

Maquinaciones verbales: el poeticismo

Hiram Barrios

Nadaístas en Colombia, balleneros en Venezuela o tzántzicos en Ecuador, la experiencia vanguardista resurge en Hispanoamérica; movimientos de ruptura presentan sus programas radicalizando algunos particulares del espíritu de *avant-garde*: la búsqueda exhaustiva de la originalidad —la utopía de lo nuevo—, la rebeldía frente a las figuras institucionales y la negación del pasado inmediato o de los usos literarios del momento. Tardías o posteriores, nacen otras vanguardias no del todo reconocidas por el *establishment*, cuestionadas en sus procedimientos, en sus propuestas y sus alcances bajo una mirada casi siempre desdeñosa.

Hacia 1949 Enrique González Rojo y Eduardo Lizalde fundan en la ciudad de México el poeticismo, al que se adhiere unos años después Marco Antonio Montes de Oca. Entre el activismo y el antagonismo, propios de la dialéctica vanguardista, se desplegará por escaso tiempo un movimiento que pretende renovar la poesía a través de la aplicación de una teoría basada en el estudio de los tropos y figuraciones metafóricas. La mayoría de las veces omitido en las historias de literatura mexicana, el poeticismo debe su indefinición a varias causas que han relegado su estudio, entre ellas, el acceso un tanto limitado a su producción: los pocos títulos publicados, en tirajes reducidos, no se han vuelto a editar y parte del material ha desaparecido o se encuentra disperso en distintos diarios y revistas de la capital: las páginas del suplemento «Amenidad, cultura y letras» que dirigía el periodista A. Ramírez de Aguilar, *Jacobo Dalevuelta*, para *El Universal*; otras más modestas, como *Fuensanta*, *Pliego de Poesía y Letras*, tutelada por Jesús Arellano; la publicación universitaria *Medio Siglo* (1953-1957) o en los conocidos *Cuadernos del Unicornio*.

Otros nombres pueden agregarse a la lista de los poeticistas —Rosa María Phillips, Daniel Orozco Romo o Arturo González Cosío—, pero fueron los tres primeros quienes integraron el grupo esencial y los que han mostrado discrepancia por el movimiento o se han negado a reconocerlo dentro de su canon. Aunque, como he dicho, las muestras poéticas no son del todo accesibles, no es difícil rastrear las huellas del poeticismo. Los ex poeticistas acogen con recelo dicha etapa, al tiempo que han sido los principales promotores de ésta: algunos poemas de la época se conocen por su inclusión fragmentaria, en antologías de autor y los tres han expuesto su versión en «autobiografías», «reflexiones» o «memorias» posteriores. A Lizalde se debe una frase conocida y multicitada: «el poeticismo no era nada. Y nada era porque el punto de partida teórico de su programa esencial era erróneo, aparte de culturalmente ingenuo».¹ Montes de Oca, sin descalificar el período, describe un movimiento «en esencia fallido», aunque rescata que «no deja de ser interesante por el esfuerzo teórico que sus fundadores aportaron».² Incluso cuando la propuesta clasificatoria que González Rojo propone para su obra (prepoeticista, poeticista y postpoeticista) gira en torno a éste, también ha sido denostado por quien fuera su principal alentador: «*Yo nací poeta —en la medida que puede decirse que lo soy (sic)— al dejar de ser poeticista*».³

Los fundamentos teóricos del movimiento se pueden colegir a partir los indicios que aportan los ex integrantes en sus respectivas «autobiografías»: «El poeticismo —recuerda Montes de Oca— pugnaba por la racionalización de las diferentes técnicas para crear imágenes», porque

La poesía tradicional, según esta doctrina, al moverse con demasiada sujeción a los dictados irracionales y aún emotivos que impulsan la obra de arte, sacrificaba riquezas enormes porque no disponía del complejo instrumental creativo que sólo podía proveer el estudio

agotador de todas las posibilidades que la imagen y la metáfora conforman.

(*Poesía reunida*, p. 24)

Para Lizalde,

Se pretendía desentrañar los mecanismos verbales y conceptuales que permitirían a un poeta alcanzar una imagen brillante, descubrir las técnicas que hacían posible el «armado» de un poema grande, los procedimientos de expresión y de búsqueda que hacían aflorar en un poeta un habla personal, inconfundible...

(*Autobiografía de un fracaso*, pp. 28 y 29)

Ambos consideran la poesía como ejercicio racional, asequible a través de un «complejo instrumental creativo» que desentrañaría las «técnicas que hacen posible el armado de un poema grande». Eso intentaba ser el poeticismo: un método para fabricar imágenes y metáforas inesperadas, inusuales, abstrusas, que dejarían —dice Lizalde— «de una pieza al lector». Una forma de escribir reaccionaria, que superase los escollos de la poesía habitual:

[el poeticismo] pretendía la inteligibilidad, la «univocidad» como decíamos, de lo poéticamente expresado, para combatir la vaguedad significativa, la imprecisión verbal y conceptual de la poesía que considerábamos en boga.

(*Autobiografía de un fracaso*, p. 34)

El único documento, escrito y publicado durante la época de actividad, que ofrece noticias sobre las intenciones del movimiento se debe a González Rojo: el prólogo de *Dimensión imaginaria* (1953). El autor juzga inconveniente exponer su fundamentación teórica en tan breve espacio y anticipa un par de títulos que explicarían a detalle sus ideas: *Teoría poeticista* y *Fundamentación*

filosófica de la Teoría Poeticista y Prolegómenos al poeticismo, libros que nunca salieron a la luz pública pero que debieron ser muy importantes pues, según afirma González Rojo, sin el conocimiento de los prolegómenos no se podrá ver con precisión en qué consiste su teoría poética y, para no dejar al lector con un documento «arbitrario y sin sentido», explica en el prólogo algunos fundamentos:

mi teoría poética, poeticista, consiste en un intento de superar, bajo el aspecto creativo, el bagaje de las obras poéticas existentes, entendiendo por creativo lo que, en comparación con otras realizaciones poéticas, es más complejo, y entendiendo por complejo lo que está realizado con un número grande de elementos como las comparaciones, la fantasía, el trasplante al papel de la vida psicológica y lo que, en la mente, se nos parece como exterior, la combinación de estos elementos y la síntesis, en pequeñas estrofas, de este abundante material.⁴

Aunque estrictamente no es un programa de trabajo, se puede considerar como prólogo-manifiesto porque enuncia los objetivos buscados, el procedimiento para llegar a ellos y las características que habrá de ostentar dicha poesía. Según éste, el poeticismo pretende establecer una nueva forma de escritura, más compleja en cuanto a la cantidad de recursos discursivos y matices temáticos que incorpora, más creativa en cuanto más intrincada. Estaría regida por principios básicos:

podemos decir —continúa González Rojo— que la sección creativa del poeticismo, sección que es, en el fondo, una especie de manifiesto poético, hay dos puntos básicos que sirven de sustentáculo: uno es el de la *originalidad* y el otro el de *claridad*.

(*Dimensión imaginaria*, p. 10)

En la medida en que se logre la complejidad, o el mayor número de lecturas posibles, se podrá obtener originalidad. Si la lucha que emprenden se erige contra «la facilidad» y «la vaguedad significativa», según Lizalde, o contra los «dictados irracionales» de la poesía tradicional, en palabras de Montes de Oca, la originalidad que proclaman es un intento por complicar la escritura, un filtro para depurar el poema y diferenciarse de la práctica literaria vigente. Pero si la originalidad está en lo complejo, la primera contradicción que aparece en los principios es la «claridad»:

Como la originalidad la he garantizado con la variedad o complejidad, al poner en contacto la complejidad con la claridad, parece que me contradigo, porque ha mayor complejidad menor claridad, de ahí que una *hermenéutica* (*sic.*) sea un instrumento de gran importancia, ya que nos permite llegar a la mayor variedad, a las más compleja organización de figuras, con esplendorosa claridad.

(*Dimensión imaginaria*, p. 11)

El prólogo de *Dimensión imaginaria*, y las notas al pie de página que acompañan el poema, juegan un papel importante porque dan cuenta de cómo leer algunas secciones. Se explica, por ejemplo, el origen del personaje principal, «Pulgarcito», y los fragmentos específicos que se reelaborarán del cuento de Charles Perrault. Para completar el poema, se presenta una segunda versión en prosa que en realidad es una versificación que prescinde de algunos juegos sintácticos y metafóricos que complican la lectura de la primera. En la primera versión, González Rojo escribe:

Al tratar de cumplirte, compañera,

la historia prometida

de que tu Pulgarcito pudiera dar un brinco

**yendo de sus facciones a lo humano,
nació tu personaje con tan pequeña mano
que en ella no le cupo la línea de la vida.**

(Dimensión imaginaria, p. 19)

En la versión «en prosa»:

**Cuando quise,
por cumplirte el deseo,
compañera,
de que Pulgarcito
(héroe del cuento que más te entusiasmaba),
brincase desde sus facciones hasta nosotros,
nació tu personaje
con una mano tan diminuta
que en ella no le cupo
la línea de la vida.**

(Dimensión imaginaria, p. 50)

El poema en verso está acompañado por su exégesis «prosificada». Lo que González Rojo llama claridad e identifica con la hermenéutica, toma forma en las notas al pie de página, versiones interpretativas, prólogos y prefacios, con el evidente sentido de glosa. Lizalde ha señalado algunas reflexiones en torno a este principio:

la hermenéutica llevó al poeticismo a la determinación gráfica del *sentido* en cada partícula. Así, la comparación que indicaba la preposición *de* se escribía de este modo: —*de*—, cuando decía, por ejemplo, “el río —*de*— mi cuerpo navega hacia tus mares”, ¡para que no fuera a creer algún despistado que ese *de* no implicaba metáfora, sino propiedad o procedencia!

(*Autobiografía de un fracaso*, p. 46)

Con ello intentan ratificar un uso para la preposición y lo manifiestan tipográficamente. En *Dimensión imaginaria* González Rojo escribe:

**... la almohada,
que es funda del cordero
—de— la lana
que permanece
completamente inmóvil.**

Al pie de página, señala la función que desempeñan los guiones: «Cuando escribo la preposición *de* entre guiones no significa posesión sino semejanza». Para Lizalde, sin embargo, los principios básicos son «la imagen de la obviedad y la contradicción» y pregunta, no sin razón:

¿Qué gran literatura no es compleja y clara y original aparte de otras cosas de difícil o imposible descripción? ¿Qué poetas no son simples, complejos, oscuros, claros, viejos y originales?

(*Autobiografía de un fracaso*, p. 28)

Si lo que buscan es lo que implícitamente debiera ostentar toda poesía, lo interesante quizá se encuentre, como escribe Montes de

Oca, en el «esfuerzo teórico de sus fundadores». Más que obras consumadas, el poeticismo emprende los primeros pasos en una serie de exploraciones textuales, fundamental en la etapa formativa de esta tríada de poetas, tan disimiles como familiares, que marcarán senderos en la poesía mexicana en las décadas venideras. El poeticismo fue el semillero en el que se enfrentaron a la creación poética unos jóvenes que, a la postre, recibirán el reconocimiento de su escritura con galardones como el Premio Xavier Villaurrutia de escritores para escritores. Los cuatro que hicieron carrera literaria — Montes de Oca, Eduardo Lizalde, González Rojo y González Cosío— fueron poseedores de ese galardón. Otra razón para acercarse a su propuesta.

Laboratorio poeticista

La poesía que promueve el poeticismo —y que marcaría una distancia respecto al «bagaje de las obras poéticas existentes»— se expone en lo que podría llamarse el prólogo-manifiesto de *Dimensión imaginaria*. Las consideraciones parten de algunos atisbos que apuntan hacia los procedimientos de composición. Hay en esas instrucciones algunos señalamientos que quisiera destacar:

Hago constante referencia a un tipo de sucesos cotidianos, de maneras usuales de hablar, que la vida ha grabado en nuestra mente; pero que, si no se hiciera esta aclaración, pasarían tal vez inadvertidos.

(*Dimensión imaginaria*, p. 12)

El primero apunta hacia los «sucesos cotidianos», basados en «maneras usuales de hablar», que pueden ser refranes, frases hechas, clichés. Continúa González Rojo:

Otro suceso cotidiano al que hago alusión es al utilizado por los fotógrafos cuando quieren inmovilizar a los niños para tomar una

buena fotografía, al decirles: “mira este pajarito”, pájaro que representa, en mi poema, la facultad de dejar todo inmóvil.

Y en el poema se lee:

¿qué fotógrafo fue —tu voz murmura—

quien nos ha consentido,

tras abrir una jaula, ver que el pájaro fuera

volando sobre la llanura;

fotógrafo que deja que vuele suavecilla.

(Dimensión imaginaria, p. 20)

La reelaboración de la frase, las más de las veces extraída de la jerga popular, es uno de los pocos índices de oralidad en esta propuesta marcada por un alto grado de cultismo. Pero será también un procedimiento que perdure en la poesía de quienes fueran parte del grupo, a diferencia de otras tantas indicaciones aquí enunciadas.

La lucidez teórica, sin embargo, no es garantía de lucidez creativa. El propio González Rojo ha señalado la poca fortuna que, en comparación con sus colegas, obtuvo su poesía en esa época. Quienes integran el grupo no se apegan con rigor a estos principios, y los resultados obtenidos son muy dispares; sin embargo, pese a las diferencias, se descubren puntos de contacto, cercanía en los repertorios figurativos con que preparan sus poemas. En *Dimensión imaginaria*:

Durante este momento,

tengo tanta ceguera,

que mis párpados son la noche entera,

**por lo que, con mis manos, ya que dormir intento,
se me ve restregar el firmamento.**

(Dimensión imaginaria, p. 30)

Resalta el engranaje asociativo: *ceguera, párpados y noche*. Es la idea de «elementos vecinos del objeto» que sirven para una posterior imagen en la que los «parpados-noche» son el firmamento del «hombre-universo». De forma similar, Lizalde:

**... el mar es tan hábil cocinero
que fabrica su carne y su vajilla
las playas son el borde
de un gran plato de sopa,
caldo que hace horizonte.**

(Autobiografía de un fracaso, p. 82)

El «mar-cocinero» se construye a partir de elementos vecinos (el borde de la playa y la vajilla; el plato de sopa, el caldo y el horizonte) y además explica el suceso cotidiano en la frase «el mar alimenta al hombre». Montes de Oca, criticado por un supuesto bajo nivel poeticista, acaso sea el más certero en tanto que sus experimentos son más cuidadosos: al ocultar el procedimiento del artificio, las imágenes discurren con fluidez. La audacia imaginativa de Montes de Oca recurre a fórmulas más sintéticas: «La hierba piensa desde su cráneo de rocío».

Los fragmentos citados ejemplifican uno de los procesos metafóricos que caracteriza el andamiaje figurativo del poeticismo. En los tres casos, los objetos (el firmamento, el mar, la hierba) manifiestan cualidades humanas: el antropomorfismo, no siempre

afortunado, no es punto a resaltar sino las vías que utilizan para emparentar lo subjetivo y lo objetivo en un juego de transposiciones semánticas que parten del intercambio de elementos del orden de lo humano al orden de lo natural —incluso de lo cósmico— y pocas veces en sentido inverso. Lo inanimado se anima, se humaniza: un procedimiento que ha sido la base figurativa en la construcción de las metáforas y que en el poeticismo se convierte en una exacerbación. En lo que podría ser un típico ejemplo de dicho recurso, González Rojo escribe, en una imagen del todo gongorina: «un amplio bostezo de los ojos». Nuevamente Góngora, pero ahora en Lizalde:

Física crepuscular

Los árboles

desnudos

imantaron del cielo

la marmaja de los pájaros

y las estrellas.

(Autobiografía de un fracaso, p. 56)

Montes de Oca, siguiendo de una forma particular la relación entre «elementos vecinos», comienza a practicar un versículo, por otra parte, característica de su poesía y de algunos poetas nacidos en la misma década (como José Carlos Becerra o José Emilio Pacheco):

Los dedos son costillas de la forma inaudita que se eleva

y la sangre iluminada

hace bailar en las alturas

los tapones de su encierro.

(Poesía reunida, p. 120)

El prólogo-manifiesto plantea, entre otras cosas, «la variedad sintética de las estrofas» o el enlace de éstas como un lineamiento a seguir. Quizá por ello sea visible el gusto por el poema de largo aliento. Las tiradas amplias y, en el caso de Montes de Oca, los versos extensos, son uno de los primeros distintivos que saltan a la vista. Los poeticistas recurren a la silva moderna: versos al arbitrio del poeta en series indefinidas y bajo una distribución caprichosa de la rima. Poesía barroquizante que privilegia la metáfora, la adulteración de la sintaxis, a veces ripiosa, y la faceta mitológica. Los ex poeticistas han hecho especial énfasis en la sorpresa que les ocasionaba la lectura de Góngora y los procedimientos que utilizaban para desentrañar sus mecanismos metafóricos. Un fragmento de *Las soledades* quizá pueda ilustrar un producto de la rescritura:

Desnudo el joven, cuando ya el vestido

Océano ha bebido,

restituir le hace a las arenas;

y al Sol lo extiende luego,

que, lamiendo apenas,

su dulce lengua de templado fuego,

lento lo embiste, y con süave estilo

la menor onda chupa al menor hijo.

(v. 34 – 41)

Góngora fue referencia y vicio, asegura Lizalde, y el fragmento anterior podría haber sido la base para el poema «Incendio» de su etapa poeticista:

Incendio

El fuego

paladeaba el bosque

y lo encontraba de su gusto.

(Autobiografía de un fracaso, p. 57)

El «Sol», como el «fuego», utiliza su lengua flamígera; el primero, en un vestido para secarlo; el segundo, en el bosque entero para saciar el gusto. Aún con el parentesco entre ambas prosopopeyas, la comparación es arriesgada pero la incitación a la reescritura, un tanto irónica, y que el propio Lizalde menciona, quizá sea otro indicio que podría sostener dicha hipótesis:

Si Valéry lograba decir: *Y el cielo canta al alma consumida / el cambio de las orillas en rumor [...]* ¿por qué no puede decirse, con el mismo procedimiento, y con el mismo efecto poético: «Y la máquina Underwood canta al alma consumida / el cambio de sus teclas en traqueteo»?

(Autobiografía de un fracaso, p. 32)

El deseo de hallar los mecanismos verbales y conceptuales que componen o que dan paso a un «gran poema», los orillaba a partir de los descubrimientos de otros poetas. No temen así tomar una imagen o una metáfora lograda para reinventarla. Señala Lizalde, no en

vano, que las creaciones de entonces «eran resultado del análisis de otros versos y conclusiones de los hallazgos de otros poetas». Las lecturas que acompañaban al movimiento —García Lorca, López Velarde, Gorostiza, Valéry o Saint-John Perse, por citar algunos— eran, por supuesto, modelos prácticos a seguir. Si la poesía actual se sirve del pastiche, la transcreación, el *collage*, la reelaboración e incluso el plagio, los poeticistas parecen acentuar uno de los rasgos de esa escritura: el palimpsesto.

El poeticismo ostenta cierta herencia que lo vincula con el Barroco, y el primer indicio es el homenaje que le rinden a través de la recuperación de propuestas formales, como el uso de silva (perfeccionada por el poeta cordobés), el artificio del lenguaje en aras de la ambigüedad, la difusión semántica o la actividad en los senderos de la metaliteratura. Poesía de reflexión que se niega a perder el carácter trascendente. Los poeticistas examinan la posibilidad de una nueva modalidad expresiva, y encuentra en Góngora y en los registros culteranos y conceptistas un pretexto para «mudar de estilo y de razones». Un pretexto porque es una forma de escapismo: alejarse de los usos retóricos del momento, como lo hizo casi toda vanguardia para ultimar a sus progenitores, es una forma de marcar distancia. Pero después del parricidio tienen que buscar un mentor y no queda más que legitimar al abuelo.

Esta complejidad barroquizante explica el prólogo-manifiesto, esla condensación de elementos dispares entretejidos a partir de similitudes implícitas. Un enlace del material poético que abarca un «número grandes de elementos» y que consumaría un cambio no sólo cualitativo, sino también cuantitativo. Este ir enlazando estrofas presupone el aglutinamiento y la espesura. Los ejemplos sobran: *Dimensión imaginaria* es un sólo poema que a su vez tiene otra versión que lo ensancha; «Décimas a Guillermo Tell», de Lizalde, es un extenso poema inacabado, y los versos de Montes Oca requieren, por lo menos, una respiración profunda. Es un culto a la magnitud

que todos profesaban en sus monumentales obras hoy desaparecidas: Montes de Oca recuerda uno de sus libros inéditos, *Pinocho y Kierkekegaard*, de trescientas cuartillas a renglón seguido, cuyo título ya insinúa las discusiones existenciales entre un filósofo y un interlocutor al que le crece la nariz al decir mentiras, o *Noúmeno el dinosaurio* de Lizalde que, con unos ocho mil versos, vendría a ser una obra totalizadora, un «tótem lírico supremo de la metafísica» que abordaría concepciones kantianas, husserlianas, heideggerianas, freudianas y marxistas.

Por desgracia —o precaución, dirán algunos— no se conservan las que seguro serían las mejores muestras del poeticismo, pero sí sobrevivirá un afán megalómano, una expresión poética que se vuelca *ad infinitum* en aras de algo que podría llamarse la traducción del mundo a un lenguaje poético.

Retaguardia

La experiencia poeticista quizá tal sólo durase unos años. El grupo se disuelve a mediados de los cincuenta. Producto de las tentativas de entonces, un estilo poético o, mejor dicho, el tejemaneje de elaboración quedará signado en el quehacer literario de sus fundadores. Para 1956, cuando Lizalde publica su primer libro, *La mala hora*, dice no pertenecer al grupo pero incluye esos poemas, así como los relatos de *La cámara* de 1960, en la etapa poeticista porque siguen manteniendo una deuda de manufactura. En los proyectos posteriores de los integrantes —como un modelo a seguir o a evitar— queda inscrita la cicatriz de la teoría poética que discuten, confrontan y llevan a la práctica. Incluso «dejar de ser poeticista», ir en contra como quiere el fundador, es asumir una posición estética e ideológica que no puede entenderse sin el elemento contradicho.

La negativa de Lizalde a reconocer esta etapa formativa no puede concebirse sino como un acto de terquedad de mucho criticable: «Gran cosa es tener la capacidad de retractarse. / Poseer el combustible necesario para dar marcha atrás / lucir la valentía de desdecirse [...] ¡Oh gran antologista de vivencias! ...» ¿No es esta «Oda a una goma de borrar» de González Rojo un reclamo pertinente a la posición de su colega? Seguramente, pero también un valioso consejo:

el profundo poeta

debe saber oír más las palabras de su goma

que las del artefacto con que escribe

porque los dioses están más cerca del silencio

que del barullo.⁵

La autobiografía de Lizalde ha sido uno de los motivos para pasar por alto el poeticismo. En ella se describe con denuesto la teoría poética de González Rojo: un «libro gigantesco» —que, dicho sea de paso, Lizalde confiesa que leyó fragmentariamente (Montes de Oca calculaba unas ochocientas cuartillas)—, que en alguna ocasión fue llevado a la Capilla Alfonsina donde Reyes, tras escuchar sus ideas estéticas y ver el tamaño del texto, comenzó a mostrarles sus ficheros para «desembarazarse versallescamente de dos jóvenes atorrantes». Por abulia reflexiva, la definición del poeticismo en *Autobiografía de un fracaso* ha sido la ecolalia de no pocos comentaristas: una «máquina de trovar» que ocultaba una «trampa mortal de más de un libro y menos de un poeta», un «laberinto mecánico [...] peor que el de Creta porque no tenía hilo ni Ariadna, pero sí un Minotauro llamado mediocridad poética y desatino teórico».

¿Pero qué tan válido es criticar algo que apenas se conoce? Sí la teoría fuese errónea, la interpretación de la misma quizá no fuera del todo certera: Lizalde, para organizar su catálogo metafórico, utilizaba un sistema de tarjetas *Mc Bee* con las que controlaba el tiempo de personal en la Compañía Mexicana de Aviación. Conjeturas e intuiciones poéticas de jóvenes con cultura diversa que, por ese entonces, ingresaban a la Facultad de Filosofía y se desenvolvían entre terminologías y tratados filosóficos (Kant, Descartes o Hume) con los que intentaban robustecer su sistematización literaria.

Unos años después, Lizalde termina por aceptar la influencia de la teoría en la composición de un poema posterior, *Cada cosa es Babel* (1966). Al igual que González Rojo, descubre la fórmula al ir en contra:

Mi primera intención fue hacer un poema poeticista sin que se notara lo poeticista, es decir, donde se descartaran los vicios explicativos y lógicos del poeticismo, lo racional y lo mecánico. Intente en *Cada cosa es Babel* aplicar eficazmente toda la libertad verbal e imaginativa que un poema lírico requiere. ⁶

La búsqueda del poeticismo parece que no termina en las obras de sus fundadores. Poemas como *Cada cosa es Babel* han sido modelos a seguir entre los poetas de generaciones que le suceden, y una postura frente al lenguaje similar se descubre en poetas no muy «claros», como podría ser el caso de la poesía del lenguaje. El poeticismo marca su distancia con respecto a la práctica poética del momento —aunque son otros los procedimientos con los que Gerardo Deniz, por citar un ejemplo paradigmático, atenta contra la legibilidad—, ambas optan por complicar la escritura porque se niegan a ser consumidos como un producto de creación y de lectura tradicional. Dos propuestas muy distintas, es cierto, pero quizá una similitud que debiera resaltarse para pensar los vericuetos de la poesía reciente.

Habría que sopesar las aportaciones o intuiciones del poeticismo, pues incluso en su iconoclastia —el poeticismo, a pesar de la rigidez y la seriedad que proyecta, también tuvo sus bromas, sus trifulcas y diatribas— hay un llamado interesante a exponer lo que consideraban una «enfermedad en la poesía». Lizalde, entre sus vivencias recopiladas, recuerda:

Con cierta frecuencia jugábamos con nuestro amigo Ramón Xirau [...] a confundirlo con la lectura de falsos poemas de Emilio Prados, por ejemplo, mezclando con auténticos textos del poeta, a quien leíamos y conocíamos. Los falsos poemas de Prados se elaboraban a espaldas de Ramón, en la habitación contigua, en cinco o diez minutos; los de Prados le habían llevado la vida a él y a otros.

(Autobiografía de un fracaso, p. 34)

Una treta ya conocida en los Siglos de Oro, replanteada a principios de los cincuenta no sólo por los poeticistas: Witold Gombrowicz, en 1951, alteraba hasta el absurdo el orden de los versos en los poemas de Valéry, con la intención de leerlos ante un público culto y «admirador» del poeta francés, para comprobar, una vez que nadie se percataba de la superchería, que «los versos no gustan casi a nadie y que la poesía versificada es un mundo ficticio y falsificado». El escritor de origen polaco confabula una argucia parecida a la que menciona Lizalde. Para Gombrowicz, el resultado del experimento lo dejaba ante un público ignorante, pasivo, capaz de recibir cualquier cosa; para los poeticistas, «el dar por falsos los Prados y por Prados los falsos», suponían entonces, era «una prueba indudable de la engañosa calidad estética de la poesía generalmente apreciada y, más que todo, de su sospecha facilidad de escritura». Y aunque ahora Lizalde no concuerde con las indagaciones de juventud («copiar o imitar a un Klee, un Picasso o un Modigliani es fácil, es cuestión de mínima destreza; inventarlo, imposible»), el planteamiento arroja interrogantes de un problema de mucha actualidad: el falso prestigio de cierto tipo de poesía —y de poetas—

o bien las convenciones de la lectura y la recepción del poema. Ambos parecen apuntar, aunque por distintas rutas, al «mundo ficticio» que alientan tanto los lectores pasivos, como los autores que fraguan prestigio, no precisamente a partir del talento.

Superar «el bagaje de las obras poéticas existentes», aun tratándose de un simple intento, supone no sólo el conocimiento pormenorizado de dicho acervo, sino una constante reflexión. La praxis poeticista que cimentaba González Rojo vendría a tener un copioso sustento teórico. El prólogo de *Dimensión imaginaria* anticipa *ex profeso* dos libros que explicarían a profundidad las razones y los objetivos de la misma. Ninguno fue publicado. Pero el simple hecho de mencionarlos, y precisamente en la apertura del prólogo, indica la preocupación por explicar de forma coherente y articulada las intenciones y guisas del movimiento. Tan sólo el nombre que los bautiza, «poeticismo», lleva implícita la exacerbación por la poética. Un furor autorreferencial «cual si existiese un movimiento filosófico —compara Carlos Ulises Mata— que se denominara filosofismo».⁷ Si proclamarse miembro de un grupo ya es marcar una distancia con el gremio, proclamarse poeticista es acentuar una diferencia con respecto a la designación de poeta:

El nombre de *poeticista* —con el que bautizamos a esta teoría poética— buscaba contraponerse al de poeta en su sentido habitual. Si este último era el «vate», el «liróforo», el «portaliras», el jilguero que canta de manera espontánea sin saber por qué, cómo y para qué, el poeticista encarnaría al escritor reflexivo y apasionado por el discurso intrínsecamente poético y sus implicaciones. El poeta era el poeta inconsciente, el poeticista el poeta consciente de su quehacer.

(*Reflexiones sobre la poesía*, p. 17)

No soy el primero en sugerir que esta avidez por reflexionar sobre discurso poético —cualidad del «poeta consciente de su quehacer»— es una réplica a la tradición de la irracionalidad y la

exaltación de la libertad creadora, redescubiertas por el surrealismo y sus prácticas literarias, como la escritura automática de André Breton o las aproximaciones insólitas de Paul Reverdy, que no dejan de ser un dictado de la inspiración.

Pero infortunada o con pocos aciertos, no podremos saber lo que en ese entonces había al interior de la teoría poética: aquellos fundamentos fueron sustituidos por un libro testimonial que recuerda las andanzas de la época, los senderos generales de la propuesta y los motivos para dejarla atrás: *Reflexiones sobre la poesía* (2007). Con dichas reflexiones, González Rojo pretende «poner estrictamente en su lugar la *manera poeticista* de pergeñar poemas», «mostrar la influencia poeticista en todos los expoeticistas» y exponer, en líneas generales, «una intuición digna de rescatarse» para, de una vez por todas, entregar su poética de juventud al fuego. Recientemente, el mismo autor dio a conocer en su página web «Nuevos apuntes sobre el poeticismo» (2011), que conforma el núcleo de las reflexiones más interesantes de entre quienes fueron parte del movimiento.

La metáfora, rescata González Rojo, podría ser racionalizada. Si la parte formal en el poema podía analizarse (Tomás Navarro Tomás ya lo había hecho), también existe un contenido, y su teoría quería cuantificarlo. Si cada grupo o movimiento literario despliega una manera de hacer, el poeticismo sería entonces la búsqueda de un sustrato que pudiera dar cuenta de las maneras de hacer:

El poeticismo era una inquisición sobre el poetizar. En este sentido, se acerca al *creacionismo* (Vicente Huidobro) que es una inquisición sobre el crear.⁸

Una investigación también llevada al campo de producción. La expresión «teoría/práctica» era entendida como «poesía/lógica poética»: la teorización indagaba no tanto en la forma de la poesía, sino en su contenido. A través del estudio de las figuras retóricas

intentaban «sacar a flote una lógica poética» que, según su fundador, «ya no alude a la exterioridad de la forma (que es prescindible como muestra la poesía moderna), sino a la corteza o a la superficie del contenido». Es por ello que González Rojo reconoce la influencia de los ismos, nacionales y extranjeros, pero niega que éste quisiera ser un movimiento de vanguardia, puestos estos últimos «rechazan las viejas maneras de poetizar a favor de lo nuevo, mientras el poeticismo busca la lógica poética que subyace tanto en lo nuevo como en lo viejo».

Para González Rojo, uno de los vislumbres de aquella etapa de formación consistía precisamente en la intuición de una lógica en la poesía:

Hay una parte del contenido que, en la medida en que tiene un carácter formal, responde a una lógica: la lógica de la poesía. Una lógica que no puede identificarse con la lógica del pensamiento, porque, resulta obvio, su materia, su contenido informado, difiere cualitativamente y en muchos aspectos de la estructura del pensamiento que caracteriza a la lógica desde el *Organon* aristotélico hasta la lógica simbólica y la matemática de la actualidad.

(Reflexiones sobre la poesía, p. 23)

Quizá en esta intuición se encuentre la aportación más significada del poeticismo. La premisa recuerda las ideas que expondrá Northrop Frye en *Anatomy of criticism* (1967), por lo menos entorno a la verdad filosófica y la verosimilitud literaria que describe en sus sistema de géneros. Más aún, se acerca a *La lógica de la literatura* que planteó Käte Hamburger.⁹ Pero son aproximaciones hipotéticas que enuncio con el debido abismo que las separa, pues las ideas de aquel entonces parece que continuarán en el aire. Ahora Doctor en Filosofía, con más de treinta años en la docencia y una trayectoria poética de más de 60 años, González Rojo tan sólo atiende a una

intuición que considera rescatable. Lo demás queda sometido a la corrección o al rechazo: «Personalidad poética» y «eficacia expresiva», sin mucho trámite, sustituyen a los principios básicos del manifiesto provisional de 1953, y las posibles quinientas cuartillas de su fundamentación filosófica.

En el peor de los casos, aun cuando la teoría fuese equívoca en su totalidad y, aun cuando los poemas no superaron «el bagaje de las obras poéticas existentes», el ataque contra la «facilidad», la «vaguedad significativa» y «la imprecisión verbal y conceptual», son suficiente motivo para desempolvarlos de las bibliotecas porque, aún en sus errores, no sólo se trata de una crítica contra la poesía que consideran imprecisa o simplona, sino de un proyecto de sistematización del material de trabajo poético para superar las taras de dicha escritura. En ese sentido, la empresa poeticista podría circunscribirse, con sus pertinentes apostillas, junto a las teorizaciones de Paul Valéry o Edgar Allan Poe, como sugiere Carlos Ulises Mata, porque conciben la ejecución de arte como una operación intelectual, inclusive buscan, como Poe en *Filosofía de la composición*, el modo de conseguir «el armado de la creación literaria» (Lizalde *dixit*).

La conducta del grupo se fincaba —dice Montes de Oca en su autobiografía— en la repulsión al orden burgués: «En todas partes, en el parque o al subir en el camión, nuestras manos nunca estaban desarmadas: con la mecha del escándalo en la diestra y suficiente fuego para prenderlo en siniestra, esperábamos el momento capaz de unirlos». Al ritmo de *Relámpago*, por ejemplo —himno del grupo que era una «glosa estridente y rechinante» de la canción *Relámpago*, interpretada por los hermanos Martínez Gil— abordaban el transporte público entre alaridos y desmanes. La imagen de su ejecución no es menos interesante: en la década de 1950 dicha algarabía era razón de peso para el ganarse el repudio

entre quienes proclaman la calma y la sobriedad (lo sigue siendo hoy en día).

Pero viéndolo bien, no fue lo más escandaloso que hicieron ni principal el motivo por el cual «darles la vuelta»: insinuar la existencia de una «lógica poética» —y no la subjetividad de una «poética personal»— es acicate para la incomprensión y el agravio, «parece un atentado contra la Santa Inspiración y la autonomía inefable del espíritu», dice González Rojo en sus *Reflexiones*, y añade otra cara de la moneda: «[la lógica poética] quizá traiga consigo la esperanza de conocer mejor las creaciones poéticas, y, con ello, las capacidades del hombre mismo».

NOTAS

[1] A partir de la diatriba y la negación, Eduardo Lizalde narra su versión del movimiento y recopila algunos poemas «para impedir que otros consumen más tarde esta misma desastrosa antología para victimar, por cuenta ajena, al autor». *Autobiografía de un fracaso. (El poeticismo)*, México, INBA-Martín Casillas, 1981, p. 27. Todas las citas pertenecen a este libro. La escritura poeticistas de Lizalde también pueden leerse en *Memoria del tigre* (1983) y *Nueva memoria del tigre* (1993).

[2] Montes de Oca, Marco Antonio, «Prólogo autobiográfico», en *Poesía reunida (1953-1970)*, México, fce, 1971, p. 23.

[3] González Rojo, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, México, El Aduanero, 2007, p. 123. El libro resulta una síntesis y cavilación a la distancia sobre el movimiento que encabezó y los postulados teóricos de la manera poeticista de pergeñar poemas. Es, hasta cierto punto, una réplica al libro de Lizalde.

[4] González Rojo, Enrique, *Dimensión imaginaria. (Ensayo poeticista)*, México, Cuadernos Americanos, 1953, pp. 9 y 10. (El poema puede consultarse en la página web www.enriquegonzalesrojo.com).

[5] El poema pertenece a *Por los siglos de los siglos*, escrito en 1981 y ha sido recopilado en distintas antologías, por ejemplo: *Confidencias de un árbol*.

Antología poética (1981- 1990), presentación de Federico Patán, México, conaculta (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 53), 1991, p. 24.

[6] En «La garra y el corazón del tigre. Eduardo Lizalde entrevistado por Marco Antonio Campos», *Vuelta*, n° 114, mayo de 1986, p. 47.

[7] Mata, Carlos Ulises, *La poesía de Eduardo Lizalde*, México, inba-Verdehalago, 2002., p. 18. Uno de los aciertos más significativos en su estudio, consiste en admitir de forma relativa la aseveración principal de Lizalde en torno al poeticismo: un fracaso personal.

[8] González Rojo, Enrique, «Nuevos apuntes sobre el poeticismo. (Respuesta a Adriano Rémura)», en www.enriquegonzalezrojo.com . Consultado el 22 de octubre de 2012.

[9] Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 1995 (Literatura y Debate Crítico, 18). La primera edición, *Die Logik der Dichtung*, fue publicada por Ernest Klett en Stuttgart en 1957. Para Hamburger, la lógica de la literatura «tiene sentido y es legítima porque hay una lógica del lenguaje, o para ser más precisos, porque la idea de una lógica del lenguaje ha pasado a formar parte de la reflexión moderna sobre la lógica del pensamiento». Así, esta lógica de la literatura «investiga si el lenguaje que produce las formas literarias se diferencia desde el punto de vista funcional del que usamos en nuestra vida al pensar y comunicarnos, y de ser así, en qué medida.