticos (en sus palabras: una hermenéutica), pero era también un método para trabajar una poética), o sea: una forma de encarnizarse en las posibilidades de lo escribible. Un mecanismo para la fabricación de los versos, para la "producción de imágenes inéditas", según diría Lizalde. Todavía mejor: para potenciar la escritura como escritura. En sus dos aspectos: el intensivo y el extensivo. En la calidad y en la cantidad. Reconcentrando la creatividad metafórica, en el nivel

---

<sup>5</sup> Ibid. pp. 43, 36, 27, 40, 44 y 28-29.

del enunciado, a la vez que conquistaba los territorios caucásicos del poema extenso.

Este énfasis en lo cuantitativo es uno de los indicios de la fuerza transformadora del movimiento. El grupo no se anda con pequeñeces. Lo que intentan fundar lo van a fundar en grande. Si la teoría del poeticismo era voluminosa, también lo serán los poemas en los que cristaliza su propuesta; *Dimensión imaginaria* de González Rojo no es, según la costumbre, un libro de poemas, es un solo poema del tamaño de un libro. (Acepto la corrección, el libro "crece" un poco pues el poema va acompañado de una supuesta "versión en prosa" que, dicho sea de paso, también está en verso. La duplicación, extrañísima, por cierto, es otro signo de la plétora.)

Por lo que toca a Eduardo Lizalde, éste asegura que uno de sus textos, *Noúmeno el dinosaurio*, "provisionariamente inédito", tenía "sus buenos 7 mil u 8 mil versos", mientras que Montes de Oca, autor de *Pinocho y Kierkegaard*, también inédito, afirma que este constaba de 300 cuartillas a renglón cerrado. Las huellas de esta macrocefalia polifémica que llegaba a ser teratológica, y no lo digo en sentido peyorativo, se vislumbran en sucesivos libros de los mismos autores. *Ruina de la infame Babilonia* (1953), *Contrapunto de la fe* (1955) y *Pliego de testimonios* (1956) de Marco Antonio Montes de Oca, lo mismo que *Cada cosa es Babel* (1966) de Eduardo Lizalde y todavía un libro muy posterior de González Rojo, *Para deletrear el*

*infinito* (1972), muestran cada cual a su modo su especial preferencia por el poema de tirada larga.

Pero esta "infracción" en los asuntos de la medida, insisto, es sólo un indicio de cosas de mayor interés. Si el poeticismo pudiera reducirse a una pura obsesión por el poema extenso pronto no habría más de qué hablar. Lo crucial, a mi modo de ver, se da en el doble distanciamiento que este acarrea. Distanciamiento, como se vio, respecto de la lengua y de los hábitos poéticos aceptados. Resalta también, en la descripción de Lizalde, el proceder mecánico del poeticismo. Si hermenéuticamente, quiero decir, en el momento de la lectura, había intentado descomponer el funcionamiento de las preposiciones, explorando su diversa carga semántica, como lo haría de otro modo la filosofía analítica o del lenguaje (Quine, Ayer, Peirce, Russell...), en el momento productivo el poeticismo aparecía como una máquina delirante que intentaba sustituir la inspiración, el elemento mágico o irracional de la creación poética, por un complicado recetario a partir de cuya aplicación podrían producirse, en perfecto cálculo, las metáforas más destellantes.

Sólo esta recusación abierta del irracionalismo literario, con su énfasis individualista en la sacrosanta inspiración, sería suficiente para que se estimara que este movimiento ha introducido en la poesía mexicana una novedad radical. Un nuevo paradigma. Un concepto abiertamente moderno en lo que concierne al trabajo poético.

Con todo, nada parece molestar más a Lizalde en su amarga visión autocrítica, que esta tecnología de la elaboración poética. El poeticismo era una máquina de cantar, pero una máquina desangelada, que se tomaba espantosamente en serio y que en sus excesos de racionalidad no alcanzaba a producir nada de valor. Dañado de origen, le repugna la "rigidez racionalista" del poeticismo, al que considera "trampa mortal de más de un libro y menos de un poeta". Es también, según Lizalde, un "laberinto mecánico" pero sin hilo ni Ariadna que esconde, en cambio, un Minotauro repugnante: "un monstruo llamado mediocridad poética y desatino teórico " (p. 36). Esta máquina delirante no hacía sino producir en serie pequeños Frankensteins de cartón que acabaron por trastornar a sus propios "autores".

¿Pero fue así en realidad? ¿Es en sí el poeticismo en todo y por todo una aberración? ¿Un lamentable extravío engendrado por los excesos del racionalismo? La capacidad denegatoria de Lizalde llega todavía más lejos: lo considera una nada. O sea, no algo de lo que no hay que ocuparse, sino algo de lo que no puede uno ocuparse. Y, sin embargo, a él le dedica un libro (aunque sea de denuestos). Afirma Lizalde: "...el poeticismo no era nada. Y nada era porque el punto de partida teórico de su programa esencial era erróneo, aparte de culturalmente ingenuo" (p. 27).

¿No habrá gato encerrado en esto? ¿Cómo puede alguien decir que una parte de su experiencia vital es

nada? ¿Cómo puede alguien resumir varios años de militancia en un movimiento poético, por aberrante que éste haya sido, y resumir ese tiempo vivido con el garabato de la insignificancia?

Con mejor fortuna, Salvador Elizondo, en su *Museo poético*, define en un par de renglones el sentido literario del poeticismo. Lo resume así: "pretendió la instauración de una compleja técnica 'científica', para la creación de imágenes poéticas."<sup>6</sup> En su *Autobiografía* (1967), Montes de Oca aporta una visión mucho más festiva, y se diría, todavía más positiva del asunto. Primero, porque señala la dimensión social del fenómeno. Segundo, porque aun reconociendo que estaba básicamente equivocado, no deja de reconocerle al ideal poeticista una cierta grandeza y un valor disruptor que "contrastaba con la mojigatería que caracterizaba a aquellos años".<sup>7</sup>

Empiezo por el aspecto social. Como los surrealistas en una época y como los devotos del happening un poco más acá, los poeticistas practicaban una serie de travesuras, de chistes y de provocaciones con los que saboteaban los hábitos de la sociedad establecida. Un saboteo a la ligera de jóvenes que quieren divertirse y que lo consiguen; de jóvenes que

---

<sup>6</sup> Salvador Elizondo, *Museo poético*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974, p. 19. De la cercanía de Elizondo con el poeticismo dan testimonio sus dibujos que ilustraron el libro de González Rojo, *Dimensión imaginaria*.

<sup>7</sup> Marco Antonio Montes de Oca, *Poesía reunida*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 24.

despilfarran en bufonadas su exceso de vitalidad y que recuerdan menos el Manifiesto comunista de Marx y Engels que un hermoso ensayito de Ortega y Gasset sobre *El origen deportivo del Estado*.

Transcribo sin más preámbulos el relato de Montes de Oca:

Nuestra conducta de grupo se fincaba en la repulsa al orden burgués. En todas partes, en el parque o al subir a un camión, nuestras manos nunca estaban desarmadas: con la mecha del escándalo en la diestra y suficiente fuego para prenderlo en la siniestra, esperábamos el momento capaz de unirlos. La explosión rompía con frecuencia los cristales de la realidad; gentes paralizadas nos miraban con ojos fuera del rostro, como sucede en los comics. Una vez me tocó hablarle en latín a un oficial de tránsito. Abrí mi manual y le arrojé la primera pregunta. El hombre no sabía si sacar la pistola o llamar a una ambulancia. Cuando desabotonó su funda, lo exhorté a no seguir adelante pero sin dejar de leer la *Guerra de las Galias*. Nuestro terrorismo subía un punto en los camiones. Para abrir boca, se cantaba a coro "Relúmpago", pieza maestra del repertorio poeticista. En seguida, lápiz en mano se procedía a entrevistar al pasaje. Si la víctima era mujer, so pretexto de una cuesta se le preguntaba su concepto sobre la virginidad. Y si respondía, cosa que llegó a suceder inquiríamos directamente por "su virginidad" (p. 24).

Me admira el descaro y la ligereza de estas líneas. Lo de la "repulsa al orden burgués", por supuesto, hay que entenderlo con las limitaciones del caso. Desde López Velarde para acá todo poeta con conciencia de sí ha abominado de la burguesía como clase, y no

resulta extraño que los poeticistas reciclen, en un nivel quizá más profundo, como puede mostrarlo su encarnizado trabajo con el significante, una suerte de furor anticapitalista, manifiesto aquí como burla de las convenciones sociales que sanciona la autoridad burguesa.

Si bien de un modo reflejo, sin reconocerlo en él mismo sino a través de su compañero Montes de Oca, y extremando por cierto la parquedad de sus expresiones, también Eduardo Lizalde reconoce que había en el poeticismo un elemento subversivo, de carácter antiburgués. Dice Lizalde: "Para él [habla de Montes de Oca], el poeticismo resultó en esos años atractivo por lo que tenía de intransigente, de irritante, de antiburgués, y por las perspectivas novedosas de trabajo que parecía abrir" (p. 18).

Se cuele, en esta cita de Lizalde, la nota que más interesa del poeticismo: su énfasis en una nueva práctica discursiva, en una nueva manera de trabajar el lenguaje literario. El atractivo del poeticismo residiría en "las perspectivas novedosas de trabajo" que éste, según Lizalde, "parecía abrir". Pero este *parecía* denegatorio, puro escaparate para que se estrellen las ilusiones, adquiere mayor realidad en la descripción del mismo Montes de Oca. Antes que de "perspectivas", a las que habría que asumir como posibilidades proyectadas hacia algún punto del tiempo, Montes de Oca se refiere a un pugnar presente, actual, cuyo contenido era "la racionalización de las diferentes técnicas para crear

imágenes en poesía". Este esfuerzo teórico implicaba, pues, un elemento disruptivo, disgregador, justo porque de esta suerte se rompía con el gregarismo de ese lenguaje apocado y repetitivo que empleaban los poetas de la época. El poeticismo, en este orden de ideas, era el acorde disonante, la secuencia atonal, la aparición de una rockola fantástica que ponía entre paréntesis los poderes totémicos de la inspiración y que desafiaba al inane preciosismo burgués de una generación de ornitorrincos inusitadamente tímidos.

Transcribo, tal cual, la inmejorable descripción de Montes de Oca:

En esencia fallido, el poeticismo no deja de ser interesante por el esfuerzo teórico que sus fundadores aportaron. Antes de morir 'el hombre del Búho', González Rojo ya tenía listo para la imprenta un mamotreto de teoría estética con 800 cuartillas de espesor. El poeticismo pugnaba por la racionalización de las diferentes técnicas para crear imágenes en poesía y para asignarles un valor en el poema de acuerdo con su complejidad, originalidad y claridad. La poesía tradicional, -según esta doctrina, al moverse con demasiada sujeción a los dictados irracionales y aun emotivos que impulsaban la obra de arte, sacrificaba riquezas enormes porque no disponía del complejo instrumental creativo que sólo podría promover el estudio agotador de todas las posibilidades que la imagen y la metáfora comportan. Infinitas en su número, imágenes y metáforas obedecen a unas leyes fijas que las gobiernan y producen. Al descubrir esas leyes, el poeta adquiere un bagaje expresivo más en armonía con su tarea de imponer los designios de su

conciencia creadora. La idea en su conjunto no carecía de grandeza pero mecanizaba la poesía proscribiendo la inspiración, ese recurso que constituye nuestra única manera congénita de volar. El esfuerzo poeticista, frustrado en su base, contrastaba sin embargo con la mojigatería que caracterizaba a aquellos años. Los poetas de entonces, pájaros sumamente tímidos, cantaban en silencio. Su voz sonaba a lo que suena el viento cuando no encuentra nada que embestir.<sup>8</sup>

El contraste no podía ser más agudo. Mientras que Montes de Oca deja entrever cuánto de su formación se lo debe al poeticismo (y gran parte de su deuda tiene relación, según se desprende, con la negatividad del movimiento, o sea, con su disposición para navegar en contra de la corriente), Lizalde se monta en la piedra imposible de la negación absoluta. Todo es oscuro en su experiencia del movimiento. Lamenta la "arrogante locura" de su programa poético, y confiesa haber sido "un grave

---

<sup>8</sup> La "muerte del Búho" es la del poeta Enrique González Martínez, abuelo de González Rojo, acaecida el año de 1952. Llama la atención, por otra parte, la semejanza que hay entre la posición de Jaime Sabines cuando refuta el supuesto tono crepuscular de la poesía mexicana, pregonado por Henríquez Ureña, con esta denuncia de Montes de Oca acerca de esos "pájaros sumamente tímidos", que "cantaban en silencio." La diferencia estriba en que mientras Sabines encuentra la gran voz que necesita en los antecedentes de Díaz Mirón, López Velarde, Pellicer y Gorostiza, con lo que delata su forma directa de nutrirse en una tradición histórica establecida, Montes de Oca hace referencia a un antecedente meramente maquínico: las leyes que creyó encontrar el movimiento poeticista. Sabines recurre a una tradición autenticada, tan es así que las figuras que invoca tienen cierta impronta de monumentos públicos. Montes de Oca es más radical: le basta con invocar su experiencia al lado de sus cofrades.

enfermo de literatura en un crítico periodo de formación juvenil" (pp. 15 y 22). Poeticismo es igual a colapso. En él se resume "la hecatombe (...) de una experiencia artística de adolescencia" (p. 13). Nada hay salvable en esta experiencia, toda ella fallida: "El poeticismo era, más que un proyecto ignorante y estúpido, un proyecto equivocado, que se salió de madre a destiempo" (p. 34).

¿Un proyecto ignorante y estúpido? ¿Una empresa equivocada que se salió de madre a destiempo? ¿Ni siquiera habrá de concedérsele una pertinencia en el tiempo? ¿Era tan estrambótico y a la vez tan inútil? ¿Tan aberrante y ahistórico? Creo que no es el momento de averiguar qué es lo que resuena sin decirse en esta violenta denegación de Lizalde. Sí quiero, de cualquier forma, abreviar otra vez en su *Autobiografía de un fracaso* para subrayar un aspecto que me parece no sólo de interés, sino históricamente datable. Me refiero a la heterogeneidad radical del movimiento. O sea, a la capacidad de los poeticistas para unir lo disímbo, para mezclar lo que no se puede mezclar. Se trata, en mi opinión, de otro de los rasgos que definen la novedad de su fábrica.

En lo que respecta a *Noúmeno el dinosaurio*, ese texto "previsoriamente inédito", Lizalde asegura que era "algo más que ilegible, wagnerianamente infinito (no, Wagner terminaba sus obras) e irrealizable". Transido de ilegibilidad, si hemos de dar por bueno el dictamen de su autor, dato que sugiere por sí solo su

pura naturaleza de texto escribible, el poema intentaba expresar "en un totum lírico supremo la metafísica entera de la concepción kantiana, husserliana, heideggeriana, freudiana y marxista..." (p. 22). ¡Interesante empresa, sin duda coyuntural, que a su bizzaría de nacencia agregaba ese vuelco fenomenal hacia lo infinito, hacia lo interminable...! Además., ¡qué coctel filosófico!



Montes de Oca

Menos ambicioso quizá, pues consistía a lo sumo en un sandwich de Góngora y marxismo, otro libro de poemas, este sí publicado, *La mala hora* (1956), recibe el siguiente juicio de su autor: era "un degradado híbrido de poeticismo vergonzante y escolar marxismo" (p. 15). Aunque se acepte sin chistar la sintaxis del enunciado, deberá destacarse que esto del "escolar marxismo" no tiene ninguna relación con un hecho de nuestros días: la reclusión

del marxismo al campus universitario. Estamos en los años 50. Si bien este marxismo podía ser "escolar", lo era seguramente porque se alimentaba en los manuales de escolástica al uso (manuales de materialismo histórico, de materialismo dialéctico), pero esto no excluía una articulación real, una efectiva militancia en alguna célula del Partido Comunista Mexicano. El hecho de que alguno de los poemas de Lizalde de esta época se haya publicado en *La voz de México*, periódico del partido que circulaba entre obreros estupefactos que de seguro lo utilizaban como soporífero, para luchar no contra la burguesía en el poder sino contra al insomnio, no es un mero dato curioso. Indica de qué modo intentaba trabarse lo literario con lo político. La mezcla de Góngora con Marx, entonces no es sólo teórica o libresca. Se da también, con las limitaciones o las deformaciones del caso, en el plano de la realidad.

La heterogeneidad que destaco no es, entonces, puramente conceptual. Implica una forma de intervenir en la realidad. Los resultados pueden ser completamente volátiles. No importa. Importa mucho más, y creo que es esto lo que Lizalde quiere dejar fuera del escenario, la imantación política del discurso. Sólo Gutiérrez Cruz, en otra época, habría hecho lo que Lizalde: escribir textos poéticos y darlos al periódico del partido. Convertir directamente, sin aplazamiento ni sublimaciones, su práctica literaria en una práctica política. Desborda así, este girón del poeticismo, los límites convencionales con que la

institución literaria quiere cercar la práctica de la escritura.

Cinco notas encuentro en el poeticismo que lo asimilan a lo que varios párrafos atrás designe como una hiperescritura, o sea, una escritura alienada que inventa sus propias complicaciones, su propia manera de devenir otra con respecto a las escrituras establecidas. Son las siguientes:

1) Elevación de la cantidad a criterio de calidad. Excesos verbales. Textos farragosos y digresivos. Característica distintiva: se trabaja el poema extenso.

2) Racionalización de las técnicas para crear imágenes y metáforas. Se quiere instaurar, en palabras de Salvador Elizondo, una compleja técnica científica para la creación de las mismas.

3) Esfuerzo de complicación de la escritura. Se establece deliberadamente una doble distancia frente a la lengua y frente a los modos poéticos al uso.

4) Predominio de la heterogeneidad. La escritura asimila elementos que la práctica establecida considerarla como no asimilables. Maridaje "espurio" con la filosofía, con el psicoanálisis y con la instancia política.

5) Al romper el huevo, utilización de un modelo disruptor que pertenece a la historia de la institución literaria. En este caso, y previo su redescubrimiento por la generación del 27, su modelo es Góngora.

La hiperescritura tiene una primera consecuencia, quizá la más evidente, a saber: que promueve nuevas distancias entre la escritura y la lectura. Como suele suceder con las vanguardias del siglo xx, el texto se desplaza hacia parajes irreconocibles. El topos, el lugar, deja de ser el que la ciudadanía frecuentaba. Los terrenos de siempre, que son los de lo legible, se vuelven gelatinosos. Enrarecido, incomprensible, inentendible, producto de una cecografía voluntaria, como asegura Barthes en *S/Z*, el texto poeticista empieza a invocar por sí mismo esos lugares míticos en los que la significación queda suspendida. Que Montes de Oca incursione en las ruinas de una infamante Babilonia, o que Eduardo Lizalde postule que Cada cosa es Babel, es un reconocimiento implícito de los nuevos desafíos a los que da la cara esta escritura. No digo que la poesía se vuelva incomprensible. Siempre hay alguien que reconocerá en ella sus sueños más profundos. Lo que digo es que una legibilidad históricamente establecida está siendo sabotada. Lo legible, o sea: una serie de hábitos y prejuicios, de costumbres e ideas preconcebidas que operan al interior del sujeto lector de manera automática y que determinan el campo de lo comprensible. Y que operan también, en la medida en que la primera fase de su trabajo es la tarea de un lector, entre los críticos literarios.

Esto explica la prolongada negligencia e incluso el franco desdén de la crítica literaria ante el fenómeno poeticista. A la cacografía voluntaria del texto

poeticista hay que agregar una circunstancia que tiene relación con los síndromes propios de una cultura colonizada. A diferencia de la vanguardia estridentista de los años '20, que reflejó en el espejo local los procedimientos del ultraísmo español y del futurismo italiano, y a diferencia también del movimiento surrealista cuyas fuentes son harto conocidas, el poeticismo carecía de un antecedente prestigioso. Era una invención vernácula, sin precedentes ni parámetros para juzgarla. Surgía como una "aberración" particular, que no legitimaba su esfuerzo productor en una vanguardia internacionalmente reconocida. No provenía de Europa. Carecía, por tanto, desde el punto de vista de una mentalidad colonizada, de legitimidad. La supuesta bastardía del poeticismo, con todo, es justo uno de los rasgos que lo tornan particularmente interesante.

Si no existe un estudio de conjunto acerca del movimiento, tampoco se ha escrito gran cosa acerca de sus tres principales integrantes.<sup>9</sup> No se ha estudiado la primera incursión poeticista de González Rojo. *Dimensión imaginaria*. Su gongorinismo, al que acompaña un extraño temblor infantil que sustituye a Polifemo por Pulgarcito, es todavía un hueso duro de roer. Ni se ha escrito sobre esa bizarra conjugación de

---

<sup>9</sup> A los nombres de Lizalde, González Rojo y Montes de Oca, habría que agregar los de Arturo González Cosío, Rosa María Phillips y David Orozco Romo, según datos que aporta Lizalde en su Autobiografía de un fracaso. "Sea lo que sea -sostiene el autor-, los poeticistas de tiempo completo nunca pasamos de tres." Véase, *Óp. cit.*, p. 14.

Góngora y Marx que aparece en *La mala hora*, libro por otra parte tan vituperado por su autor; tampoco se le ha dado un lugar dentro de nuestra institución literaria a ese texto poeticista después del poeticismo que es *Cada cosa es Babel* (los éxitos literarios de Lizalde llegarán un poco más tarde, con *El tigre en la casa*).

De los tres, Montes de Oca ha sido el más afortunado. Sin embargo, si se descartan dos brevísimos prólogos de Octavio Paz y de Ramón Xirau, se batallará para encontrar evaluaciones críticas de interés.

En su Autobiografía, Montes de Oca anota sus desencuentros con la crítica. Estos desencuentros surgen como debe surgir todo: desde el principio. Cuando publica su primer, admirable poema, *Ruina de la infame Babilonia*, los críticos, perdidos para los contenidos, y no digamos ya para los procedimientos, se limitan a señalar su "exuberancia imaginativa." Según el autor, esto se convierte en un "molesto estribillo que acompaña cuanto he publicado desde entonces."

Ofuscados, los críticos no hacen sino advertir la complicación de la escritura. Se empantanan ahí. El contenido deja de existir. No existe contenido en esta poesía, sólo la forma que se desborda y no se deja agarrar. Se explica que ante esta actitud encebollada de la crítica, Montes de Oca reclame:

No sé por qué mi poesía no merece otro tipo de enjuiciamiento. No sé cómo he conseguido omitir, por

sistema, cualquier vislumbra de contenido o condensación temática a través de tantas páginas. Ignoro qué suerte de prestidigitación empleo para escamotear todos los planos de la realidad humana y externa. En verdad, si es así, confieso estar loco porque sólo un ser enajenado es capaz de tal proeza. Sin embargo, es menos arriesgado que son mis críticos quienes necesitan frenar un tanto su "exuberancia imaginativa", pues hablan de un autor reinventado por sus prejuicios y su ligereza.<sup>10</sup>

Si Max Aub, como lo cuenta Montes de Oca, deplora el "emperifollo verbal", los excesos "ornamentales", no está muy lejos de esta lectura un crítica como Ali Chumacero cuando subraya el vigor desordenado, de caballo sin brida, ajeno a la reflexión, que encuentra en la poesía de Montes de Oca. Bajo el velo sinuoso de una prosa que hace guiños a los entendidos, Ali Chumacero, autor de un libro de poemas que no por algo se llama Palabras en reposo, refiere así los alcances de su desconcierto:

Vigor y desmesura, plasticidad y violencia, impudor y crueldad, desbordado todo en el escándalo de la imagen, defienden estos imperfectos poemas que surgen de golpe 'como un árbol en mitad del mar'. Desbocado, diríamos; disparado, irrumpiente; enemigo del reposo, ajeno a la meditación, Montes de Oca se enfrenta a la poesía con la inexperiencia insobornable de la juventud.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Marco Antonio Montes de Oca, *Óp. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup> Ali Chumacero, *Los momentos críticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987. La reseña apareció en el suplemento *México en la Cultura de Novedades*, XI/01/ 1959.

La evaluación de Chumacero interesa por tratarse de uno de los críticos más reconocidos de la institución literaria. Sintomáticamente, y esto corresponde a su inserción en la llamada generación de *Tierra nueva*, el prestigio de Chumacero proviene menos de lo que arriesga que de lo que convalida. La suya es una generación mesurada, conservadora, que al impulso político de *Taller* opone una suerte de vuelta a la cordura. Al regresar a los terrenos ya desbrozados por una generación anterior, la de Contemporáneos, pero limada de sus asperezas vanguardistas, los miembros de *Tierra nueva* representan una restauración termidoriana muy acorde con el tono oficial de la política de la época, el avilacamachismo y al alemanismo subsecuente.

Se necesita ser un Ortega y Gasset para advertir que los excesos de la juventud pueden fundar Estados. Chumacero no alcanza a ver sino la desmesura, el chorro de imágenes que no dejan lugar para la reflexión. La juventud es una falta (y en el pecado lleva la penitencia). Montes de Oca no pasa de ser, en términos del crítico, un novillero, o sea, un torero inexperto que hace sus primeros pinitos. Cuando crezca, se corregirá. Ubicado lo mismo como poeta que como crítico literario en los parámetros de la soledad existencialista, con su énfasis en la incomunicabilidad de la experiencia, no es extraño que Chumacero inicie su nota con una reflexión acerca de las dificultades de la poesía para ir más allá del mundo privado de su autor. Su criticado, esto

no se le escapa, es un poeta hermético. Domina en él, según la sintaxis peculiar de Chumacero, "la propensión a no dar cuartel a lo obvio y a las representaciones fotográficas de los temas elegidos".<sup>12</sup> Estamos en el ingrato territorio de las experiencias privadas, incomunicables. Las imágenes de este mundo privado "confirman su soledad". Como se ve, Chumacero termina donde debería haber comenzado: señalando la ilegibilidad de los poemas. Ilegibilidad condicionada, como se ha dicho, primera consecuencia de la hiperescritura. Si Max Aub señalaba un exceso, Chumacero mostrará el polo invertido de esta plusvalía involuntaria: el hermetismo de esta poesía es sólo el resultado de la inexperiencia de la inmadurez de su autor. Como quien dice: ya se le pasará.

### **Periódico "Uno más uno"**

Sábado 19 de marzo de 1988.

---

<sup>12</sup> Ibíd., p. 205.