

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras



EL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN COMO CONSTRUCTOR DE ESPACIO EN LA POESÍA DE

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS Y LUIS VICENTE DE AGUINAGA

Tesis para obtener el título de  
Maestría en Literatura Mexicana

**PRESENTA**

Lic. Gabriela Raquel Martínez Arellano  
CVU 773638

**DIRECTOR**

Dr. Alejandro Palma Castro  
CVU 25391

H. Puebla de Z., Puebla, 23 de octubre de 2018

*A mi madre, siempre.*

*“Vuestro tiempo y vuestro espacio  
no son mi espacio ni mi tiempo”.*

*Vicente Huidobro*

## ÍNDICE

Introducción .....	5
1. El sujeto de la enunciación como constructor de espacio en <i>Adolescencia y otras cuentas pendientes</i> de Luis Vicente de Aguinaga. ....	16
1.1 Luis Vicente de Aguinaga: un acercamiento .....	16
1.2 El espacio y el sujeto de la enunciación en algunos poemas de <i>Adolescencia y otras cuentas pendientes</i> .....	26
1.3. La brevedad, los espacios y el sujeto.....	42
2. El sujeto de la enunciación como constructor de espacio en <i>Principio de incertidumbre</i> de Jorge Fernández Granados. ....	44
2.1 Jorge Fernández Granados: un acercamiento .....	44
2.2 El espacio y el sujeto de la enunciación en algunos poemas de <i>Principio de incertidumbre</i> .....	51
2.3 El sujeto, la nostalgia, el sueño y los espacios. ....	62
3. El viaje de la nostalgia: Luis Vicente de Aguinaga y Jorge Fernández Granados.....	64
3.1 El contrapunto.....	64
3.2 La nostalgia.....	65
3.3 El soliloquio imaginario, la soledad, el espacio íntimo. ....	77
3.4 De lo anterior. ....	87
Conclusiones .....	88
Bibliografía.....	93

## INTRODUCCIÓN

El interés en la realización de este trabajo surge dada la profusión de poetas y estilos que ha tenido la poesía mexicana del siglo XXI. La poesía de estas primeras décadas recupera la evocación de la experiencia a partir de la problematización del sujeto. Por eso creemos pertinente abordar el estudio de la poesía mexicana contemporánea y centrar este estudio en el sujeto de enunciación y en los espacios construidos que recuperan la subjetividad y, por ende, la configuración de la experiencia en dos poemarios, *Principio de incertidumbre* (2007) de Jorge Fernández Granados y *Adolescencia y otras cuentas pendientes* (2012) de Luis Vicente de Aguinaga. El objetivo general de esta investigación es explorar e indagar la voz enunciativa del sujeto como constructor de espacio. Es decir, cómo es que el sujeto en el poema configura un espacio a partir de lo enunciado. Este espacio tiene una importancia no sólo discursiva, sino que, al ser asumida desde la perspectiva de un sujeto, tiene una profundidad que va a orientar todo el sentido del poema.

En este estudio hemos encontrado una recurrencia notable de ciertas funciones espaciales dentro de los mecanismos de los poemas, las cuales tienen una importancia significativa en su construcción, por tanto, me enfocaré en el manejo de dichas recurrencias para la elaboración del análisis e interpretación. Las categorías de análisis se centraron en tres principales ejes que iremos explicando más a profundidad a lo largo de este trabajo: el sujeto de la enunciación, el espacio y las temporalidades.

En primer lugar, esta investigación parte de que el sujeto de la enunciación es una instancia virtual de la primera persona responsable tanto del proceso de enunciación como del enunciado. Este sujeto se encarga de la construcción y articulación del sentido, y elabora las categorías espacio- temporales en el poema. Este sujeto, a partir de las estrategias lógico- lingüísticas de su enunciación y al focalizar, proyectar y articular su discurso sobre ciertos objetos, perspectivas, o al realizar omisiones, configura un espacio cargado de una significación que va más allá de las dimensiones y cuadraturas de un espacio meramente decorativo o gramatical. El sujeto que enuncia, ya sea en la distancia del recuerdo o escondido bajo ciertos disfraces, estará afectado por su entorno.

La estructura del poema será edificada desde un enunciador, como una voz distinta y por supuesto separada del autor, es decir, una entidad ficcional que el lector irá construyendo y reconstruyendo desde el inicio del texto. Este sujeto construye las categorías en el interior del poema, se encarga de la construcción y articulación del sentido, elabora las categorías espacio- temporales, la deixis de referencia, la distancia respecto a los objetos, y el *ethos* escritural. En este estudio vamos a entender a este sujeto de la enunciación como una instancia virtual de la primera persona responsable tanto del proceso de enunciación como del enunciado.

En el *Diccionario de poética y retórica* de Helena Beristáin la ficción se define como un discurso representativo que evoca un universo de experiencia, pero sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica o de realidad, sino de verosimilitud. Por otro lado, al hablar de la pragmática del texto poético, Barbara Pilher menciona que el contrato con el lector será fingido:

El hecho es que todo en el texto poético no es ni verdadero ni falso, sino que es fingido; los actos de habla son ficticios, o hasta parasitarios y devaluados puesto

que no tienen la fuerza ilocutiva que les correspondería como enunciados verdaderos. Sin embargo, dentro del poema se crea una *comunicación virtual*<sup>1</sup> que funciona al modo de la comunicación cotidiana [...] un poema no es la representación de cosas, sino la representación de un discurso sobre cosas, es decir de un *discurso ficticio* a diferencia del discurso natural (162).

Entonces, este discurso representativo será un contrato de verosimilitud con el lector, independientemente si es real o es verdadero. Esto llevará a que el lector acepte la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de la falsedad.

Kate Hämberger en su libro *La lógica de la literatura* (1995), plantea que el yo que habla dentro del poema es un sujeto, por lo cual lo denomina sujeto de la enunciación lírica. Este sujeto, característico de la lírica, se diferencia de los otros géneros no por su relación con el objeto, sino por la vivencia subjetiva que tiene de ese mismo objeto. Los enunciados como parte del esquema enunciativo de lo lírico, se orientan hacia un polo objetivo desde el sujeto, todo dado como un proceso lógico propio del lenguaje. Hämberger apunta que, la frontera que separa la enunciación lírica de otras formas de enunciación no viene establecida por la forma externa del poema, sino por la relación de la enunciación con el objeto, el “yo” lleva al objeto a su propia esfera vivencial y con ello lo transforma (195). De este modo, mediante un análisis de las instancias enunciativas se lee la distancia de este sujeto respecto al objeto enunciado.

Para José María Pozuelo Yvancos, el sujeto descrito por Hämberger no emite un enunciado de realidad puesto que quien enuncia no es “real”, pero su discurso cumple con las leyes estructurales de este. Así, el enunciado de realidad en la primera persona “no es la mimesis

---

<sup>1</sup> Las cursivas son de la autora.

de una realidad sino la mimesis de un acto de lenguaje, un enunciado de realidad  *fingido*<sup>2</sup>” (187). Pozuelo Yvancos para delimitar estas estrategias en la construcción de un “yo” o de una voz, menciona la prosopopeya: “La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiein*: conferir una máscara o un rostro. Nuestro tema se ocupa del conferir y despojar de máscaras” (198).

La voz que enuncia lejos de darnos una certeza detrás del evento vivido, se instala desde cierta distancia y bajo distintas estrategias textuales tales como la máscara para ocultar un posible rastro biográfico en el discurso. Si por ejemplo hablamos del enunciador en primera persona como un “yo” que construye las categorías en el interior del poema, surge la posibilidad de la poca fiabilidad de esa voz en el discurso poético. Este discurso, se vuelve mucho más complejo puesto que no sólo enuncia, sino que la focalización está determinada por lo que el mismo enunciante poético quiera mostrarnos volviéndose así, totalmente subjetiva.

Este “yo” que emite un enunciado de realidad se posiciona en el discurso a partir de las estrategias textuales que construye desde los elementos descriptivos que no hablan directamente del objeto, sino que remiten a temas que animan la totalidad del poema, al estado de ánimo, a la visión de mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla, creando un mundo de subjetividad (Pimentel 41). Así lejos de establecer conjeturas para el trazado de una biografía personal o las vivencias del propio poeta y establecer una verdad literaria basada en la verdad biográfica del autor, se tratará de leer el grado de distancia que el sujeto establece con su objeto a través de su ubicación en el discurso (Genovese 78).

Dentro de la pragmática textual, es necesario especificar, que cada uno de los enunciados emitidos dentro del poema, serán distintos dependiendo de la situación de enunciación. Para descifrar este nivel, utilizamos el libro *Entre el decir y lo dicho* de Oswald Ducrot, en el que

---

<sup>2</sup> Las cursivas son del autor

postula que un enunciado puede ser distinto si es formulado por distintas personas. Así, el significado está atravesado por una situación determinada del hablante, ya que toda composición del lenguaje será distinta en cada una de las situaciones en que el habla es dada.

En el caso del poema, la construcción que hace ese “yo”, será desde su propia experiencia a partir de su distancia y posición en el discurso: “No es el tipo de enunciación ni de oración lo que define el grado de subjetividad, sino la actitud del sujeto enunciante” (Hamburger 159). Así todo poema contiene un grado de subjetividad difícil de medir, pero rastreable a partir de la distancia respecto a lo enunciado:

El yo de la enunciación se posiciona de diferentes maneras en el poema [...] Si se le considera una convención o se le recorta, se le condena a la fijeza, a la exclusión de cualquier proceso; pero si se observan sus movimientos, este yo relacionado con un yo de origen se vuelve una instancia dinámica de la construcción poética. Hay alguien allí, pero su visibilidad es opaca, está mediatizado por el lenguaje. (Genovese 78).

Dentro de la poesía mexicana, y como ya lo formuló Alejandro Higashi<sup>3</sup>, este “yo” contará experiencias que son “incomunicables fuera del juego de la simulación literaria (...) por ello deciden no escatimar en los disfraces para ocultar sus experiencias” (309). Entre esos disfraces encontramos el soliloquio imaginario, la multitud, la distancia, la aparente desaparición.

Por otro lado, este sujeto no sólo se limita a contar sus experiencias, sino que también las hace extensivas al espacio que habita. El espacio dentro del poema es uno de los principales

---

<sup>3</sup> Para una mayor comprensión, consúltese *PM/ XXI/ 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (2015).

elementos que lo constituyen y del cual se desprende la estructura temporal que configura el poema. Para poder representar el espacio diegético, los lugares, los objetos, los actores, el sujeto de la enunciación recurre a modelos de organización de tipo lógico-lingüísticos tales como la descripción de los planos dimensionales y la perspectiva (Pimentel 25).

El espacio es “un lugar de inscripción de un tipo de experiencias que logran configurarse cuando desbordan al sujeto” (Palma, *El sujeto enunciativo...*). Este sujeto construye el espacio partir de todos aquellos elementos descriptivos que no hablan directamente del objeto, sino que remiten a las distintas estrategias lingüísticas que lo construyen, pero siempre desde el polo del sujeto. Este sujeto representa los temas, anima la totalidad del poema, así como el estado de ánimo, la visión de mundo y las opiniones (Pimentel 41) que crean un mundo de subjetividad representado en los espacios. Así bien, la focalización de este sujeto, tanto en el espacio como en el tiempo estarán mediados por la perspectiva y por un grado de subjetividad difícil de medir, pero rastreable a partir de las recurrencias, omisiones, y distancia respecto de lo enunciado.

En primer lugar, el espacio está construido desde una lógica espacial articulada desde los planos dimensiones (horizontalidad, verticalidad y prospectiva). Este modelo de organización puede ser también del tipo lógico-lingüístico como en el caso de las dimensiones: dentro, fuera, encima, debajo, etc. De tipo taxonómico: las partes precisas de un árbol, del cuerpo humano, etc. De tipo espacial: vertical, horizontal, prospectividad. Por último, de orden temporal –las estaciones del año, las horas del día (Pimentel 43). Sin embargo, el principal modo de organización será la descripción:

describir una casa, por ejemplo, es enumerar, como mayor o menor detalle, sus habitaciones, puertas, ventanas, techos, muros. En general el nombre del objeto a describir -mismo que inmediatamente se construye como un *tema descriptivo*- se

enuncia; luego el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y / o 'detalles' que van 'dibujando', se pueden ofrecer uno o mil detalles para construir la 'imagen' de un lugar (Pimentel 25-26).

La imagen del lugar que menciona Pimentel como construcción espacial será entendida en este estudio simplemente como “lugar”: el espacio, generalmente simbólico, cristaliza y se vuelve concreto en el lugar: “El espacio se concreta en un lugar y entonces hablamos de lugares con nombre propio y características específicas que influyen semánticamente al texto” (39).

Por otro lado, los aspectos del espacio diegético así como el ángulo dependerán directamente del observador que asume la descripción. Éste no sólo se va a construir en su deixis de referencia al ser organizador de la descripción, sino que también se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación, y por lo tanto será el organizador de:

[...] todos aquellos elementos descriptivos, y en especial los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente al objeto, sino remiten a temas que animan la totalidad del relato, o al estado de ánimo, a la visión de mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto (Pimentel 41).

Este sujeto -llamado observador por Pimentel- a partir de la subjetividad de su enunciación configura un espacio desde las estrategias lógico-lingüísticas de su enunciación y al focalizar, proyectar y articular su discurso sobre ciertos objetos, perspectivas, o realizar omisiones, configura un espacio cargado de significación que va más allá de las dimensiones y cuadraturas

de un espacio meramente decorativo.

Si bien Luz Aurora Pimentel trabaja con narrativa, sus postulados nos sirven para dimensionar el espacio poético a partir de la perspectiva modal y no genérica. Por otro lado, es indispensable señalar que tanto el estudio de la narrativa como el de la poesía se encarga, *grosso modo* de la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta el discurso, así como los modos de significación, y de articulación discursiva (8). El punto de convergencia entre el “observador” de Pimentel y el “sujeto de la enunciación lírica” de Hamburger (término que hemos elegido para este trabajo) radica en que este sujeto es el punto de referencia para la organización del espacio y del tiempo. Este sujeto de la enunciación, consciente de su condición, está determinado no sólo por los pronombres sino por la construcción que hace de su entorno y del espacio a partir de su subjetividad. Así bien, a partir de este sujeto se va a articular todo espacio.

Por otro lado, Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1974), postula la idea de que el espacio es captado por la imaginación: “Esta espacialización no es desde luego plana; supone una continua interiorización, un caer continuo hacia lo desconocido de la propia intimidad y hacia el interior de las cosas” (Dorra 21). Este espacio es vivido no como ente pasivo u observable, sino es un espacio sentido, y en lugar de extensiones, están hechos de intensidades. La particularidad de los espacios es que en ellos habita el sujeto, es decir, no sólo son espacios habitables, sino habitados.

El espacio se lee, pero también se nombra, se evoca y se construye. Esta reconstrucción y evocación se realizará dentro de un tiempo, o mejor dicho de ciertas temporalidades según la enunciación de cada poema. Así, el tiempo cristaliza en un espacio dentro del poema y determina ciertos aspectos de significación. En este estudio hemos decidido aplicar la nomenclatura de temporalidades, ya que consideramos que el tiempo en cada poema está construido desde su

propio centro de referencialidad. Este tiempo “se condensa se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico [...] Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtín 238). Por lo anterior, consideramos necesario utilizar este concepto para un mejor entendimiento del espacio y del poema.

En esta investigación fue necesario, en primer lugar, identificar la voz de enunciativa del sujeto para poder demostrar que este sujeto elabora las categorías espacio-temporales en el poema a partir de la enunciación. En segundo término, identificamos las cualidades en el espacio para poder entender el cómo es percibido y explicar cómo es que el sujeto edifica ese espacio desde la evocación de la experiencia. Por último, determinamos el tipo de espacio a partir de la segmentación y análisis de las unidades de sentido, para poder determinar el espacio y los objetos construidos. Después de este paso, establecimos y discernimos los tipos de espacio que existen dentro de los poemas analizados y finalmente pasamos a la interpretación y conclusiones. Estos espacios nos llevaron a plantear el tiempo ya que el espacio percibido se resignifica desde las instancias temporales de la enunciación.

El *corpus* del trabajo consta de dos poemarios: *Adolescencia y otras cuentas pendientes* (2012) de Luis Vicente de Aguinaga y *Principio de incertidumbre* (2007) de Jorge Fernández Granados. El criterio de elección, se basa en que estos dos autores se inscriben dentro de un conjunto de poetas que recuperan la evocación de la experiencia a partir de un sujeto problemático, y que además han publicado en la primera década de este siglo, con una trayectoria y una poética que se ha ido consolidando con el paso del tiempo. Jorge Fernández Granados, en *Principio...* plantea un recorrido de la experiencia complejizada mediante los acontecimientos que trae a cuenta. A diferencia de sus primeros libros centrados en la construcción del poema desde su forma verbal, *Principio...*, ahonda en la imagen de la recreación subjetiva y convierte la memoria en un plano del discurso en que el tiempo y el espacio son fundamentales. En el caso de

Luis Vicente de Aguinaga, *Adolescencia...* a diferencia de los otros trabajos del autor, contiene una poesía más personal, que no sólo está determinada por la intimidad y los lugares cotidianos, sino que utiliza los recursos lingüísticos y técnicos que se habían ya perfilado en sus primeros libros. En *Adolescencia*, se puede ver de manera particular el espacio, la nostalgia, y la subjetividad.

Por otro lado, cada uno de los poemarios puede entenderse como una sola unidad traspasada por varios poemas que generan variedad, pero que finalmente son unitarios. De esta manera, algunos poemas pueden ser una muestra concreta de todo un poemario. Por lo anterior, el análisis e interpretación se hizo en seis poemas, “Adolescencia” (11), “A destiempo” (15), “Vista de cielo” (18) del poemario *Adolescencia y otras cuentas pendientes* (2012); y “Las huellas” (67), “La higuera” (69) y “Reconciliación” (93) del libro *Principio de incertidumbre* (2007). El criterio de selección se resume a que las recurrencias dentro de estos seis poemas, así como su construcción, muestra una singularidad en el uso particular de los recursos lingüísticos en la construcción del sujeto de la enunciación y del espacio. En la problematización de ese sujeto y de ese espacio surge el interés de este trabajo que tiene como centro una mejor comprensión de estos fenómenos dentro de la poesía mexicana contemporánea.

Finalmente quisiera justificar el interés en la realización de este trabajo centrado en la poesía del siglo XXI. Creemos que el estudio de la poesía mexicana contemporánea ha tenido un escaso énfasis crítico-metodológico. Dada la naturaleza de generalidad y aproximación con respecto al tema que permea en el exiguo material, creemos pertinente abordar el estudio de la poesía mexicana contemporánea y centrar este estudio en el sujeto que enuncia y los espacios. Por supuesto esta investigación no trata de agotar los temas o de encontrar un solo tópico y encasillar en él a estos dos autores y a su producción, ya que es una empresa que no puede concluir en un solo trabajo dada la extensa obra que existe y los diversos temas que contiene.

Asimismo, es una invitación para que se sigan haciendo estudios de la poesía mexicana de todas las perspectivas posibles. Si bien muchos de estos objetivos serán producto de un largo proceso, quisiera que este estudio formara parte de tal desarrollo que tiene apenas el alcance de ser descriptivo.

## 1. EL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN COMO CONSTRUCTOR DE ESPACIO EN *ADOLESCENCIA Y OTRAS CUENTAS PENDIENTES* DE LUIS VICENTE DE AGUINAGA.

### 1.1 Luis Vicente de Aguinaga: un acercamiento

Luis Vicente de Aguinaga nace en Guadalajara en 1971. Ha tenido trayectoria como traductor, poeta, catedrático, crítico. Su obra puede clasificarse como una de las más singulares dentro de las poéticas contemporáneas en México. Entre los premios recibidos por el autor destaca el Premio Nacional de Poesía “Efraín Huerta” 2003 con su poemario *Por una vez contra el otoño* (2004), y en 2004 el Premio Nacional de Poesía “Aguascalientes” con *Reducido a Polvo* (2004), éste último considerado como el premio más importante del género en México. También ha sido becario del CECA-Jalisco, FONCA y CONACYT.

En total, ha publicado, hasta ahora, trece libros de poesía: *Noctambulario* (1989), *Nombre* (1990), *Piedras hundidas en la piedra* (1992), *El agua circular, el fuego* (1995), *La cercanía* (2000), *Cien tus ojos* (2003), *Por una vez contra el otoño* (2004), *Reducido a polvo* (2004), *Trece* (2007), *Fractura expuesta* (2008), *Adolescencia y otras cuentas pendientes* (2011), *Séptico* (2012) y *Qué fue de mí* (2017). Asimismo, se han editado dos antologías de su trabajo poético, una en México y otra en España, *Si la tierra guardara la forma de los cuerpos* (2015) y *Orden aleatorio, cincuenta poemas, 1989-2014* (2015). Aunado a esto, ha aparecido junto con otros

poetas mexicanos contemporáneos en las antologías *El manantial latente* (2003) y *Vientos de siglo* (2012).

La obra de Luis Vicente puede dividirse en dos grandes vetas, mientras que en sus primeros libros puede verse una sintaxis desbordada y experimentación formal, en sus últimas publicaciones apuesta por una poesía más expuesta, más personal. Según lo propone Antonio Marts, esta poesía se divide en “Lado A” y “Lado B”. La primera según el crítico, es mucho más abstracta, arriesgada y experimental: “La apuesta de Luis Vicente de Aguinaga en estos tres libros es también una lucha contra el significado (...) la poesía entra de lleno en lo desconocido, lo nuevo, la sorpresa” (Marts). Estos libros son: *El agua circular, el fuego* (1995); *Cien tus ojos* (2003) y *Reducido a polvo* (2004). La característica principal apunta a una sintaxis desbordada y a una experimentación formal.

El “Lado B”, se conforma de cuatro libros, *La cercanía* (2000); *Por una vez contra el otoño* (2004); *Fractura expuesta* (2008), agregaríamos *Adolescencia y otras cuentas pendientes* (2012). Esta es una poesía abocada a la intimidad, a pesar de que los recursos técnicos sean similares:

[...] el yo poético nos lleva del recuerdo a la memoria [...] nos revela [...] lo más cercano a nosotros, lo cotidiano, los objetos que nos rodean, los íntimos sucesos [...]. De Aguinaga encuentra, como pocos, la aparente trivialidad de lo cotidiano, la luz de la poesía, más que descubridor, se trata de un poeta que elimina las capas que cubren los objetos, los patina de lo cotidiano, el óxido que esconde el brillo de los espacios (Marts).

Esta poesía, mucho más intimista recrea sucesos del día a día: “Nos hace ver los recuerdos, fragmentos de memoria incierta, colectiva, [también] está es la cercanía, la intimidad” (Marts). Los temas son la cotidianidad, el paso del tiempo, los días, pasajes que nos remiten a una patria íntima.

Luis Vicente de Aguinaga se ha desempeñado también como académico y crítico. La peculiaridad de su trabajo crítico, es que, no sólo apuesta por lo regional en función de lo nacional, sino en función de lo histórico. Su trabajo dialoga con la tradición -Ramón López Velarde, Juan Goytisolo, José Ángel Valente-, comprende el poema desde los motivos o temas y a partir de ellos comienza a dialogar con los territorios comunes tanto de la poesía mexicana como española. Por ejemplo, en su libro *De la intimidad...*, logra una visión de los poetas, y en esa visión propone una línea de encuentro directo entre la crítica y la poesía:

Si la poesía es, como bien resume Andrés Sánchez Robayna “un peculiar modo de reflexión analógica”, y si el pensamiento crítico literario funciona sobre la base del símil (“esto es *como* aquello”), de la imagen (“esto que digo es *reproducción* de aquello que leo”) de la sinécdoque (“esto que leo, al ser parte de aquello más amplio, lo *representa* y lo *sintetiza*”) y de la metáfora (“esto que digo *refiere* a otra cosa, que no digo”) no veo por qué la poesía y la crítica deben recorrer separadamente sus respectivos caminos (Aguinaga, *De la intimidad*: 125).

Aguinaga como crítico, descubre la encrucijada de los poemas que dialogan entre sí, para él, la poesía y la crítica son el flujo de la experiencia estética. Es decir, son emociones inalienables del sujeto y, por lo tanto, no es posible separar una de la otra: poesía y crítica son el agua de un

mismo río, o como él lo declara, “el mar y el cielo caben juntos en la más austera de las brevedades” (125).

Dentro de los temas de crítica que ha publicado, destacan los trabajos sobre Juan Goytisolo: *Rumor de la ciudad al hundirse. Lectura de “Paisajes después de la batalla” de Juan Goytisolo* (2003) y el libro *La migración interior. Abecedario de Juan Goytisolo* con el cual gana en 2005 el Premio Nacional de Ensayo Joven “José Vasconcelos”. También tiene varios textos acerca de la poesía mexicana: *Eduardo Lizalde de bolsillo (selección y prólogo de Luis Vicente de Aguinaga)* (1992), *Lámpara de mano. Sobre poemas y poetas* (2004), *Otro cantar. Invitación a la crítica literaria* (2006), *El pez no teme ahogarse. Lecturas de poesía mexicana* (2014), *Sabemos del agua por la sed. Puntos de reunión en la poesía latinoamericana y española* (2014), *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana* (2016), y, por último, la antología *Las etapas del día* (2018), trabajo que reúne 51 poemas a 50 años del Premio de Poesía Aguascalientes.

Para delimitar de forma más concisa las coordenadas en las cuales podemos ubicar al poeta, debemos primero configurar el panorama de la poesía mexicana contemporánea. En el rumbo actual hay renovación y ruptura:

La literatura de estos años es vieja, oscila entre la precaución, que se advierte en la vuelta a órdenes poéticas y temas configurados en épocas anteriores [y por otro lado] una cierta veta contemplativa, satírica, estetizante, y de remoción de los márgenes (Fernández, *Puntos cardinales*: 6).

Jorge Fernández Granados agrupa la literatura que abre el siglo en cuatro corrientes: cultivadores de la imagen, poesía referencial de la experiencia, minimalismo (o poesía del intelecto), y

finalmente los constructores del lenguaje o vocablo. Para el crítico, Luis Vicente de Aguinaga, junto con Malva Flores se encuentran en el último eje, traspasado sobre todo por una poesía “que pone al significante, a la cualidad material del vocablo, como punto de partida para la elaboración de un código poético” (Fernández, *Poesía mexicana*: 4) y agrega que si la poesía es lenguaje en ellos hay una dimensión asumida (6) sobre la importancia de la forma en el poema.

Rogelio Guedea en su libro *Reloj de pulso: crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*, postula un fenómeno literario en que se inscriben algunos poetas: los nacidos en la década de los sesenta y setenta, en los cuales destacan Luis Vicente de Aguinaga, Julián Herbert, Ángel Ortuño, Jorge Ortega, Álvaro Solís, Mario Bojórquez. Este movimiento, al que denomina anfiguardismo,

[...] representa una tensión entre una retroguardia (aquellas construcciones líricas que miran hacia poéticas más tradicionales, no necesariamente de épocas inmediatamente anteriores) y una vanguardia (que incluye elocuciones con voluntad de renovación visible del lenguaje poético y la constante búsqueda de nuevas sintaxis) [...] Lejos de romper con lo establecido (y establecer otro “comienzo”), lo incorporan a sus ámbitos expresivos, resultando en ese ir hacia atrás (retroguardia) y hacia adelante (vanguardia) una forma o sentido poético nuevo (Guedea *Reloj*: 11).

En el caso de Aguinaga, hace uso de las voces de la tradición no sólo mexicana, desde la vertiente de José Juan Tablada y Ramón López Velarde, sino desde las voces españolas como Juan Ramón Jiménez, José Ángel Valente y Antonio Gamoneda (Palma, *Peregrino*). Algunos de sus poemas muestran el lado más retórico que moldea la voz del autor: “Más que descubridor, se

trata de un poeta que elimina las capas que cubren los objetos, la pátina de lo cotidiano, el óxido que esconde el brillo de los espacios” (Guedea 4). El uso que hace del metalenguaje, sus guiños y deudas a ciertos poetas, forman parte de su registro poético, pero marcan el contraluz necesario para que la experiencia poética salga adelante en el poema.

La generación que probablemente determine de manera más precisa al autor, habrá que plantearla desde un espacio geográfico específico: Guadalajara. En una entrevista con Neri Tello, el autor comenta:

Éramos poetas muy distintos, en realidad. Incluso lo éramos en edad. Por las mismas fechas empezamos a publicar José Ramos, Baudelio Lara, Cuauhtémoc Vite, Ernesto Lumbreras, Ramiro Lomelí, Silvia Eugenia Castellero, Luis Medina Gutiérrez, Luis Armenta Malpica, Jesús de Loza Paiz, León Plascencia Ñol, Ángel Ortuño, Jorge Orendáin, Víctor Ortiz Partida, Pedro Goché, yo mismo. Es decir: poetas nacidos en los años 40, en los años 50, en los años 60 y en los años 70. Era común que asistiéramos a talleres de poesía; pero ni siquiera eso puede generalizarse, ya que Ortuño, por ejemplo, no asistió a ninguno. Hacíamos revistas artesanales y todavía no vivíamos en la era digital. Eso tal vez deba subrayarse: fuimos los últimos en formarnos como poetas antes de comenzar la era digital. En la ciudad, cuando empezamos a escribir, había tres o cuatro diarios y algún semanario con suplementos culturales y marcados intereses literarios. Pero, en cuanto a lo que intentábamos escribir, nada estaba completamente claro (Tello).

De esta manera, la disparidad de contenido, objetivo y escritura, será una constante en esta generación, planteada no sólo en un plano de significación específico, sino como constante en la poesía mexicana contemporánea.

Aguinaga en su poesía encuentra en las voces de la tradición su propia voz, y como pocos, percibe la importancia de lo cotidiano, del espacio que vemos todos los días y del cual nos volvemos ciegos de tanto mirarlo:

La pregunta es la respuesta puesto que los versos de Aguinaga son punto de encuentro de un viaje al interior [...]Permite a los objetos, entes inmóviles, adquirir vida, la esencia que sólo a través de la palabra se consiguen. Aquello que el paso del tiempo se ha llevado y permanece en la memoria como recuerdo, es el material que en el blanco del papel se construye (Marts)

En los poemas de Luis Vicente, además, hay brevedad poética como forma de hacer poesía, la cual, no es lugar común en la poesía mexicana: “los versos largos en el libro de Aguinaga en realidad son breves por la concisión sintáctica que remite al origen del sentido” (Palma, *Peregrino*). Asimismo, la tradición a la que parece ir, es a la poesía pura española que comienza con Juan Ramón Jiménez y continúa con Jorge Guillén hasta llegar a José Ángel Valente (Palma, *Peregrino*), poesía de lo no nombrado, de la ausencia, la brevedad. El minimalismo retórico lleva a crear espacios, atmósferas: “una palabra no dicha” (Lino) crea los lugares. La poesía de Aguinaga, permite hablar a los objetos, crea y pone la mirada en atmósferas cotidianas que con el paso de los días se van desvaneciendo: “El espacio está siempre por descubrirse” (Marts 6), nos dice Ricardo Castillo en la cuarta de forros de *Piedras hundidas sobre piedras*. Esta poesía es de los lugares comunes y la memoria, la construcción de lo circundante.

Si bien la obra de Aguinaga da cuenta de las atmósferas y de la brevedad, *Adolescencia y otras cuentas pendientes* (publicado por la colección Práctica Mortal de CONACULTA en el 2011) en particular, está traspasado por los lugares comunes, por el recuerdo, la cotidianeidad, los espacios íntimos, pero atravesado por un tono: el *tempus fugit*<sup>4</sup>: “ante la fuga del tiempo y el consiguiente declive de la juventud, todo exige nuestra comprensión, empezando por los objetos triviales y las rutinas más persistentes e inexpressivas de la jornada” (*Adolescencia...* 2012).

El poemario está conformado, asimismo, por cinco series: van desde poemas de nota periodística, pasan por el minimalismo, la prosa poética de temas específicos: el deseo, la añoranza, el tiempo, los lugares, etc. Esta recreación nos lleva no sólo a un tiempo específico, la adolescencia, las cuentas pendientes, sino a un espacio, al recuerdo y a la nostalgia:

Una palabra no dicha atraviesa este libro: desasosiego. También la voz nostalgia, callada, trasmite sus arquitecturas [...] Porque hay aire por todos lados; mucha agua; personas. Penumbas, luces, acallamientos: relato, introspección y canto [...] A la altura de los raros narradores, estos poemas infunden atmósferas; algunas reconocibles, si la voz poética usa términos cotidianos; otras, no: combinan significados en apariencia no conexos o, mejor dicho, que no se habían conectado de esta forma (Lino).

Desde el título se puede notar la relevancia de la forma, en tanto disposición de los elementos: el contenido del libro coincide con su título literal en el cual se irán hilando los otros poemas, *Adolescencia...* no es un libro concebido en torno a un eje específico, sino una reunión de textos:

---

<sup>4</sup> “Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus”, esta locución tiene su origen en un verso escrito en las *Geórgicas* del poeta Virgilio (70-19 a.C.) que hace referencia al irremediable paso del tiempo.

poemas breves, desvinculados entre sí temáticamente, aunque pueden percibirse, en algunos casos, ciertas familiaridades. La puntualidad y distribución de cada uno de los apartados hace que empiecen y terminen en sí mismos sin perder la continuidad con los demás poemas.

El poemario de *Adolescencia...*, pasa por la nostalgia. En particular, el poema de “Adolescencia”, que abre y le da nombre al poemario: “no incurre en la clásica nostalgia de otros poetas, al contrario, pareciera que su rasgo más característico fuese la ironía [...] La voz poética adquiere, bajo una forma aparentemente sencilla, el furor de la época añorada, y a su vez, reinterpretada” (Lares 1). Baste decir que este humor como ya lo dice Gerardo Lino, no es ni ácido ni alcalino, es un humor que no se sabe ya si es de melancolía o de resistente derrota frente al mundo tal como es (Lino). Hay un tono de la nostalgia, pero también de humor, un recorrido por la memoria, por las preguntas hechas y no contestadas.

El primer apartado “Almuerzo en la hierba” (Aguinaga 10), abre con el poema “Adolescencia” (11) que marca un tono de ironía en todo el libro: “Tiene grabada una canción por lado / con trompetas de Händel —irrisorias— / y guitarras endebles de hace un siglo” (11). Por otro lado las figuras se repiten: “Descubrí corazones / en el follaje de la higuera” (“Coto de caza” 14); “En pocas horas / las hormigas y el sol / cruzan el parque / Naranjos, trinos” [...] “Larga es la sombra / de tu brazo / apoyado sobre la hierba” (“A destiempo” 15); “La sombra del guayabo da la hora” (“Vista del cielo” 18); “Llega, como el aire al intacto / corazón de los árboles” (“El fondo” 19); “Cuando fui como un árbol, cualquier árbol / fui como deben ser todos los árboles” (“Saint-Denys Garneau” 20). Estas figuras van a generar el campo semántico de los espacios abiertos y la naturaleza, que concuerdan de manera exacta con el nombre del apartado

El segundo apartado llamado “3, Abbey Road” (25) nos remite al grupo musical The Beatles: “Ocho días por semana / los Beatles me cantan en directo” (Aguinaga 27). Para Ángel Ortuño: “la referencia temática, los Beatles, pareciera ser suficiente justificación para el empleo

del inglés en los títulos de los poemas” (1). El eje temático puede verse ya sea como una deuda a la música de este grupo o como un ejercicio de distancia manifestado desde la ironía: “vivo y un difunto / un mirlo y un paradero / un Bentley negro y un agujero en el bolsillo” (Aguinaga 27). Las referencias musicales, estarán dispersas en todo el poemario en nombres de canciones, discos, integrantes de un grupo, como una deuda pendiente hacia la adolescencia.

Al tercer apartado parece darle nombre la frase, “Dios al octavo día” del poema “Just for the record” (35). El eje en los que gira este conjunto de poemas, son preguntas inconclusas o postergadas. Por ejemplo, la pregunta de cómo en la práctica llegaron los astronautas a la luna, los pájaros al pico, la serpiente al veneno, el oro a la moneda fraccionaria, “y otras dudas acaso menos tontas / pero que por pudor, mejor se olvidan” (37).

“Correspondencia privada”, cuarto apartado, consta de tres poemas que se encuentran escritos en prosa como digresiones, deseos: “Soplas y la flor se deshace. Y al deshacerse la flor toma forma de deseo” (“Diente de león” 42). Parece que esa correspondencia privada son cartas dirigidas a un interlocutor mudo, pero no ausente: “Al próximo diente de león quiero proponerle un trato: a cambio de no soplarle, a cambio de no deshacerlo, voy a pedirle que me diga qué fue de mis anheladas personitas, porque yo no consigo recordarlo” (42). En este apartado están las obsesiones de todos los días:

[...] ¿Debo resignarme a que nadie me lo pregunte nunca? Mi color favorito, al menos en los primeros minutos del día, coincide peligrosamente con el rojo de un coche discontinuado y anguloso, comparable a un rinoceronte de laca obligado a vivir entre insectos ordinarios [...] (41).

Es quizá el apartado más intimista y nostálgico del poemario, en el que se muestra una prosa poética hilada por la nostalgia, el deseo, la confesión, la cotidianeidad resplandeciente y olvidada.

El poemario finaliza con “Política de segunda mano”, poemas que van desde la nota periodística, hasta la reinterpretación de los cuentos de hadas en donde se mezclan diversos tipos de tópicos e imágenes. Estos poemas están estructurados mediante el collage, sacan a un objeto de su entorno o de su contexto de significación y lo insertan en uno nuevo: “Hasta / la fecha ninguno de los quince, afirma / *El País.com* había mantenido contacto / alguno con el ser humano” (53). Este apartado está construido mediante hechos históricos, datos, fechas, ideas, y yuxtapone muchos elementos disímiles y dispares entre sí para provocar una dislocación de sentido. Cada elemento de la composición es independiente, pero formaba un solo conglomerado de sentidos.

## 1.2 El espacio y el sujeto de la enunciación en algunos poemas de *Adolescencia y otras cuentas pendientes*.

Para iniciar el análisis, tomaremos “Adolescencia”, del primer apartado. Este no sólo dará el nombre, sino que apuntalará el plano de contenido de todo el poemario. En *Dos mínimos apuntes*, pequeño artículo que aparece en la revista electrónica *Crítica*, Ángel Ortuño considera que el poema está construido con frases declarativas en una distancia en donde se establece la rememoración de una vivencia concreta: “debe leerse no como una confidencia [...], sino como la sutil descomposición y discreta distancia [...] que su formulación establece frente al tópico de la rememoración nostálgica porque es aquí cuando sucede la comprensión” (Ortuño). La distancia será la de alguien que mira a su entorno con los ojos del tiempo.

El poema inicia con un epígrafe de César Moro, que le da el matiz al poema. La remembranza sólo ocurre desde un sitio solitario, las cosas que ya no se pueden ver -por borrosas e inaccesibles- sino desde un lugar lejano y solitario. Sólo en ese lugar es posible hablar:

Je parle à mes amis lointains dont l'image trouble

Derrière un rideau de vacarme de cataractes

M'est chère comme un espoir inaccessible

Sous la cloche d'un scaphandrier

Simplement dans la solitude d'une clairière (11).

La distancia y el tiempo dan perspectiva, es desde lejos donde es posible mirar las cosas, hablar con ellas, y la única manera de mirar las cosas ausentes para conversar y comprenderlas es desde la soledad, desde la distancia.

El poema se lee como una declaración o confesión de un “yo” que ve las cosas desde su desgaste. El tiempo en este poema es irreparable: “Y este sol yo lo miro en esos tiempos / y lo puedo mirar porque no arde” (11). La voz, dirigida y volcada sobre sí misma, hace conciencia y examen de su condición. Este “yo” de la enunciación se encuentra no sólo posicionado desde la conciencia de que la juventud se ha ido, sino que, además, lo hace desde un presente revalorado, desde la mirada comparativa que verifica todo declive y ocaso:

[...] El que suscribe, triste de reír

sin más alternativa,

se declara insoluble

por veinticuatro pulsaciones como mínimo

por lo que duren estos folios  
 -lado A, lado B-  
 de vejez achacosa y prematura,  
 sin otro fin que ahorrar lo suficiente  
 y reponer el gajo que faltaba  
 en la epopeya, la oratoria  
 patriótica y demás  
 aficiones del héroe jubilado [...] (13).

Además, estos adjetivos le darán un tono no sólo de nostalgia, sino de derrota: “El sol, traste de bordes oxidados”, “trompetas -irrisorias- / y guitarras endeble de hace un siglo”, “obsoletos”, “ya vencidos”, “princesa ultrajada”, “el polvo en las persianas de la casa”, “vejez achacosa y prematura” etc. Esta vejez, por demás prematura, es la prueba del declive de todo lo que alguna vez fue. El que enuncia se declara como “héroe jubilado”: el desgaste es evidente. Así declarado el enunciador, va a proyectar en los demás objetos ese sentimiento de héroe vencido, sobre los objetos que han envejecido con él:

El sol, traste de bordes oxidados,  
 gira, si la mañana está de buen humor,  
 a setenta y ocho revoluciones  
 por minuto.  
 [...] Alguna vez fue un dios,  
 como todas las cosas y las fuerzas,  
 pero no hay dios que valga en cierta edad,

ni redención posible a los catorce,  
 quince años [...] (12).

Todo se ha desvanecido con el tiempo, y, en consecuencia, también los objetos, los dioses: “Alguna vez fue un dios”; “pero no hay dios que valga en cierta edad / ni redención posible” (11); “siempre adoramos dioses obsoletos / El dios que veneramos / lo amamos ya vencido” (12); “Siempre amamos -lo dicho- al dios cuando se aleja” (13). No hay dios que dure porque se desvanece con el paso del tiempo, y el dios que era antes, ya no es. El notable deterioro se observa no sólo en el desgaste de los materiales, sino también del valor que estos tenían: “alguna vez fue un dios”, “trastes oxidados” (11).

El espacio en que se encuentra el poema es, de alguna manera implícito, la ilusión referencial que dan los objetos va a dotar de dimensionalidad al espacio en este poema. Es decir, son los objetos que son asociados con espacios los que van a crear las coordenadas en que se encuentra la enunciación: “Bajo el colchón revistas calcinadas”; “el polvo en las persianas de la sala” (12), la casa de la juventud en la que aún se vive. El poema está lleno de objetos y de un lugar que los contiene: un cuarto, una casa, la sala con polvo en las cortinas.

El objeto de la nostalgia no sólo se hace presente en determinado lugar, sino también en determinado tiempo: “El futbolista de la foto, / Jürgen Klinsmann [...] en otros diez años ya no tendrá pelo”; “esas damas de antaño / suman hoy, cuando menos, cuarenta primaveras” (11). El poema no deja de ser una reconstrucción nostálgica de un paraíso arruinado. El punto de vista del “yo”, permea los objetos, y da una perspectiva respecto al paso del tiempo.

Por lo mismo, la experiencia temporal se configura a partir de esos objetos. Es decir, la dimensión sensible de la experiencia será detonada desde los objetos. El recuerdo reconstruye un espacio diferente en la medida que también se inserta en un tiempo diferente. Entonces, el sentido

espacial que dan esos objetos también será un sentido temporal: este recuerdo se dispara a partir de los objetos, por demás vencidos. Son tres: la foto, un disco de vinilo y revistas con personajes igual de caducos. Las cosas, la casa, los vinilos, todo marca la terrible condición del deterioro de las cosas.

El espacio es entonces un paraíso arruinado, un espacio de la nostalgia. El lugar desde el cual se habla, será la habitación, la casa en donde están las revistas vencidas, el vinilo, el polvo. La particularidad será que las cosas, a pesar de su evidente paso por el tiempo, están en su mismo lugar, “la casa”. El disco de vinilo sigue dando setenta y ocho revoluciones por minuto, bajo el colchón las revistas están calcinadas, y en las persianas se acumula el polvo:

[...] No parece mentira  
 que pasen veinte o veinticinco años  
 parece la más fiel de las verdades,  
 verdad como el azúcar en un postre  
 o el polvo en las persianas de la casa [...] (12).

La temporalidad que construye el poema es lineal, exige un comienzo y va avanzando. Por supuesto el concepto está constituido bajo esta premisa: el tiempo transcurre y se dirige hacia adelante y, por lo tanto, han pasado los años. El tiempo lineal -a diferencia del tiempo cíclico e infinito en el que se rompe la continuidad lineal del tiempo- tiene un inicio y un final, una progresión, es una sintaxis que contiene un comienzo, pero que también tiene una actualidad. La actualidad del recuerdo se construye, y reivindica en el presente. La imagen del recuerdo y el recuerdo mismo tienen la característica de ser cosas ausentes, de modo que la mente representa la ausencia de algo. En el caso del poema, la actualidad o mejor dicho el presente de las cosas será

el que indique el irremediable paso del tiempo, cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora. Las cosas están ahí, ahora, desgastadas, envejecidas.

Es indispensable recalcar otra particularidad del poema, la temporalidad que está relativizada por el enunciante. Éste nunca da fechas exactas: “no hay dios que valga en cierta edad / ni redención posible a los catorce / quince años” (11); “No parece mentira/ que pasen veinte o veinticinco años” (12). Los catorce, quince años no son años, no son fechas, son periodos, aproximaciones.

En el poema no hay una falsificación o una distorsión del recuerdo: “Y este sol yo lo miro en esos tiempos, / y lo puedo mirar porque no arde” (11), se ven las cosas pasadas con el lente del presente, puesto que son cosas que aún están frente a los ojos del enunciante. El sujeto está envejecido, arruinado, sin embargo,

[...] la derrota supone un recogimiento, un silencio y una soledad que la vuelven, si cabe, preferible al triunfo. El sujeto está solo, en medio de las cosas que le rodean, pero en medio de esa soledad, las cosas le hablan: el tiempo ha pasado. La adolescencia, la casa de la juventud y ese paraíso personal, están subvertidos. Es en esa soledad, ese silencio y ese recogimiento donde se forma el universo íntimo”  
(*De la intimidad*:15).

El sujeto, al realizar este reconocimiento de sí mismo y de su entorno, ingresa al espacio íntimo y subjetivo de la soledad. El sujeto ingresa no sólo a la casa, sino se encuentra con los objetos que dan cuenta del tiempo, del desaste. Por otro lado, el espacio íntimo proyectado en la casa no es como comúnmente se representan. Es un lugar formado con objetos en los cuales es posible ver el propio paso del tiempo, la soledad en que se encuentra. La casa es un reflejo del sujeto, es ahí

donde se puede generar la conciencia del propio devenir del individuo: “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador” (Bachelard 36). Es en este espacio íntimo donde el ser puede tomar conciencia de su propio proceso en el mundo. Cabe señalar que este espacio maximiza su signo al estar representado desde una interioridad pura: la casa carece de ventanas, puertas o patios.

Si bien este espacio es un espacio íntimo, también alguna vez fue sagrado. La constante referencia a los dioses vencidos, nos hablan de un *templum*, es decir, un espacio sagrado: “Alguna vez fue un dios, / como todas las cosas y las fuerzas, / pero no hay dios que valga a cierta edad” (Aguinaga 11); “Siempre adoramos dioses obsoletos. / El dios que veneramos / lo amamos ya vencido” (12); “Siempre amamos -lo dicho- al dios cuando se aleja” (13). Así como lo hemos postulado en párrafos anteriores, el espacio está desacralizado por el mismo héroe vencido que proyecta sobre este espacio una ruptura con los dioses. La adolescencia, la casa de la juventud, ese paraíso personal arruinado y los dioses, siguen estando ahí. Este “héroe vencido” en medio de esa soledad, las cosas, la casa le dicen que el tiempo se ha ido, los dioses se han ido, y sólo han quedado objetos comunes, desacralizados como en un templo abandonado.

En el poema “Vista del cielo” (18), podemos apreciar un mismo espacio íntimo, centrado nuevamente en la casa. Al igual que “Adolescencia”, éste sólo focalizará los objetos que conforman un lugar:

La mesa. Nadie.

Unos granos de sal.

Unas migajas.

La casa. Nadie.

La sombra del guayabo da la hora.

El cielo. Nadie.

Ni la sal.

Ni la sombra.

Ni la hora (18).

El lugar es construido no a través de los adjetivos, que dan cuenta de la forma -techos altos-, el tamaño –tan ancho [el jardín] como larga la fachada-, color, textura o cantidad (Pimentel 30), sino de las imágenes construidas a partir del uso de recursos retóricos de la brevedad sintáctica. Este uso mínimo nos muestra que “la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice” (Martínez 129). La orientación, entonces de este poema en la construcción del espacio será el del carácter sintético que elimina el excedente de discurso para focalizar la descripción en los elementos mínimos. Por medio de la metonimia y la elipsis se generan los aspectos lingüístico-semánticos que más contribuyen a producir un lugar en el poema.

Por otro lado, el “yo” que organiza los enunciados focaliza la perspectiva, y desaparece sólo mostrando su visión de las cosas: “La mesa. Nadie”, que no es otra cosa que una restricción y selección del campo, un filtro. En el caso de este poema, se omite el sujeto y el verbo, sin embargo, se muestran los determinados objetos, o, mejor dicho, se señalan. Estos objetos se convierten en el lugar referencial del espacio. Para Helena Beristaín la deixis de referencia es “la función señalizadora que traza las coordenadas espacio-temporales y los factores de la comunicación” (133). Esta deixis, dentro del poema, puntualiza determinados objetos y es a partir de estos que se construye un lugar. Dentro de la enunciación encontramos que el sujeto no aparece de manera explícita, sin embargo, podemos identificar su presencia, o relativa ausencia a

través de la focalización en determinados detalles que se nos dan en el poema. En este caso, el “yo” que enuncia, se encuentra detrás de los objetos que trae a cuenta.

Los espacios dentro del poema son recorridos por este sujeto: hay alguien ahí detrás organizando, pero esta visibilidad puede volverse opaca. Este sujeto organiza los enunciados y focaliza la perspectiva, evidentemente subjetiva, y sólo muestra una visión de las cosas: “La mesa. Nadie”, que no es otra cosa que una restricción y selección del campo, un filtro. Asimismo, podemos observar que nunca aparece un pronombre personal que muestre al sujeto en su forma verbal. Sin embargo, “[e]s evidente que el criterio que decide la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que se tiene con el texto” (Pimentel 136). En este caso, el sujeto se encuentra detrás de los objetos que enuncia, ubicándose desde el discurso figural.

El lugar es construido no a través de los adjetivos, que dan cuenta de la forma -techos altos-, el tamaño –tan ancho [el jardín] como larga la fachada-, color, textura o cantidad, (Pimentel 30), sino en los nombres comunes de los objetos que se encuentran en ese lugar. Recordemos que la distinción entre espacio y lugar, debe ser hecha a partir de que el lugar resulta de la semantización de cierto espacio. Es decir, el espacio se vuelve concreto en un lugar (Ramírez 39). Así, la casa, la mesa, los granos de sal, están semantizados y nos dan un lugar particular en el cual se lleva a cabo la enunciación. Los nombres de “mesa”, “casa”, “sombra del guayabo” y el “cielo”, determinarán el lugar configurado dentro del poema a manera de ejes de significación, o pilares en los que se sostendrá el poema. Estas figuras las cuales generarán el lugar en el poema, serán los que dotan de significado y se convierten, al tener una fuerte carga semántica, en íconos<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Este fenómeno de iconización, “designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de figuración del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de

El primer plano en el que nos sitúa el poema es considerablemente preciso: una mesa, en la que se encuentra unas migajas y granos de sal. El pronombre indefinido de “Nadie” marca, desde un inicio una condición: la soledad. Aquí es necesario precisar sobre este monólogo dramático que, en el caso de la lírica, Félix Martínez Bonati lo llama soliloquio imaginario<sup>6</sup>, que se refiere a la situación comunicativa del hablar consigo mismo, la afirmación del ser, puesto de manifiesto en esta situación de comunicación (131).

Este soliloquio será imaginario en la medida que la comunicación factual no es llevada a cabo: “Frase real auténtica es aquella que como producto sensible de la acción comunicativa del hablante (emisor de signos), hace efectiva la comunicación, causando en el oyente (destinatario) la percepción y aprehensión de ella como signo comunicativo (97). Así, si lo que se emite a un interlocutor no está dado en un *hic et nunc* como hecho factual, será por lo tanto imaginario: “Ahora bien, la posibilidad así testimoniada de pronunciar (o escribir) frases que no son tales, sino representantes de auténticas, permite poner en el ámbito de la comunicación frases imaginarias”, es decir, un soliloquio imaginario (98).

En este poema podemos ver, que la comunicación factual, tal como la describe Martínez Bonati, no se lleva a cabo, sin embargo, este sujeto emite frases declarativas de su condición: la soledad que es representada a partir del pronombre indefinido “Nadie” En la última estrofa encontramos como lugar el cielo, y una vez más el pronombre indefinido, “Nadie”:

---

temas en figuras, y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes susceptibles de producir la ilusión referencial, así se generará esta iconicidad que se despliega como símbolo, como metáfora” (Pimentel 30-31).

<sup>6</sup> Por otro lado, es preciso mencionar el concepto del soliloquio que realiza Jacques Derrida en su libro *La voz y el fenómeno* (2009). El crítico hace un análisis minucioso de las formas y las funciones del signo, de la seña, de la expresión en los modos de relacionarse con el objeto y el sentido en el soliloquio. En este estudio interpela a Husserl sobre la fenomenología y su alcance a la gramática, a la lógica, al tiempo y a la “intersubjetividad”, cuando la fenomenología debería enfocarse, según el autor, a la cuestión inasible de la escritura, a lo inaudible –el soliloquio interno- y a lo inaudito. Derrida interroga a la interrupción del discurso, y el concepto del signo – es decir, su exterioridad, o sea el habla, y por otro lado la posibilidad remota del sentido, y a los diversos significados que le son dados a la palabra.

La mesa. Nadie

[...]

La casa. Nadie

[...]

El cielo. Nadie.

Ni la sal.

Ni la sombra.

Ni la hora (18).

La recurrencia de la palabra “Nadie” encuentra su correlación con últimas tres negaciones de la palabra “Ni”: no hay nadie en la mesa, pero esta la sal: no había nadie en el patio, pero sí la sombra, la hora. Esta estructura cambia cuando se describe el cielo ya que, en él, definitivamente ya no queda nada: Ni la sal, ni la sombra, ni la hora. El poema, al final, anula lo que construye en los versos anteriores. Al destruir las imágenes que se fueron construyendo, lo único que queda es el cielo, en el cual no hay nadie. Espacio sin dioses, espacio desacralizado.

Quisiera detenerme en la imagen del guayabo, la cual, en medio del poema, también se encuentra en mitad de dos lugares que se presentan: el cielo y la casa -la tierra-. Así, este símbolo, al ser el único semantizado dentro del poema va a figurar como el centro del poema, es decir como eje de éste. Por otro lado, si tomamos en cuenta que este espacio, va del adentro al afuera, desde una perspectiva cerrada hacia una perspectiva abierta: la casa, el patio y el cielo, podemos decir que la imagen de guayabo -su sombra- guiará la imagen del poema del interior de la casa, al exterior, que está representado por el cielo: “El cielo: Nadie”. El árbol es el eje central en el cual gira todo el poema.

Este poema evoca la soledad del individuo. El espacio demostrará la condición de estar solo a través del uso particular de la sintaxis y la perspectiva que se va construyendo a partir del pronombre “Nadie”. La complejidad del espacio construido a través de los mínimos recursos retóricos del lenguaje, contiene tres puntales fundamentales, la experiencia, la palabra y la percepción, y por supuesto y el fondo, la soledad del individuo.

En el siguiente poema “A destiempo”, se muestra una disposición de la miniatura naturalista del haiku<sup>7</sup>. El poema en su conjunto se desarrolla conforme se avanza en la lectura. Es decir, estos poemas, dada su calidad de haiku, funcionan de manera independiente, pero tiene una unidad en cuanto al plano de contenido que orienta el sentido total del poema. Cada haiku teje el entorno en el que se desarrollan los siguientes y, por lo tanto, las imágenes compartidas. Este entretejido formará una unidad y una cohesión evidente. Puede leerse, entonces, como un conjunto de trece haikus que tienen unidad entre sí, o como haikus independientes, ya que el sentido no se pierde en esta proliferación.

Dentro del esquema enunciativo, podemos ver que aparece el “yo” sólo mostrando y señalando determinados objetos. Las construcciones verbales explícitas estarán asumidas por el sujeto como punto cero de la dimensionalidad que toma el contenido y la forma de la descripción.

---

<sup>7</sup> Lenin E. Gutiérrez Cervantes en su artículo “Buson, el Haiga y la estructura del Haiku” (2013), apunta que a pesar de que esa sea la estructura tradicional u ortodoxa de occidente, la mayoría del haiku consta no de tres sino de dos partes, la primera de 12 sílabas y la segunda de 5 o viceversa, sin embargo, en cualquiera de los casos se respeta la estructura de las 17 sílabas. Por otro lado, Octavio Paz, en el prólogo a *Senda Oku* (1981) nos dice que “la poesía japonesa no conoce la rima ni la versificación acentual y su recurso principal es la medida silábica. Esta limitación no es pobreza pues es rica en onomatopeyas, aliteraciones y juegos de palabras que son también combinaciones insólitas de sonido y sentido. Todo poema japonés está compuesto por versos de siete y cinco sílabas; la forma clásica consiste en un poema corto -waka o tanka- de treinta y una sílabas, dividido en dos estrofas: la primera de tres versos (cinco, siete y cinco sílabas) y la segunda de dos (ambas siete sílabas)” (26). En este caso, los haikus son de cinco, siete y cinco sílabas en los tres versos correspondientes, formando un total de 17 sílabas. En cuanto a la métrica, en el orden que la prosodia castellana se lo permite se adapta a las sílabas del modelo japonés con una rima interna o/a, e/a.

La relación de distancia que se establece entre el “yo” enunciativo y el alocutario y los demás objetos marca la pauta de distanciamiento del enunciador en el poema.

Este “yo” se limita a enunciar solamente los objetos circundantes para generar la espacialización. Este recurso ya lo observamos en el poema pasado, el sujeto comienza a realizar un soliloquio imaginario: “El niño. El pan. / Y nunca una paloma, sino cuarenta” (15). Lo peculiar es que a partir de la construcción espacial se generará una atmósfera en la cual van a transcurrir las acciones del personaje-enunciador. Así, este “yo” va a crear espacio o tiempo en función de construir atmósferas en el poema:

[...] En pocas horas

las hormigas y el sol

cruzan el parque

Naranjas, trinos,

canciones de muchachas:

luz de verano [...] (15).

A manera de *incipit*, el poema nos sitúa en un lugar, “el parque”. Este se vuelve el organizador textual, la perspectiva desde donde se irá encadenando la descripción. Según Alicia Genovese, es importante el inicio, ya que “desde la primera palabra elegida un poema establece una relación de cercanía o distancia con su objeto” (77). Así, toda orientación implicará una adquisición sobre un punto fijo, en el cual se irán conjugando todos los elementos del poema. Este lugar marco servirá para ir direccionando el tono del poema, así como el plano de contenido. Por otro lado, el poema

nos sitúa en un tiempo determinado. Esta imagen se completa en los siguientes haikus, hay una fecha, que coincide con la estación del año:

[...] Pausas de agosto:

la estatua y el mendigo

duermen la siesta.

La fecha exacta:

golondrinas en fuga,

moscas violetas [...] (15-16).

El lugar se configura desde las imágenes que lo habitan, desde los objetos que lo pueblan. Este es un lugar abierto, soleado, a mitad de la tarde, con una multitud de personas y de cosas. Este parque también crea la imagen de una plaza pública en la que con conjugan las estatuas, palomas, niños, muchachas, golondrinas, moscas.

El poema crea una atmósfera que coincide con el verano, sin embargo, conforme se avanza en la lectura se observa un cambio en el panorama:

[...] Las mismas nubes

que cierran horizontes

abren paraguas

Grietas del cielo:

asoma, en la tormenta,

un sol arisco [...] (16).

Se nota una clara idea de la transición del panorama: del claro cielo de verano aparece el cielo nuboso. La gradación continúa, pero el lugar cambia. Este se presenta como el marco indispensable de las transformaciones del ambiente y lo dota de imágenes perceptuales presentada como síntesis:

[...] Calle tras calle,  
a oscuras, al final  
está la casa.

Frágil penumbra  
del corredor... Al fondo,  
una ventana [...] (17).

Se avanza entre las calles, y aparece la casa<sup>8</sup>, específicamente el corredor, que nos centra en un espacio íntimo. Ahora con este último fragmento observamos a manera de contraste un espacio cerrado, la “penumbra”. El sol se ha ido, también el parque, y sólo queda llegar y guarecerse a la casa que se encuentra al final a oscuras, casi a tientas.

El poema va de lo abierto a lo cerrado, de lo público a lo privado, del parque a la casa. Pareciera que toda la ambientación de los haikús sirve para preparar el espacio y hacer hablar a la voz interna. En el último haikú podemos ver que aparece el “yo” desde el pronombre:

---

<sup>8</sup> Es de resaltar cómo es que funciona el fenómeno de la espacialidad: para situar la casa, en un espacio determinado, el poema primero ubica lo que está alrededor.

“¿reconoces, de pronto, / mi voz, tu nombre?” (Aguinaga 17), y surge así la *topoiesis* del *antropos*: Este sujeto hace una interpelación a un tú:

De noche a solas,  
¿reconoces, de pronto,  
mi voz, tu nombre?

Tiempo en espera:  
tras la noche, otra noche  
aguarda el día (17)

Esta enunciación es la manifestación particular que hace un “yo” enunciativo que le habla a un alocutario, y, en segundo término, es un reconocimiento de la voz que se enuncia dentro de la función fáctica. La relación de distancia que se establece entre el “yo” de la enunciación y el interlocutor y los demás objetos marca la pauta de distanciamiento del sujeto enunciativo en el poema. Esta construcción descubre a un sujeto que necesita que lo reconozcan, sin embargo, ese tú no responde. De esta forma, la locución se vuelve, un soliloquio imaginario.

La sombra del brazo de ese “tú” ahora se vuelve un receptor del mensaje, y adquiere otra corporeidad: la del oído cognoscente que es inteligente, y del cual el enunciador espera el reconocimiento de su voz. La respuesta a la pregunta “¿reconoces, de pronto, mi voz, / tu nombre?” (17), no es contestada. A pesar de esto, hay la espera se renueva cada día: “Tiempo en espera: Tras la noche, otra noche / aguarda el día” (17).

En el poema existe una gradación: el lugar va de la plaza pública al espacio privado. Esta gradación también involucra un cambio en la temporalidad, del día pasa a la noche. Es en este

espacio oscuro, interno, donde el sujeto puede hablar. Este acontecimiento en la construcción de la totalidad tanto del haiku como del poema, reitero, está dado en un espacio cerrado, íntimo, como si el enunciador tuviese que construir una patria interna para poder decirle a un alocutario lo más profundo de sus pensamientos. Pensamientos que son dichos desde una palabra muda, silenciosa. Parece ser que estos dos últimos haikus trastocan la estructura de “A destiempo”. La ambientación, la construcción del personaje, además del tiempo circular, nos sitúa en un espacio íntimo necesario para pronunciar unas pocas palabras. Se queda todo en el plano de la pregunta lanzada al aire. Por otro lado, la voz es pura palabra, pura interpelación que se mueve siempre en el terreno del silencio.

### 1.3. La brevedad, los espacios y el sujeto.

En este capítulo hemos hecho una revisión de tres poemas del libro *Adolescencia...* En primer lugar, situamos a Luis Vicente de Aguinaga en el panorama actual de la poesía mexicana contemporánea, así como su obra publicada. En segundo término, hicimos un análisis de las instancias enunciativas en cada uno de los poemas para determinar la posición del sujeto enunciativo y la construcción que hace del espacio. En este trabajo encontramos que el espacio es construido a partir del “yo” enunciativo como un intermediario cuya perspectiva tendrá que ser subjetiva.

En el caso de estos tres poemas, vemos que el “yo” focaliza sólo ciertos objetos y a partir de estos construye los lugares. El uso entonces de esa construcción será principalmente la metonimia y la elipsis. Los objetos aquí mencionados son objetos cotidianos e íntimos: la mesa, la sal, la estatua, el colchón, las cortinas, la hierba. Además, estos objetos, en el caso de “Adolescencia”, serán detonantes para la memoria y la toma de conciencia del irremediable paso

del tiempo, de la nostalgia. Por otro lado, en “Vista de cielo” y en “A destiempo”, los objetos no sólo van a delimitar el espacio, sino que este va a estar focalizado para mostrar emociones específicas: la soledad y la nostalgia.

La perspectiva estará asumida por el “yo” en el punto cero de la dimensionalidad que toma el contenido y la forma de la descripción. Los objetos que dotan de dimensionalidad al espacio están focalizados y son seleccionados siempre por un “yo” que organiza las estructuras en el poema. La construcción del espacio dará cuenta de la subjetividad del individuo en su recorrido enunciativo pero experiencial.

## 2. EL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN COMO CONSTRUCTOR DE ESPACIO EN *PRINCIPIO DE INCERTIDUMBRE* DE JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS.

### 2.1 Jorge Fernández Granados: un acercamiento

Jorge Fernández Granados nace en la ciudad de México en 1965, es narrador, ensayista y poeta. En el año de 1995 gana el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines por *Resurrección* (1995). En el 2000, el premio Aguascalientes por su poemario *Los hábitos de la ceniza* (2000). Ha sido igualmente galardonado con el Premio Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada 2008 por el poemario *Principio de incertidumbre* (2007).

Su primer libro *La música de las esferas*, se publica en el año de 1990. Posteriormente editará *El arcángel ebrio* en 1992. A este le seguirán *Resurrección* (1995), *El cristal* (2000), *Los hábitos de la ceniza* (2000), *Principio de incertidumbre* (2007) y *Lo innumerable* (2018). Es autor asimismo de un volumen de cuentos, *El cartógrafo* (1996) y de *Vertebral* (2017) aforismos y breverías. En este libro se muestra el pensamiento del autor sobre diversos temas, que van desde apuntes sobre la naturaleza, la poesía, el arte, la ciudad, del amor, del sueño, la conciencia y otras reflexiones que parecen intrigar al escritor, con una totalidad autosuficiente.

Fernández Granados colabora con diversas publicaciones como *Círculo de poesía*, *Letras libres*, *Viceversa*, *Biblioteca de México*, *La Jornada Semanal*, *Crítica*, *Poesía y Poética*, entre otros. Ha tenido importantes colaboraciones en distintas publicaciones a lo largo de su carrera.

Sus principales preocupaciones versan sobre el rumbo de la poesía y la poesía misma que, a fin de cuentas, se reflejan en su propia poética:

Si aceptamos que la poesía puede ser una forma de conocimiento y creo que en cierto sentido lo es, ese conocimiento parte necesariamente de la experiencia individual, y podría quedarse sólo ahí si no alcanza a ser precisamente *poesía*<sup>9</sup>, es decir, forma que logra comunicar con palabras dicha experiencia individual, subjetiva por tanto, pero de alcance común gracias a la *eficacia* de la forma alcanzada. Es importante no dejar de señalar que la eficacia comunicativa del poema es producto de la forma alcanzada y no del tema elegido (Fernández, *¿Está en crisis...?*).

Apunta, además, que la poesía es una forma de conocimiento y que este “parte necesariamente de la experiencia individual, y podría quedarse sólo ahí si no alcanza a ser precisamente *poesía*, es decir, forma que logra comunicar con palabras dicha experiencia individual, subjetiva” (Fernández, *¿Está en crisis...?*). Esta poética, es fielmente reflejada en su trabajo, ya que estará permeada por un velo de la experiencia. Para el poeta, la poesía parte de lo subjetivo y se cristaliza o sublima en la palabra, se orienta hacia la remembranza del pasado como una línea que orienta su producción.

La generación a la que pertenece Fernández Granados, señala Alejandro Higashi en su artículo *Hitos provisionales en el perfil de una generación*, es una generación que tiene aspectos característicos: su trabajo individual, su dispersión geográfica, su variedad de estéticas, su pluralidad ideológica y, en suma, por una “similitud de lo disimilar” (50). Estas características

---

<sup>9</sup> Las cursivas son del autor.

crean una poesía de ruptura en que la dispersión estética y temática terminan por identificar la obra de esta generación.

La literatura que cierra el milenio, de algún modo, es escéptica “la literatura de estos años es vieja, oscila entre la precaución, que se advierte en la vuelta a órdenes poéticas y temas configurados en épocas anteriores, una cierta veta contemplativa, satírica, estetizante, y de remoción de los márgenes” (Fernández *Puntos*:222). El rasgo común de estas constelaciones poéticas es que “todos parten de su experiencia personal, pero logran superar el biografismo ingenuo por medio de recursos formales y temáticos variados” (Higashi, *PM*: 354). Esta experiencia será obviamente subjetiva y anecdótica, pero velada tras distintas máscaras como estrategias de sublimación y revelación artística y poética: “la experiencia autobiográfica es, para muchos autores o autoras, incomunicable fuera del juego de la simulación literaria [...] por ellos muchos deciden no escatimar en los disfraces para ocultar sus experiencias” (323). Existe un origen de la experiencia que permite reunir a una extensa lista de estrategias que van desde la “ventriloquía lírica, al documental poético contado en primera persona [...] la relevancia del individuo” (323), pero que de manera irremediable nos conduce hacia una exploración íntima:

son poemas que leemos con el germen de un origen íntimo, pero ninguno de ellos ofrece nunca una certeza detrás del evento vivido, pero sí es una memoria afectiva profundamente humana y personal, el virtuosismo de la imagen poética [...] una elaboración esencialmente literaria de la memoria (312).

En el caso específico de Fernández Granados, Higashi apunta que la memoria es un pilar para la creación. En la poesía de Granados el “yo” mira su pasado, da cuenta de las implicaciones con la memoria que tiene el “yo” en distintas etapas de su vida y del recuerdo que tiene de las cosas

(Higashi *PM*: 232). La poética ahonda en la imagen de la recreación subjetiva para convertir la memoria en un plano totalmente discursivo en donde el orden temporal y espacial son fundamentales para construir esta experiencia.

Como ya se mencionó arriba, un hilo conductor es el que une toda la obra de Fernández Granados: la experiencia y la memoria. En ese contar de la experiencia también “habita en sus versos la nostalgia, hacia el edén perdido de la niñez” (León). Sus primeros libros se centran en un ejercicio del lenguaje poético desde su forma verbal (Medina). Se concentran mucho en el vuelo de la palabra, en el juego con el lenguaje, más que en aspectos del tono o del tema. Sus últimos libros, *Los hábitos de la ceniza* (2000), *Principio de incertidumbre* (2007) y *Lo innumerable* (2018), se pueden catalogar como poemarios en los que prima la evocación de la experiencia, la memoria.

Como ya se mencionó, la poesía de Jorge Fernández Granados está permeada por un velo de la experiencia. La nostalgia, el recuerdo y los lugares orientan su línea de producción. A diferencia de sus primeros libros centrados en la construcción del poema desde su forma verbal, en *Los hábitos de la ceniza* (2000), Fernández Granados inicia un recorrido de la experiencia complejizada mediante los acontecimientos que trae a cuenta. Este trabajo se consolida en su siguiente poemario, *Principio de incertidumbre* (2007). En este, la poética ahonda en la imagen de la recreación subjetiva y convierte la memoria en un plano del discurso en el cual el tiempo y el espacio son fundamentales.

*Principio de incertidumbre*, el libro más depurado en la escritura poética de Fernández Granados, se logra reconocer “la historia de una larga vida, poética e íntima, una música que sólo ahora reconocemos, pero que ya se venía insinuando en sus versos iniciales, cuando la incertidumbre habitaba su palabra, ante el silencio primero y luego ante la oscuridad” (Barragán).

Las referencias a la nostalgia son indiscutibles, perfiladas ya desde libros pasados, pero con una profundidad más visible, más palpable:

[...] el camino atajado por el autor no lo ha llevado a otro lugar [...] que no sea aquel que lo tenga de vuelta a la casa de la infancia, [...] las polvaredas que levantaba el verano bajo la sombra de la vieja higuera, o de la fe en un fatigado sol de manzanilla [...] alumbrando el silencio y la memoria (Barragán).

Este último libro viene de un proceso que se inició con su primer libro *La música de las esferas*, lo extraordinario del discurso poético, se debe a que Fernández Granados,

[...] se ha dado a la tarea de hacer decir a las palabras su más íntimo secreto para revelarnos, también, el más íntimo secreto de las cosas y de los seres. Contemplador de los más finos detalles de la existencia y experimentador de los más profundos sentimientos, sabe expresar con diáfana inteligencia lo simplemente inadvertido (Domingo, *Fernández Granados...*).

*Principio de Incertidumbre*, se publica en 2007. Está construido desde un “territorio de nostalgias, pasando por sucesos y fechas” según señala la contraportada del libro. Los poemas están hechos desde lo personal con tono nostálgico. Respecto al contenido, tiene una temática de los lugares de la infancia, la juventud: “Jorge Fernández Granados apunta, en gran parte de su recorrido (como sucede con muchos poetas), hacia la infancia, a esa etapa de la experiencia vital que comprende los primeros años del ser humano” (León, *La otra forma...*). La remembranza remite no sólo a un tiempo específico –el tiempo en el que se generó el recuerdo-, sino a un

espacio. Los espacios que son evocados en estos recuerdos tienen una recurrencia en la obra de Fernández Granados, sin embargo, creemos que ésta es mucho más fuerte y compleja en *Principio de incertidumbre*.

Con respecto al énfasis espacial de este trabajo, podemos apuntar que este poemario, dentro de la obra de Fernández Granados, tiene una importancia no sólo discursiva en tanto representación de los lugares en los que se desarrolla el universo lírico o el espacio como producto necesario para el marco de acción del poema, sino construido desde la perspectiva de un “yo” que construye lugares y espacios. Este sujeto enunciativo como figuración humana consciente y sintiente será un factor fundamental dentro de la construcción del espacio dentro del poema. El espacio se construye siempre a través del “yo” enunciativo como un intermediario cuya perspectiva tendrá que ser subjetiva.

En el caso de la poesía de Granados, se ha encontrado una recurrencia respecto a la configuración del espacio. Este carácter que particulariza su producción se debe a que el plano vivencial en el cual el “yo” enunciativo construye el espacio, será desde la experiencia y el recuerdo. Es por esto que en este trabajo nos enfocaremos en el análisis de las estrategias empleadas para la configuración del espacio, para después pasar a su interpretación.

*Principio de incertidumbre* contiene tres grandes apartados, “Movimiento / Identidades”, “Espacio / Dimensiones” y “Tiempo / Eventos”. El primer apartado es una serie de descripciones de temas que describen el modo de ser de los otros, de su alteridad:

[...] hay que amarlos hasta que se vayan

mirarlos hasta que desaparezcan

oírlos hasta que el silencio

detenga al fin su corazón

herido todavía de palabras [...] (Fernández, *Principio*: 34).

Los títulos de los poemas en este apartado inician con el artículo determinado del masculino plural: “Los”, y que, en este caso, funciona como un carácter descriptivo de la condición humana, la calidad de alteridad de los otros. Por ejemplo, “Los fantasmas”: “alúmbrales escúchalos una vez más / devuélveles un cuerpo / a tus fantasmas” (Fernández 34). Así, la presentación de cada uno de los poemas es un cuadro que describe “personajes” inmersos en una situación de alteridad y, por ende, de descripción casi ontológica.

Es en el segundo apartado, “Espacio / Dimensiones”, se recrea, de manera general, el recuerdo de la infancia a propósito de los espacios vividos, el “lote baldío” en domingo, “el hormiguero”, la casa de la infancia. Además de espacios, hay cuerpos, presencias, cosas olvidadas o traídas por el recuerdo de los días: “refieren los símbolos en los que la existencia diluye sus certezas: el silencio (de los objetos, de las puertas), la identidad (incognoscible siempre), la posibilidad del encuentro en la naturaleza vibratoria de la materia” (Boone 1). Granados recoge pasajes que concretan esa experiencia de los objetos que se encuentran encerrados en la memoria.

El último apartado, “Tiempo / Eventos”, contiene los poemas más personales del libro, “la autobiografía es el motivo de sutil melancolía” (Boone). Esta evocación no implica exclusivamente representar el pasado sino evocar una ausencia y hacerla presente mediante el poema. Es en este presente recreado es donde se puede llegar a lo ausente. Lo fundamental será el

predominio de la propioceptividad por medio de la cual el sujeto suspende su recorrido narrativo para proyectar sus sentimientos y emociones en el discurso. Esta propioceptividad hará referencia a los estímulos que tiene el sujeto, tanto internos como externos y cómo es que este sujeto los interpreta, cómo es que construye un espacio a partir de su propia subjetividad.

## 2.2 El espacio y el sujeto de la enunciación en algunos poemas de *Principio de incertidumbre*

Para iniciar con el análisis, tomaremos el poema “La huellas” (67). El cual se encuentra en el último apartado, “Tiempo / Eventos”. El *incipit* es donde se despliega de manera muy concisa los espacios en los que se desarrolla. La enunciación se realiza desde la primera persona. En el primer verso se delimita la voz enunciativa y el espacio en el cual se posiciona el lugar de la enunciación: “en mis sueños habito casas viejas / o soy pasajero / en trenes que no sé a dónde se dirigen” (67). Los pronombres personales y las construcciones verbales explícitas darán cuenta de que la perspectiva está asumida por el “yo”, que es el punto cero de la dimensionalidad que toma el contenido y la forma de la descripción. Asimismo, nos circunscribe también en el espacio de la vigilia -una cama, una habitación- y el espacio del sueño -una multitud, casi todos difusos- determinado desde las primeras palabras elegidas.

Este sujeto es el punto de referencia para la organización del espacio y del tiempo. Este “yo” que habla en el poema está delimitado principalmente por las acciones que realiza. Es de gran relevancia remarcar el uso particular de los verbos, la sintaxis y la descripción dentro del poema. Podemos observar estas acciones en verbos específicos: “habito” casas, “tengo” los pies mojados, “voy” en destartalados trenes, etc. Estas acciones realizadas son una sucesión de

imágenes que se superponen dentro de la narración de los acontecimientos y de una serie de predicados van a determinar el modo de actuar del sujeto.

Este poema comienza a ser narrativo en la medida que la voz comienza a dar cuenta de las acciones en un espacio imaginario, en ese sentido, el sujeto abre una visión de mundo que se refleja en espacios específicos (Palma *El sujeto enunciativo*). En el caso de este poema el lugar concreto es una cama, donde sueña el sujeto. Aquí la perspectiva del “yo” de la enunciación es la que domina. Estas acciones serán parte fundamental para el actuar de este sujeto enunciante en tanto constructor de un espacio que, desde un primer momento nos inscribe en el lugar y tiempo de los sueños:

[...]

en mis sueños habito casas viejas

o soy pasajero

en trenes que no sé a dónde se dirigen

tengo un boleto arrugado en la mano

[...]

tengo los pies mojados

y me pierdo

por rutas de terracería o minas abandonadas [...] (67).

Esta espacialidad, como ya lo vimos, está dada desde los nombres de las cosas, de una serie nominativa que la configura: la casa, los trenes, las rocas, las minas abandonadas, los pasillos largos, la cama. Por ejemplo, la cama -un objeto- dará cuenta de una habitación. Sin embargo,

nunca se nos dan las características de estos lugares, sólo son nombrados y es a partir de esta enumeración en que podemos construirlos.

Por otro lado, encontramos que la distancia entre el espacio de la vigilia y el sueño, están contrapuestos: “en *mis* sueños habito casas viejas” / [...] *ahí*<sup>10</sup> / soy invitado a incógnitos / rituales con círculos piedras cuarzos” (67). Mediante estos deícticos se marcará el lugar, la división entre “aquí” y “ahí”: la distancia que el “yo” enunciante pone entre él y lo que lo se está contando. Hay, entonces dos: el primero desde el cual se enuncia, que será el espacio de la vigilia y el segundo, el espacio del sueño. Así en el poema existen, a saber, dos espacios: el onírico y el de la vigilia, conformados a su vez por lugares como las casas viejas, los vehículos, rutas de terracería, minas abandonadas, etc., y que son contados desde la posición de un hombre que cuenta lo que sueña:

[...]

*voy a recordarlas para cuando despierte*<sup>11</sup>

pero al despertar

ya no hay palabras

se han convertido junto a mi cama en huellas [...] (68).

La marca que parece fundamental para delimitar estos dos espacios se encuentra en el inicio: “para cuando despierte”, y en el antepenúltimo verso: “pero al despertar”, que tendrán la función de marcar un límite entre uno y otro. La marca textual de la división espacial, es de alguna manera muy explícita. Se da cuando se está despierto y soñando, como si el sueño fuese un

---

<sup>10</sup> Las cursivas son mías.

<sup>11</sup> Las cursivas son del autor.

umbral que hubiese que traspasar para entrar en ese espacio. El espacio onírico, puntualmente señalado y delimitado, separa y excluye el espacio de la realidad, la entrada a este primero, es mediante el umbral, que no sólo funciona como un paso para unir dos lugares de distinta geografía y por lo tanto opuestos, el aquí y el allá: “en mis sueños”, “cuando despierto”, etc.

De esta ensoñación emerge un espacio, el espacio heterotópico<sup>12</sup>, es decir, el espacio enunciado que “está en otra parte” donde se harán rupturas, como una sucesión de acontecimientos dispares y sin lógica. El espacio heterotópico, que está fuera de la percepción, es percibido aún en la lejanía, en el espacio del ensueño. Cuando se sale de este, sólo es posible recordarlo: “voy a recordarlas para cuando despierte” (68). Así, el espacio del sueño es de naturaleza distinta del espacio marco con sus dimensiones y cuadrículas, es una imagen fantástica “donde los referentes del mundo material se distorsionan y aparecen apenas identificables” (Genovese 23). El poema al mismo tiempo, sugiere no sólo un espacio en el que se desarrolla el ensueño, sino un espacio que es construido o reinventado desde otro lugar, por lo tanto, se vuelve dinámico ya que oscila entre uno y otro.

“El espacio onírico, dadas sus cualidades de 'ruptura' con las leyes del espacio objetivo, resulta ideal para introducir un mundo distinto” (Fautsch 64), es ciertamente de naturaleza etérea, fugaz y poco definible. Aparece en los límites de la consciencia o en la inconsciencia misma, un espacio en el que el tiempo actúa de forma distinta o que su flujo de forma diferente de la convencional, o en todo caso que no se desplaza del todo (64-65). El espacio en ese poema es muchos lugares, por lo tanto, se vuelve muy disperso, se desplaza sin orden aparente: casas,

---

<sup>12</sup> El espacio heterotópico remite al espacio que “está en otra parte”: el enunciadador proyecta fuera de sí otro espacio que se opone al “aquí” de la enunciación, estas categorías espaciales – “aquí” y “en otro parte”- pueden ser más o menos abstractas según las necesidades de cada discurso” (Pimentel 26). El espacio heterotópico, o “lo que está” en otra parte”, es propuesto por Algirdas Greimas en su libro *La semiótica del texto* (1993).

trenes, puertas, muros falsos, rutas de terracería, minas abandonadas, círculos de piedra, pasillos muy largos.

Lo común entre estos dos espacios, tan dispares entre sí, es que, en ninguno de los dos, es posible tener palabras, sólo huellas, vestigios:

[...] en ellos oigo palabras por primera vez que me sorprenden  
y me digo  
voy a recordarlas cuando despierte  
pero al despertar  
ya no hay palabras  
se han convertido junto a mi cama en huellas [...] (68).

Esta huella, es sólo la sombra, el rastro que queda, nunca la cosa en sí de las palabras. La frontera de la comunicación es aquí tan infranqueable como el sueño y sus posibilidades. Las palabras, sean, quizá, incomunicables por incomprensibles y se sitúan en el límite de la conciencia.: “oigo palabras por primera vez que me sorprenden” (68). El lenguaje, en ese sentido, puede oírse por primera vez. Esta voz íntima, que permanece en el interior, es incapaz de hacerse presente aún en el interior mismo del que sueña o despierta.

Las palabras se sitúan en el límite, a un paso del silencio e indudablemente lo traspasan. El sueño o la realidad muestra en su extensión y su límite más básicos, la imposibilidad de aprehender el lenguaje, la incapacidad de articular ante ciertas experiencias que van más allá de los nombres. De esta forma, el espacio del poema, tanto de la vigilia como del sueño, será sede del territorio infranqueable y difuso de la palabra ante el silencio y el “yo” que enuncia estará en mitad de esa confusión.

El carácter de confusión que tiene este enunciante, se unirá con su carácter de incompreensión, el estar escindido entre dos espacios que no comprende. El empleo atípico de la sintaxis genera un efecto estético determinado: la incertidumbre y las contrariedades que tiene el “yo” de la enunciación. El significado no sólo radica en el pleno uso de las palabras, sino también en la utilización de elementos formales dentro del poema ya que éstos van a reflejar el sentir del protagonista.

En el poema de *La higuera* (69), también nos instalamos en un espacio inconcreto: el recuerdo. La imagen del recuerdo y el recuerdo mismo tienen la característica de ser cosas ausentes, de modo que la mente representa la ausencia de algo. En este poema hay un énfasis hacia el regreso de la infancia. La enunciación de éste, se centra en el “yo” que rememora un evento de la infancia: “aquel verano donde rompimos los frascos delicados de / la infancia”. Este inicio nos va a colocar en un espacio-tiempo determinados por la voz en primera persona. Estas marcas textuales las encontramos en verbos concretos en el inicio de la enunciación: “creo que fueron los mejores años de mi vida / los que no comprendí / y sólo pasaron” (69).

Este “yo” será encargado de la enunciación, cambiará el pronombre de la primera persona del singular, por la primera persona del plural a intervalos:

[...] aquellos días de sol  
donde guerreamos y caímos  
llenos de música de ruedas de sangre en las rodillas  
ese lugar  
veloz  
donde no éramos sino velocidad [...] (69).

El “yo” en este poema parece dar cuenta de un evento en que participaron otros personajes: “gente común como nosotros”; “los que no paran de rodar cuesta abajo [...] / los que van con todo hacia el final del camino” (69). En este caso, el “yo” es el centro organizador de la imagen poética. Es él quien narra, focaliza y direcciona las acciones y las descripciones dentro del poema:

[...] creo que fueron los mejores años de mi vida  
 los que no comprendí  
 y sólo pasaron  
 aquel verano donde rompimos los frascos delicados de  
 la infancia [...] (69).

El recuerdo reconstruye un espacio diferente en la medida que también se inserta en un tiempo diferente. Podemos distinguir así el espacio de la memoria que se semantiza en un lugar: el patio. La construcción de este lugar estará delimitada, en parte, por los elementos del paisaje: “aquel verano de la higuera la furia y la primera vez / de las heridas y el vértigo” (70). Por otro lado, este espacio de la memoria no se reconstruirá tanto como un espacio, sino más bien como un tiempo que cristaliza en el patio de juegos.

El poema, desde un inicio nos instala en un entorno donde transcurre lo ya pasado, en un lugar que se ha desvanecido: “en el lugar que ya no existe / sino en la memoria” (70). Asimismo, nos inscribe dentro de un espacio natural que tiene las características de un lugar y un tiempo ideales para el juego. Las marcas textuales son: “aquel verano”, “aquellos días de sol [...] llenos de música”, “tierra negra”, “el tronco de la higuera”, “la milpa”, “una alegría primitiva”, “la vieja higuera” (69-70), etc. Estas nos insertan en un tópico literario: el *locus amoenus*: “cuyos orígenes

se remontan más allá del edén bíblico y cuyo principal espacio de manifestación es la lírica pastoril, de los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio a las *Églogas* de Garcilaso” (Aguinaga *De la intimidad*: 47). Este lugar nos recuerda a un edén, el sol, la higuera, el verano: “aquel verano donde rompimos los frascos delicados de / la infancia / aquellos días de sol”. Se particulariza a partir de ciertas referencias simbólicas a un paraíso perdido.

El tiempo y el espacio que relata describe una edad dorada ya transcurrida, un edén ya perdido: “aquel verano donde rompimos los frascos delicados de / la infancia / aquellos días de sol” (69). Este espacio se interpreta como un paraíso y un estado primigenio del ser: “no éramos más que criaturas / inquietas y salvajes / aún ahí en el lugar que ya no existe”; “y el vértigo como si abriéramos allí / acaso una alegría / primitiva” (70). El edén, conformado por las coordenadas del espacio-tiempo, es indeleble y queda como huella, pero también como utopía, imposible regresar al mismo lugar porque al igual que nosotros se encuentra en otro tiempo, y es imposible volver atrás. Asimismo, es imposible volver a este edén: “creo que fueron los mejores años de mi vida / los que no comprendí / y sólo pasaron” (69); “en un lugar que no existe / sino en la memoria” (70). Este poema no se debe entender como una elegía, sino como un lugar que lo invita a seguir siendo lo que era antes: “los que van con todo hacia el final del camino [...] / me retan todavía a rodar / desde lo mejores años de mi vida” (70).

El poema, delimitado por la voz enunciativa de la primera persona va a construir el recuerdo y la espacialidad por medio de los objetos que trae a cuenta. Uno de los objetos más recurrentes y que le dan título al poema será la higuera:

[...] por esa áspera pista de tierra negra hasta golpear con el  
 cuerpo  
 el tronco de la higuera

la meta era la vieja higuera [...] (69).

Ésta se vuelve una figura dotada de atributos particularizantes que generan una construcción semántica estable. Asimismo, aparece descrita desde la metonimia: “el transparente combustible del sol en nuestros ojos / fija para siempre en esas ramas nudosas y desnudas / nuestra insignificante meta” (69), hasta convertirse en el centro de la acción. Aparece nuevamente una imagen que nos remite al edén. Al poner este centro, el espacio se vuelve una representación mítica, en la cual se interceden dos planos, el vertical y el horizontal.

La selección de los objetos para construir una memoria, evidentemente tendrán que tener un espacio, un espacio intangible y por lo tanto difuso de la memoria:

El acercamiento de Fernández Granados [...] podría tipificarse como un “acercamiento material” a la memoria [...] cuya principal paradoja consiste en tratarse de “objetos” presentes sólo en la memoria, de objetos manipulados por la memoria subjetiva, [...] de una memoria muy concreta, con una perspectiva “objetiva”, pero nunca con independencia de esa memoria mediadora, estetizante y subjetiva (Higashi *Los objetos*).

Por otro lado, los objetos que construyen la espacialización, van a determinar el plano de la propioceptividad e irá concatenando los elementos del espacio con los objetos que lo habitan. El uso de marcas como “música de ruedas de sangre”, “vehículos para vencer”, “esa áspera pista de tierra negra”, “el tronco de la higuera”, “la milpa”, “ruedas rudimentarias de metal”, “esos pequeños desarrapados y sonrientes vehículos” (69-70) serán el pretexto para detonar el espacio

en el que acontece, pero a partir de los objetos inscritos en la memoria, objetos que construyen un espacio. Este “yo” hace emerger las imágenes del recuerdo y las proyecta como imagen poética.

Como en los poemas pasados, podemos observar que en “Reconciliación” (93), el espacio también será difuso: el recuerdo. Sin embargo, en este se mezcla la duda, el deseo, el porvenir y van a enmarcar la temática del desencuentro, pero también de la reconciliación. El poema comienza a saltar en los tiempos verbales, hasta un punto en el que no sabemos si el poema cuenta una experiencia, la evoca o simplemente la imagina:

[...] levantarás como siempre la mano  
 izquierda con aquel gesto (mitad adiós mitad  
 saludo) [...]  
 caminábamos recuerdo caminábamos  
 con la incandescencia de la juventud o de algo a punto  
 de desaparecer [...] (93).

Esta voz, traerá a cuenta la perspectiva tanto espacial como temporal. Asimismo, esta voz hará un uso particular de los verbos, la sintaxis y la descripción que marcarán la confusión entre un recuerdo y un deseo del sujeto. La voz enunciativa hará saltos en el tiempo y recordará épocas pasadas: “caminábamos recuerdo caminábamos / con la incandescencia de la juventud o de algo a punto / de desaparecer” (93); situaciones fruto del deseo: “acaso nos veremos al otro lado de las cosas” (93); o un tercer estado que conjuga las dos anteriores, pasado y deseo.

Esta remembranza no se condensa en un momento específico del pasado, sino que más bien en un tiempo mucho más extenso. Este tiempo se oblonga y se hace extensivo al pasado, al presente de la enunciación y al futuro en el cual se proyectan los deseos:

[...] porque en cada paso leíamos el vestigio  
de un sueño que se acorta  
como ese primer día del otoño de otro siglo en que  
transcribo [...]  
acaso coincidiremos un día al fin  
no en el camino sino en el ritmo de los pasos  
y nos perderemos luego  
cada uno por su ruta  
cada uno con su mapa [...] (94).

Este tiempo extensivo al presente y futuro descansa en el adverbio “acaso”, que determina la condición de la duda, la probabilidad y el deseo. Existe un tiempo hacia adelante, y hacia atrás, recuerdo y añoranza que se proyectan hacia un tiempo incierto, movable, difuso.

Estos espacios y este tiempo difusos darán la sensación de lo lejano y perdido: “Todo paraíso perdido es, además de un lugar, una edad perdida, y remitirse a ella es chocar de golpe con la evidencia de su erosión, de su inevitable desvanecimiento” (Aguinaga, *De la intimidad*: 64). Estos espacios y tiempos superpuestos, dentro del poema compartirán un mismo centro, la certeza de lo irrecuperable, “la tristeza de saberse ya en un tiempo distinto del que se añora, [...] no es tanto que la ciudad real esté destruida o devastada; ocurre más bien que la ciudad ideal se ha desvanecido en el tiempo” (Aguinaga, *De la intimidad*: 35). Existe, por tanto, un desencuentro, el poema está cruzado por un tono elegíaco que da cuenta de un lugar al que no se puede retornar. El tono que cruza todo el plano de contenido de poema, será el terreno de la nostalgia, de los días ya transcurridos. La nostalgia, en este poema se deja traslucir, no sólo de lo

pasado como recuerdo: “y caminábamos y caminábamos / como si bajo los pies la tierra obedeciera a una / lucha última”; sino también de los deseos, las cosas que se quisiese que sucedieran: “acaso coincidiremos un día al fin / no en el camino sino en el ritmo de los pasos”.

Ese espacio está representado físicamente por “el sol del altiplano” (93), así como por un estado del ser: la juventud. Observamos que la juventud es comparada el “sol árido y breve del altiplano en el invierno / sol deslumbrante pero incapaz de derretir la nieve”. De esta manera, los lugares también serán lejanos y difusos: “el altiplano en el invierno”, “los extraviados caminos”, “el camino”, “el ritmo de los pasos” (93-94). El lugar ya no es el mismo, y, por lo tanto, tampoco el tiempo. La juventud y su recuerdo queda intacto en la memoria, sin embargo, se avanza en el tiempo en un movimiento hacia adelante, y por eso nunca se puede regresar.

Finalmente, el poema retrata, la tristeza de saberse en un tiempo distinto al que se añora y que evidentemente está perdido y desvanecido para siempre. En este poema, ocurre que el pasado y la juventud no están destruidos o devastados, sino que se han disuelto con y en el tiempo. Este espacio que encierra a la memoria, al igual que los otros dos poemas, es un espacio del desencuentro, difuso, borroso, que se construye desde la sensación de lo perdido y por lo tanto del sentimiento de la nostalgia. Finalmente, este poema, al igual que los anteriores está enunciado desde la perspectiva que el “yo” enunciante da de su entorno.

### 2.3 El sujeto, la nostalgia, el sueño y los espacios.

Dentro del análisis encontramos dos tipos de espacio: el onírico, y el espacio de la nostalgia. Estos espacios se construyen desde los objetos que dan cuenta de éste. Esta espacialidad, como ya lo vimos, está dada desde los nombres de las cosas, de una serie nominativa que la configura. La construcción que hace ese “yo” desde su propia experiencia de las cosas es a partir de un espacio

dato. Por otro lado, vemos que este sujeto se sitúa en la imagen del recuerdo y de la nostalgia. Este recuerdo y esta nostalgia tienen la característica de ser cosas ausentes, de modo que el poema representa la ausencia de algo. Así, el objeto de la nostalgia no sólo se hace presente en determinado espacio, sino también en determinado tiempo en el poema.

Lo particular de la poesía de Granados, es que ésta se basa en objetos que signan los espacios. El “yo” que organiza tanto el espacio como el tiempo, irá reconstruyendo también una memoria. Esta coordenada de tiempo-espacio estará signada en lo ya vivido o experimentado. Los poemas de Fernández Granados, son un encuentro con la certeza de saberse solo, de encontrarse con el paso del tiempo y finalmente con el sentimiento de la pérdida derivada de la imposibilidad de recuperar lo pasado. Estos poemas sitúan el lugar de la enunciación en un tiempo presente y desde la primera persona, pero que remiten siempre a un espacio heterotópico: aquello que está en otra parte. Todos se vuelven personajes solitarios incapaces de regresar en el tiempo. En una remembranza que intenta generar una distancia, una retrospectiva, pero que finalmente nos lleva hacia un mundo interior, tanto en el pasado como en el presente que están traspasado por la nostalgia, los objetos, el recuerdo y la soledad.

### 3. EL VIAJE DE LA NOSTALGIA: LUIS VICENTE DE AGUINAGA Y JORGE

FERNÁNDEZ GRANADOS

-... *¡Entonces el tuyo es realmente un viaje de la memoria! (...)*

*¡Has ido tan lejos para librarte de tu carga de nostalgia!*

*Ítalo Calvino*

#### 3.1 El contrapunto

En el presente capítulo trataré sobre la comparativa e interpretación de los poemas de Luis Vicente de Aguinaga y Jorge Fernández Granados. El enfoque de este capítulo será de corte comparativo entre los dos poetas, puesto que consideramos que la poética de estos dos autores construye un espacio a partir de múltiples estrategias tales como el uso mínimo de las descripciones, el espacio heterotópico, el tiempo del recuerdo y la imagen de la recreación subjetiva. Recordemos que, a partir del análisis en los dos capítulos anteriores, hemos encontrado distintas estrategias expresivas de los poemas, así como temas y reiteraciones en su construcción. En este capítulo, a partir del análisis hecho en los capítulos anteriores, haremos una interpretación del contraste entre estos seis poemas (“Adolescencia”, “A destiempo”, “Vista de cielo” del poemario *Adolescencia y otras cuentas pendientes*; y “Las huellas”, “La higuera” y “Reconciliación” del libro *Principio de incertidumbre*).

Hemos decidido poner el subtítulo de “contrapunto”, con base a las primeras definiciones del *Diccionario* de la Real Academia Española, que, si bien se refieren a la estructura musical, nos sirven para delimitar a lo que nos referimos y a lo que hemos realizamos en este capítulo.

Esto es el “contraste entre dos cosas simultáneas” para encontrar la concordancia de dos voces aparentemente contrapuestas en cuanto a los recursos formales, pero tocando temas en común. Por lo anterior, y para definir los temas base de este estudio, la organización de este capítulo será a partir de dos categorías, resultado del análisis previo: la nostalgia y la soledad, dadas las marcas y las reiteraciones del análisis previo. A su vez, insertamos dentro de estos apartados las categorías analizadas previamente: el sujeto de la enunciación, el espacio y las temporalidades.

### 3.2 La nostalgia

En este apartado nos centraremos en la construcción de la nostalgia a partir de la delimitación del sujeto, del espacio y de las temporalidades<sup>13</sup>. Este análisis generará distintas problemáticas ya que el espacio-tiempo se encuentra en el centro de las tensiones y es a partir de este entramado que se genera la nostalgia y el recuerdo de aquello que se ha perdido para siempre. Este tiempo del recuerdo se opone al *hic et nunc* de la enunciación, ya que ese “antes” se despliega ciertamente distorsionado y es ahí donde surge la memoria. La nostalgia descrita en los poemas, será construida de manera distinta en tanto estrategia textual en cada uno de los poemas, pero con puntos de encuentro, tales como la imposibilidad de recuperar lo perdido, el *tempus fugit* y el *locus amoenus*. Para este apartado nos valdremos de tres poemas, “Adolescencia” (Aguinaga 11); “La higuera” (Fernández 69), y “Reconciliación” (93) ya que encontramos que la construcción de la nostalgia tiene una relevancia particular.

---

<sup>13</sup> Para Mijaíl Bajtín, el tiempo dentro de la literatura no puede estar separado del espacio. Lo principal será el entrecruce de las coordenadas del espacio-tiempo como conceptos constitutivos de la forma y el contenido de la literatura. Esta relación es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia espacio-temporal y que derivan en un orden temático o simbólico.

Estos tres poemas han sido escritos desde la primera persona del singular. Esta voz estará volcada sobre sí misma haciendo examen de su propia condición y desde la conciencia de que el tiempo ha pasado. La distancia que tomará el sujeto será la de alguien que mira su entorno sabiendo que el tiempo se ha ido junto con la juventud y los objetos que la representaban. Los espacios, dentro del poema, son espejos de la condición del individuo, del irrevocable paso del tiempo.

Por ejemplo, en “La higuera” (Fernández 70), se pueden leer los recuerdos de una etapa medular del sujeto: la infancia. Este sujeto mirará el recuerdo como un lugar de la memoria. La distancia será de corte temporal y espacial: “y de algún modo intentamos vivir [...] / en el lugar que no existe / sino en la memoria” (70). La enunciación de éste, se centra en el “yo” que rememora un evento de la infancia. La focalización de esta voz, estará sobre el patio de juegos, el entorno natural y la higuera. Estos van a construir la sensación no sólo de añoranza, sino de alegría. Los elementos como “días de sol”, “verano hacia el golpe de la gloria” “los mejores años de mi vida” (Fernández 70), están dirigidos hacia la infancia, el verano, el juego y la edad de oro.

Por otro lado, en “Adolescencia” (11), la distancia que tomará el sujeto será la de alguien que mira su entorno sabiendo que el tiempo se ha ido junto con la juventud. Esta voz estará volcada sobre sí misma haciendo un examen del tiempo que ha pasado:

[...] No parece mentira  
 que pasen veinte o veinticinco años:  
 parece la más fiel de las verdades,  
 verdad como el azúcar en un postre  
 o el polvo en las persianas de la sala... [...] (12)

La particularidad de su construcción se basa en los enunciados declarativos con los que se autodetermina: “se declara insoluble” (11); “de vejez achacosa y prematura, / sin otro fin que ahorrar lo suficiente” (11). Las estrategias lingüísticas utilizadas serán las de un sujeto delimitado desde un “yo”. El que enuncia se declara un héroe vencido por el tiempo. Son los objetos los que se encargan de dotar de dimensionalidad el espacio, la posición de éstos -dentro, fuera, encima debajo- y los adjetivos crearán el efecto estético en el cual es posible percibir el paso del tiempo: el enunciante se encuentra en la casa de la juventud, en la cual habitó en el pasado y que ahora habita en el presente. El vinilo en el tocadiscos, las fotos y las revistas debajo del colchón son espejos del irremediable paso del tiempo.

En el caso de “Reconciliación” (Fernández 93), puede leerse como un poema del deseo de reconciliación con un personaje de su pasado. Así, en este poema se reflejarán los cambios de tiempo al estar rememorando un evento del pasado que también se proyecta hacia el futuro. Esta estrategia, se convierte en un doble movimiento de la nostalgia proyectado hacia adelante y hacia atrás en el tiempo. El carácter de confusión del sujeto se refleja en el empleo atípico de la sintaxis. Estos cambios de tiempo van a generar un efecto estético determinado, demuestran la confusión, la incertidumbre y las contrariedades que se tienen ante la posibilidad de un posible encuentro con una persona de su pasado.

Así el significado de este poema, y del sujeto que lo enuncia, no sólo radica en el pleno uso de las palabras, sino también en la utilización de elementos formales dentro del poema ya que éstos van a reflejar el sentir del protagonista. En el poema, la voz comienza a tomar varios matices hasta hacerse heterogénea, y por lo tanto difusa. El parlamento del protagonista después se irá ramificando en una serie de preguntas, conjeturas y dudas sobre la idea del reencuentro y una posible reconciliación:

[...] acaso coincidiremos un día al fin  
no en el camino sino en el ritmo de los pasos  
y nos perderemos luego  
cada uno por su ruta  
cada uno con su mapa (Fernández 94).

Los saltos en el tiempo determinan la construcción de la nostalgia: la proyección de los deseos en el futuro, no serán otra cosa que la reconstrucción fallida, por supuesto, del pasado. Esta proyección, evidente en el uso de los verbos en futuro simple del indicativo y el adverbio que denota incertidumbre: “acaso coincidiremos”, funcionan como canalizadores hacia el futuro, hacia los deseos: “La memoria no registra la duración concreta [...] No se puede vivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre las líneas de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias” (Bachelard 39), en este tiempo futuro, reposa entonces el deseo.

Por otro lado, y para complejizar este poema, el sujeto trae a cuenta un evento pasado desde el “nosotros” que se confunde en la multitud, pero posicionado en la memoria de lo que enuncia: “éramos” (70), “y caminábamos caminábamos” (94). Este sujeto al remitirse al nosotros, remite a personajes de su pasado. En el poema de “Reconciliación” (92), el enunciador en medio de su confusión, utiliza también un desdoblamiento y un agrupamiento en un “nosotros”: “acaso nos veremos del otro lado de las cosas” (92).

Sintetizando, en los poemas de “La higuera” (Fernández 67) y “Reconciliación” (69), el sujeto se difumina en la enunciación al insertar otros personajes en su narración. Las experiencias contadas serán experiencias compartidas por otros sujetos, por lo tanto, la experiencia es vivida

desde muchos ángulos, pero sólo es contada desde el sujeto que asume la enunciación. En “La higuera” (69-70), a diferencia de “Reconciliación” (92) no se borra en el pronombre “nosotros”, sino que se confunde en la multitud, y hace que el poema sea una narración de experiencias personales presentadas tras el maquillaje de la experiencia compartida (Higashi, *PM...*). Este sujeto va a cambiar el pronombre del “yo” por el nosotros: “aquel verano donde rompimos los frascos delicados de / la infancia / aquellos días de sol” (69). Este sujeto compartirá una experiencia construida desde una voz que se desdobra en protagonista, narrador, va de la primera en plural al singular, pero difuminado en la multitud del “nosotros”.

Los sujetos de los tres poemas “Adolescencia” (Aguinaga 11), “La higuera” (Fernández 69) y “Reconciliación” (93), construyen un mundo dotado de edificaciones simbólicas, de espacios convertidos en metáforas de quien las recorre. Así, los sujetos desde la primera persona del singular configuran el tono del poema, la perspectiva y la posición. El “yo” se descubre a sí mismo a partir de la experiencia que tiene del mundo y ésta la plasma en el poema. Husserl en su libro *Problemas fundamentales de la fenomenología*, postula que

[...] el yo mismo no es una vivencia, sino el que vivencia, ni un acto sino el que lo ejecuta [...] el yo se descubre a sí mismo, sus vivencias yoicas y disposiciones en el tiempo y por tanto se conoce como existiendo [...] en cada caso el yo tiene un entorno espacio-temporal limitado (Husserl 48-49).

Este “yo” es el centro de un entorno, pero cada uno capta ese entorno como algo relativo, una misma cosa aparece de modo distinto según la posición espacial que ocupa (Husserl 52). Las cosas entonces son dadas en la experiencia que el sujeto tiene de éstas. Así que, si cada cosa es relativa y distinta, entonces para el sujeto que la está observando, tiene que ser,

irremediamente distinta y singular. Esta percepción está mediada por el tiempo y el espacio en que se esté dando el acontecimiento.

Así, siguiendo a Edmund Husserl, el mundo no es lo que el “yo” piensa, sino lo que el “yo” experimenta (3). Este sujeto contará experiencias de lo cotidiano, y de los eventos y espacios que lo constituyen. El rasgo común en estos sujetos será el de la experiencia cotidiana, la experiencia de eventos del pasado e íntimos que constituyen vivencias personales e intransferibles.

En el caso de estos tres poemas, el espacio es de alguna manera implícito, la ilusión referencial la dan los objetos focalizados: una habitación, la sala con polvo en las cortinas, el colchón, el sol del altiplano, el jardín, la higuera. Estos objetos asociados a los espacios son los que van a crear las coordenadas en las que se encuentra la enunciación. En “Adolescencia” (11), la casa habitada por los objetos, también es habitada por el sentir del individuo, por los recuerdos que este tiene de ellos. Esta casa de la juventud, representada desde los objetos viejos ya caducos, son una metáfora del individuo que refleja su interioridad. La casa, referente primero para entender la interioridad como una metáfora del sujeto que en ella habita, a su vez, se encuentra signada por la voz de la enunciación que la describe. Dentro de la casa desaparecen las dimensiones, no sabemos su color, la forma, lo alto de las paredes ni el número de cuartos. Focalizada la espacialidad en tres objetos, y algunos pocos referentes, la imagen de la casa se va a centrar en los adjetivos. El sujeto se proyectará a sí mismo como un sujeto vencido, los objetos mediatizan la subjetividad del individuo.

Este individuo recogido en su sentimiento de nostalgia, de alguna manera también está solo frente a las cosas que han envejecido con él. Si bien este espacio es sintetizado a partir de sólo tres objetos, referentes de la metonimia, estos darán cuenta de la nostalgia del sujeto: estos objetos y la descripción en torno a ellos nos darán el tono del poema.

En cuanto a la representación de la nostalgia en los poemas analizados en Fernández Granados, esta se hará presente por medio del espacio heterotópico, es decir, desde el espacio del “allá” construido en el recuerdo. Un ejemplo de esta construcción, lo encontramos en el poema de “Reconciliación” (93), en él, se construye un territorio en el que se mezcla la duda, el deseo, el recuerdo y el porvenir. El sujeto de la enunciación nos sitúa en el espacio del deseo y la memoria. En este espacio intangible se harán distintos saltos en el tiempo, dada la rememoración dispersa que efectúa el sujeto. Este espacio, al igual que el de los otros dos poemas, es un espacio del desencuentro, inaccesible porque ya no existe, pero que se construye desde la sensación de lo perdido. La condición de este estará referida en que ninguno de los espacios tiene dimensiones precisas: se trae a cuenta por medio de las palabras que lo nombran, le dan cuerpo y lo hacen existir. Este espacio ya no se encuentra enfrente de los ojos del enunciante, tampoco está habitado por este, sin embargo, es posible traerlo a cuenta a partir de la remembranza, la imaginación y el deseo. El espacio enunciado será el “allá”, desde lo que ya no existe.

Por otro lado, en el poema de “La higuera”, el espacio heterotópico se hace presente a partir del espacio que se enuncia en el recuerdo. La descripción nos colocará en el espacio intangible que representan los lugares de la infancia. La sucesión de imágenes caracteriza a la emoción, el vértigo, la sensación de ir cuesta abajo en el camino, el patio y el entorno natural propio del tópico literario del *locus amoenus*. La higuera, el patio de juegos, el camino que se recorre es el sitio donde la infancia recordada es habitada por el “yo” que rememora. Este lugar será evocado desde el territorio adulto de la conciencia y la interiorización del tiempo pasado:

[...] en aquel camino cuesta abajo  
por esa áspera pista de tierra negra hasta golpear con el  
cuerpo

en el tronco de la higuera [...] (69).

Esta conciencia e interiorización será revelada por el sujeto: “en el lugar que ya no existe sino en la memoria” (70).

Asimismo, esta espacialidad nos llevará directamente a las temporalidades y al tema del *tempus fugit* que ciertamente comparten estos dos poetas. Hemos decidido tomar la nomenclatura de “temporalidades”, ya que no sólo se trata de un “tiempo” específico, lineal o determinado que cruza los poemas y que se encuentran signadas desde el espacio. Este análisis generará distintas problemáticas ya que el tiempo también se encuentra en el centro de las tensiones de los poemas.

En cuanto al *tempus fugit*, la representación del paso del tiempo se hará desde el presente de la enunciación delimitado por las marcas textuales y los tiempos gramaticales: “No parece mentira que pasen veinte o veinticinco años: parece la más fiel de las verdades” (Aguinaga 11). En el poema de “Adolescencia” se va a representar el paso del tiempo desde los objetos que la representan, asimismo, la época recordada será la adolescencia. La particularidad será que los objetos no se encuentran en un paraíso perdido en la memoria o en el recuerdo del pasado, tampoco estos objetos detonan la remembranza sino a la inversa, los objetos están en el presente, envejecidos:

[...] Alguna vez fue un dios  
 como todas las cosas y las fuerzas  
 pero no hay dios que valga en cierta edad  
 ni redención posible a los catorce,  
 quince años [...] (11).

Por otro lado, la vaguedad de la memoria en este poema, se puede entrever en que no es posible recordarlo todo, el tiempo pasado, generalmente se condensa en una época, una etapa que abarca un estado del ser: la infancia, la adolescencia, la madurez, pero no es posible recordar con precisión. En el poema se palpa el fracaso de la memoria, no es posible recordar el día, la fecha exacta, un número: “ni redención posible a los / catorce / quince años”. En el poema no hay falsificación o distorsión del recuerdo, se mira todo desde el presente con la irremediable conciencia de la fragilidad de la memoria.

En el poema de “La higuera” (69), el *tempus fugit* se inserta a partir de la locución “creo que fueron los mejores años de mi vida / los que no comprendí / y sólo pasaron” (Fernández 69). La nostalgia se debe a que sólo en la memoria es posible recuperar ese tiempo pasado. La felicidad está en la higuera, en los terrenos baldíos y patios, en los cuales todavía habita el pasado. Así, el poema se vuelve un ejercicio de recuperación, de rememoración y por supuesto de reconstrucción. Esta nostalgia estará marcada por el sujeto que recuerda, pero también que vuelve a vivir: “aún tengo en la boca / el polvo de esos vehementes metros el vertical día / de un verano” (70).

Barbara Pilher en el artículo “La pragmática del discurso poético con especial atención a la temporalidad lingüística” explica que, dentro de la pragmática intertextual, las relaciones de comunicación que se producen dentro del texto entre hablantes y oyentes ficticios, es de vital importancia en la construcción del tiempo. El tiempo es diverso en cada uno de los poemas puesto que la situación de enunciación en cada uno de ellos es distinta. Los tiempos verbales dentro de la estructura de comunicación en el interior de cada uno de los poemas no dirá cuándo fue un acontecimiento en el tiempo, sino el orden y el aspecto de la acción, y, por lo tanto, la función temporal en cada poema será particularmente distinta:

[el tiempo] se fundamenta en el establecimiento de un origen que es móvil y normalmente (pero no siempre) coincide con el momento de enunciación convirtiendo así a cada acto lingüístico en su propio centro de referencia temporal, con respecto al cual los acontecimientos pueden ser anteriores, simultáneos o posteriores (164).

Las temporalidades de los poemas analizados serán, entonces, distintas, dependiendo tanto de la situación de enunciación como del mismo enunciador, así como de la situación de comunicación dentro de cada poema. Estas temporalidades, específicamente en estos poemas se alargan, se contraen, se diversifican y se cristalizan en el recuerdo. En estos poemas, el tiempo se condensa, se oblonga. En este pasado recreado desde un presente es donde se puede llegar a lo ausente, a lo desconocido, a lo virtual. El tiempo lineal -pasado, presente, futuro- tiene un inicio y un final, una progresión, es una sintaxis que contiene un comienzo, pero que también tiene una actualidad que se reivindica en el presente.

En el caso de “La higuera” (69), el “yo” rememora desde un presente de la enunciación, abre en el presente “creo que fueron los mejores años de mi vida / los que no comprendí / y sólo pasaron” y cierra en el “ahora” de la enunciación: “me retan todavía/ a rodar” (70). Presente y pasado representados de manera concreta y delimitada. Así, este poema es la narración de lo pasado, este adulto recordará el lugar de la infancia, pero al cerrar, hará un giro sobre el devenir del tiempo, el pasado y su inserción en el presente:

[...] los que no paran de rodar cuesta abajo

los pilotos con ruedas rudimentarias de metal y las rodillas

raspadas los que van con todo hacia el final del camino

donde se levanta la vieja higuera esos pequeños desarrapados  
 y sonrientes vehículos de fe me retan todavía  
 a rodar  
 desde los mejores años de mi vida (70).

Este recuerdo, o más bien lo sentido y experimentado no se quedó congelado en un tiempo pasado, lejano e irrecuperable, sino que este recuerdo continúa aún en el presente.

Finalmente tenemos el *tempus fugit* del poema “Reconciliación” (93): “caminábamos / con la incandescencia de la juventud o de algo a punto / de desaparecer (93)”. Este poema puede leerse como un ejercicio de rememoración parecido a la amnistía. Esta orientación implica una adquisición de perspectiva sobre un tema en especial, el tiempo. En “Reconciliación” (93) se realizarán saltos en el tiempo en una sintaxis dislocada. El poema nos llevará al terreno difuso de la suposición, de duda, de incertidumbre. El poema salta del pasado al presente, del presente al futuro, y del futuro al tiempo inmemorial: “huesos pesados de edades” (93), “desvelados por las voces de lo venidero”, “acaso coincidiremos un día al fin”, “como este primer día del otoño de otro siglo” (94). Este tipo de sucesión en los acontecimientos no es cronológico, sino temático y asociativo (Pimentel 90) que termina siendo más bien un tiempo asociado a la sucesión temporal del fluir de la conciencia:

[...] transcribo

lo que supongo una carta demorada

remitida a nosotros (los de entonces) los casi

adolescentes espectros

desvelados por las voces de lo venidero [...] (Fernández 94).

Este tiempo del recuerdo, que focaliza la época de la juventud y la adolescencia va a proyectar un deseo sobre un encuentro futuro. Aquí el tiempo es el que teje el devenir del individuo, ya que es el centro en el cual realiza sus acciones.

La particularidad del tiempo en estos tres poemas, es que en ellos se hace transparente la dimensión de un tiempo presente en el que ocurre la enunciación. El pasado o el porvenir son interpretado mediante su estimación en el presente. Ya lo dice Octavio Paz, “nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido porque es nosotros mismos” (*El arco*: 57). Este paso del tiempo es evidente y definitivo, porque estamos inmersos en una coordenada inseparable de nuestra vida y muerte: el tiempo. El tiempo se ha ido junto con la juventud, la infancia y los objetos que la representaban. Todo se desvanece.

Estos tres poemas se instauran en el pasado o futuro respecto del presente como una consecuencia de su propia linealidad, ya que a partir de éste va a desplegar el tiempo hacia adelante o hacia atrás. Este se asemeja entonces con la concepción del tiempo según San Agustín, en la cual siempre es tiempo presente, presente constante. Es en este tiempo en donde se configuran y se proyectan sentimientos, pensamiento y deseos hacia el pasado y el futuro. Este tiempo está velado por el orden que los sujetos de cada uno de estos poemas proyectan como producto de la invención desde la cual están efectuando la enunciación.

Asimismo, el tiempo se irá reconstruyendo desde un presente, un ahora. Esta coordenada de tiempo-espacio estará signada en lo ya vivido, en lo experimentado y en un deseo futuro. Dentro de los poemas analizados podemos ver que estos sujetos que construyen temporalidades a partir de su experiencia, no traen del todo un evento al que podamos llamar biográfico, sino que construyen un discurso que estará velado en primer lugar por distintas estrategias de

enmascaramiento, ya sea a partir de los objetos, las personas, y los pronombres personales: “Para distraer de la experiencia biográfica será la forma peculiar de construir una memoria subjetiva desde la enunciación de los objetos. El recuerdo flota sobre las cosas asociadas a las personas, forma más poderosa del recuerdo” (Higashi, *Los objetos*). En cuanto al tiempo en que se enuncia, será construido desde un continuo presente que finalmente nos va a llevar hacia un mundo interior, traspasado por la nostalgia y el recuerdo.

### 3.3 El soliloquio imaginario, la soledad, el espacio íntimo.

El encuentro con la imposibilidad de volver a la infancia, al tiempo de la juventud, a los objetos que la representaban, a los espacios que no volverán a ser los de antes, y el *tempus fugit*, deriva en el sentimiento de la soledad que emerge a la conciencia de que todo se ha ido: “Todos los hombres en algún momento de sus vidas, se sienten solos. Y lo están. Vivir es separarse de lo que fuimos para acercarnos a lo que seremos en el futuro. La soledad es el hecho más profundo de la condición humana” (Paz *El laberinto*: 85). Es por esto que en este apartado nos centraremos en este tema que se vuelve fundamental para entender los poemas de Aguinaga y de Fernández Granados: la soledad. Estos poemas suscitan una búsqueda en el otro, pero también un encuentro con la conciencia de saberse solos. Estos sujetos determinados no sólo por los pronombres sino por la perspectiva, estarán constituidos desde diversas estrategias tales como la del soliloquio imaginario, la elipsis, la metonimia y el espacio heterotópico. Estos sujetos los encontramos en los poemas de “A destiempo” (Aguinaga 15), “Vista de cielo” (18) y “Las huellas” (Fernández 67).

En estos poemas, el sujeto desde la primera persona entabla un soliloquio imaginario, que

puede o no denotar de manera directa la condición de soledad del sujeto. Debemos recordar entonces que este concepto nos refiere a que el oyente es el propio hablante, en el cual el sujeto se habla a sí mismo en soledad a través de una situación comunicativa dada, que es la forma de presentación de los procesos de conciencia poema (Martínez 131). Este soliloquio imaginario es en *stricto sensu*, en tiempo presente. El punto de partida y de arribo de los sucesos narrados son siempre en el *hic et nunc* de la locución (Ducrot 253).

En el caso de “Las huellas” (Fernández 67), este soliloquio estará dado desde el presente de la enunciación, a partir de un sujeto que cuenta lo que sueña:

[...] voy en destartalados vehículos llenos de gente  
 y algunos me saludan  
 pero en aquellos lugares  
 yo no conozco a nadie [...] (67).

Esta voz permanece en el interior del sueño, puesto que no hay una comunicación fáctica dentro del sueño. Este sujeto de la enunciación se limita a señalar los objetos que se encuentra alrededor, tiene la característica de encontrarse detrás de los objetos, logrando así focalizar el entorno desde una restricción y una selección de campo. La mirada del sujeto selecciona y crea el efecto estético de la relativa ausencia.

En “Las huellas” (67) nos encontramos con un sujeto que habla para sí mismo: “a veces tengo diez años y a veces soy un espectro / en ellos oigo palabras por primera vez que me sorprenden / y me digo” (68). Este sujeto cuenta sus experiencias dentro del sueño: “voy a recordarlas para cuando despierte, / pero al despertar ya no hay palabras / se han convertido en huellas” (68). La condición de soledad, estará determinada de alguna manera por el diálogo que

tiene consigo mismo y en el cual llega al silencio “ya no hay palabras” (68).

Por otro lado, este sujeto estará determinado por su estado de ánimo a partir de la sucesión de imágenes vertiginosas y acontecimientos dispares, sin lógica. Desde un inicio se posiciona en el pronombre personal de la primera persona del singular, sin embargo, en total confusión con su entorno. Las frases declarativas de su posición en el mundo, serán determinantes en la construcción de este sujeto. Asimismo, encontramos a un sujeto muy similar en “Vista de cielo”, el poema está delimitado por un sujeto que se posiciona desde el soliloquio imaginario:

La mesa. Nadie.

Unos granos de sal.

Unas migajas.

La casa. Nadie.

La sombra del guayabo da la hora [...] (Aguinaga 18).

Así, el sujeto de la enunciación puede emitir un enunciado aun cuando éste se encuentre en total soledad. Este sujeto al decir “Nadie”, estará realizando una afirmación para sí mismo, pero con una intención comunicativa dada en el poema.

Por otro lado, en “A destiempo” (Aguinaga 15-17), este sujeto hablará desde la primera persona del singular:

[...] Frágil penumbra

del corredor... Al fondo,

una ventana.

De noche, a solas,

¿reconoces, de pronto,

mi voz, tu nombre? [...] (Aguinaga 17).

Como ya lo hemos mencionado en el primer capítulo, el sujeto de la enunciación dirige una pregunta, sin embargo, el proceso de comunicación fáctica no es llevado a cabo, por lo que consideramos que esta interpelación es hecha en soledad. Este “yo”, dirige a su alocutario una pregunta, a modo de voz interna<sup>14</sup>. Esta construcción descubre a un sujeto que busca un reconocimiento por parte del otro, “tales desplazamientos exponen la necesidad de que el yo, aquél que pronuncia las palabras, conforme su identidad a partir de la otredad, una identidad conflictiva, siempre a punto de desarticularse, pero por lo mismo cargada siempre de tensión dramática” (Dorra 20-21). Así, dentro de este soliloquio podemos encontrar a sujetos que escriben para sí mismos en la relativa ausencia, es decir, en soledad, pero que esperan el reconocimiento de sí mismos por parte del otro:

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida habla en *La voz y de fenómeno*, que la voz fenomenológica, en el sentido Saussureano es “la imagen acústica”, el adentro y el afuera forman parte del fenómeno del habla. Lo que le hablo al “otro” es lo mismo que me hablo a “mí mismo”. Pero lo que me hablo a “mí mismo”, es parte del fenómeno del habla, aunque no se exteriorice, “la voz que guarda silencio”, es aquella que, en la expresión, la intención es absolutamente evidente, puesto que anima una voz que puede permanecer completamente interior, es decir, una identidad que no “existe” en el mundo, puesto que no se manifiesta. Cuando la palabra es utilizada hay una intención comunicativa, y es absolutamente evidente, pero también existe una intención oculta -puesto que la voz puede permanecer completamente interior o sea en un monólogo interno-, hay una entidad que no “existe” en el mundo, no se revela.

La subjetividad [...] es un espacio, un lugar desde donde la palabra es emitida o en donde la palabra es escuchada [...] es capaz de acoger al individuo siempre y cuando éste sea concebido como entidad verbal. Dicha o contenida, sonora o silenciosa, la palabra da testimonio (es en realidad el único testimonio concreto) del sitio donde la identidad, tan vacía como una caja de resonancia se ha definido. El sujeto no se dota de realidad a sí mismo ni se construye por impulso propio: es antes bien, el tejido innumerable de las respuestas, reflejos y reacciones con que va ratificando su sitio en el mundo [...] Tal vez el placer estético no sea más que la satisfacción de reconocerse fuera de sí, en una obra o acontecimiento exterior a la conciencia, pero también, y al mismo tiempo, dentro de sí, en un punto específico de la persona que responde a esa pulsación en particular y resuena en ella. (Aguinaga, *De la intimidad*: 14)

Ahora bien, este soliloquio imaginario será el responsable de la construcción de un espacio interior, en el cual es posible el reconocimiento y el despliegue de la subjetividad. En el caso de “A destiempo” (*Adolescencia*: 15) y “Vista del cielo” (18), el sujeto tiene la característica de estar aparentemente ausente, se deja ver no desde la forma convencional de la construcción de la oración que implica un sujeto, un verbo, un predicado o la conjugación de los verbos, sino desde un plano más profundo, y por lo tanto más difícil de determinar. Este sujeto realiza un reconocimiento de su condición desde detrás de los objetos que enuncian, pero delimitado siempre por su propio espacio personal, su propia subjetividad. Más que encontrarse escindidos, particularmente desplazados o en la borradura, se colocan detrás de los espacios como orquestadores y observadores de sí mismos. La elipsis será la estrategia textual para delimitar a estos sujetos presentes en “Vista del cielo” (Aguinaga 18) y “A destiempo” (15). Asimismo, se

elimina la posible descripción de estados anímicos, opiniones personales.

En contraste, encontramos al sujeto de “Las huellas” (Fernández 67), que cuenta su experiencia en los sueños, pero que se posiciona desde un abierto y delimitado “yo”, que efectúa las proyecciones y las acciones en un espacio determinado. A diferencia de los dos poemas anteriores, este sujeto que sueña, hará descripciones, tanto de espacios como de sentimientos dados en una situación de comunicación determinada. Estas estrategias, a pesar de que sean distintas sirven para representar la soledad, lo íntimo de la experiencia personal, esta soledad “es un estado irrevocable del sujeto, es la órbita de su nacimiento y el centro último de su composición” (Aguinaga 17). Así bien ese saberse y representarse en la soledad determina a final de cuentas, una estrategia estética de la intimidad del individuo.

Siguiendo este argumento, también el espacio será fundamental ya que desde él también se construye la descripción temática. Este espacio contiene la dicotomía del exterior-interior que estará signada por la expansión de lo privado a todas las esferas espaciales. Este exterior-interior es posible leerlo desde el interior-privado que se hace extensivo a las dimensiones espaciales de lo público-exterior. Mijail Bajtin contrapone el espacio exterior del cronotopo popular de la plaza pública (ágora) con el cronotopo del espacio interno moderno representado por las casas, los cuartos y las buhardillas. Este primero, representaba las formas de autoconciencia pública del hombre y su destino inseparable del Estado, ya que la plaza era el Estado mismo y donde el hombre llevaba a cabo tanto su vida privada como pública. La realidad histórica en las autobiografías antiguas grecorromanas, estaba ligadas al individuo, y por lo tanto en ella se revelaba la formación y el desenvolvimiento del carácter humano en lo público y externo. Así lo íntimo y lo privado estaban vueltos igualmente hacia el exterior: “El hombre estaba, abierto en todas direcciones” (285). Interior y exterior eran iguales de visibles y sonoros: “Pero esa exterioridad total del hombre no se realizaba en un espacio vacío (bajo un cielo estrellado, sobre

la tierra vacía), sino en el interior de una colectividad humana orgánica, ante el mundo” (Bajtín 285). Sin embargo, en la modernidad, la imagen del hombre comienza a desplazarse hacia espacios privados: “la mudez y la invisibilidad penetraron en su interior. Junto a ellas, apareció la soledad” (287).

En el caso de estos poemas, la soledad va a encontrar su significación en los espacios internos y externos, ya sea la casa, el patio, el parque, la cama o la plaza pública construidas desde los deícticos para señalar y crear atmósferas, esto hará que se focalice la perspectiva y proyecte, a partir de los objetos y los espacios circundantes emociones específicas: la soledad, la confusión y la espera. Es importante señalar que el sujeto, presa de su soliloquio imaginario, tendrá que construir también un espacio íntimo en el cual será posible hablarse a sí mismo, signado, como ya se mencionó, desde lo privado.

En “A destiempo” (15) se perfila la dicotomía de lo abierto y lo cerrado. La construcción es dada desde las referencias mínimas, desde objetos simples y cotidianos que lo construyen. El exterior es el parque, la plaza pública, mientras que el interior es representado por la casa:

[...] Calle tras calle,  
a oscuras, al final  
está la casa.

Frágil penumbra  
del corredor... Al fondo  
Una ventana [...] (15)

El sujeto lleva su subjetividad y su intimidad también a los espacios reservados sólo para el

sujeto público. La focalización de ciertos elementos del parque como espacio público, está mediado por los objetos de la intimidad (“Larga es la sombra / de tu brazo apoyado / sobre la hierba” (16), que se señalan en el poema. Esta señalización en determinados objetos que parte del sujeto, nos va a remitir nuevamente a la subjetividad y a la intimidad construida en el discurso. El poema nos llevará a la intimidad no sólo de la casa, del corredor, de la noche y de la espera, sino del espacio público. En este poema observamos que la dimensión público-exterior está atravesada entonces por lo íntimo-privado.

Un fenómeno similar ocurre en el poema de “Vista de cielo”, el “yo” que está en medio de estas tensiones en el poema, al estar solo, proyecta un espacio íntimo en el cual es posible hablar. Los nombres de “mesa”, “casa”, “sombra del guayabo” y “cielo” determinarán el espacio configurado dentro del poema a manera de ejes de significación, o pilares en los que se sostendrá el poema. Es importante decir que el poema pasa del interior al exterior. De interior de la casa, se muestra un exterior, jardín, el cielo. De esta forma, el espacio es reflejo de este sentimiento, del interior pasa al exterior, pero el sujeto sigue proyectando emociones privadas en esos espacios. Las omisiones, la ausencia de individuos en el interior y en el espacio exterior, demuestran el punto clave que refleja la experiencia del sujeto.

Ahora, si bien, la casa es el reflejo del individuo, los espacios siempre estarán en orden de ser sólo fragmentos de una casa, una habitación, algunos objetos de un parque, de un patio, de un camino, de los sueños. Los espacios mostrados en partes, difusos, en calidad de la bruma y repletos de vacíos sólo están dentro de la experiencia proyectada por un enunciador. Los sujetos son representaciones del espacio en el que habitan y proyectan. Esta afirmación tiene su correlación con la construcción de los poemas: los sujetos de los poemas tienden a ocultarse detrás de los objetos, a fragmentarse. Esta correspondencia se encuentra tanto en la construcción lingüística que va desde la elipsis, los adjetivos, pero también en la construcción de las imágenes.

En el poema “Las huellas” (Fernández 67) el espacio onírico, puntualmente señalado y delimitado, separa y excluye el espacio de la realidad totalmente fijo: “Ya no hay palabras / se han convertido junto a mi cama en huellas”. Es aquí donde el sujeto puede transcribir sus sueños. El espacio marco estará en la vigilia, el poema entonces sugiere no sólo un espacio en el que se desarrolla el ensueño, sino un espacio que es construido o reinventado desde otro espacio. En este nivel de análisis, el espacio heterotópico será fundamental. Tenemos entonces dicotomías entre el sueño y la vigilia, el antes y al ahora, el aquí y el allá, pero, sobre todo, desde lo interno-externo.

Este lugar, determinado por “la cama”, hace que este se convierta en un espacio íntimo dentro de la casa: no hay nada más privado que una habitación, que la cama en la que se sueña. Este espacio se vuelve dinámico ya que oscila entre uno y otro. Este entrecruce generará dos espacios, el primero desde el cual se enuncia, que será el espacio de la vigilia y el segundo, el espacio del sueño. En este espacio onírico se harán rupturas, como una sucesión de acontecimientos dispares y sin lógica:

[...] que caminan por mis manos me acechan  
 los muertos  
 y hay luces verdes al fondo de un pasillo muy largo  
 o bajo el agua  
 no tengo nombre en mis sueños [...] (67).

El espacio heterotópico, que está fuera de la percepción, es percibido aún en la lejanía, en el espacio del ensueño. El espacio onírico en el poema de Granados contiene imágenes vertiginosas que se van a suceder sin orden alguno. Se vuelve dinámico ya que contiene otros espacios: casas, puentes, pasillos, círculos de piedra, es posible saltar de un lugar a otro, así como desconocer

nombres o imaginar personas nunca antes vistas. Estos espacios se desplazan enfrente del enunciador. Este sujeto, confundido en dos espacios, va a encontrar un punto en común: la intimidad, pero también el desconcierto.

Dentro de los lugares en los que el sujeto transita, nos encontramos con la intimidad y la cotidianidad, que no son otra cosa que una muestra una patria interna representada desde los espacios:

[...] Si bien a toda política le resulta indispensable una plaza pública para existir, la política de la poesía tiene un lugar en una plaza íntima. Incluso cuando la poesía se refiere a sucesos, personajes o conflictos del espacio público, la función del poema estriba en asociarlos con emociones inseparables del sujeto y de su más estricta privacidad sensorial y sentimental. Hoy diríamos que la patria íntima no tiene por qué oponerse a la patria pública (*De la intimidad*: 14- 15).

Además de ser espacios íntimos cargado de subjetividades, y proyectado a través de la imagen anímica que éstos representan, estos nunca sugieren una vida pública, o un espacio abierto visto con los ojos de un sujeto social. En ese sentido, el espacio tiene dimensiones, pero también significaciones: el espacio interno se hace extensivo a los espacios externos, públicos.

Dentro de estos poemas, la intimidad del individuo se manifiesta a partir del espacio y de los objetos que van más allá de lo utilitario, o de un espacio producto de la mera espacialización necesaria para el marco de acción producto de la enunciación y de los acontecimientos en el poema. La subjetividad de los espacios en estos dos poetas, nos llevará al territorio de lo íntimo, de experiencias tan personales que sólo pueden decirse desde el signo de un sujeto escondido detrás de los objetos, o escindido entre dos espacios, sujetos que construyen espacios íntimos

para poder hablarse a sí mismo, y mostrar en lo más profundo de la interioridad, su soledad irremediable.

### 3.4 De lo anterior.

En este capítulo tratamos sobre la comparativa e interpretación de los poemas de Fernández Granados y Aguinaga. En primer lugar, determinamos cómo es representada la nostalgia dentro de “Adolescencia” (Aguinaga 11), “La higuera” (Fernández 69), y “Reconciliación” (93). Esta nostalgia es construida desde temas comunes tales como el *tempus fugit* y el *locus amoenus*, sin embargo, y como lo hemos señalado, las estrategias son distintas en cada uno de los poemas. En los poemas de Luis Vicente de Aguinaga la soledad es construida desde la elipsis, la metonimia. En Fernández Granados esta nostalgia está construida a partir del espacio heterotópico.

Otro tema en común es el soliloquio imaginario y la soledad, presente en tres poemas: “A destiempo” (15) “Vista de cielo” (18) y “Las huellas” (Fernández 67). Al igual que en el primer capítulo encontramos temas en común, pero tratados desde distintas estrategias, pero coinciden en los ejes temáticos en los cuales giran los poemas analizados. En este tópico, la soledad es presentada desde el espacio interno en Aguinaga, y desde el espacio heterotópico en Fernández Granados.

El espacio es de corte experiencial, ya que remite a los lugares ya vividos. Es decir, en los poemas las vivencias, las experiencias y los personajes terminan proyectándose en un espacio determinado. En el cual se van a reconstruir los recuerdos, los deseos, la dimensión de las emociones. Cada uno de estos poemas, los sujetos y los espacios tiene características particulares, pero también puede dialogar a partir de un lugar común: el espacio personal e íntimo que es evocado y habitado por el sujeto de la enunciación.

## CONCLUSIONES

En este trabajo realizamos un análisis e interpretación profunda de seis poemas de los libros *Adolescencia y otras cuentas pendientes* (2012) y *Principio de incertidumbre* (2007). El objetivo general de esta investigación fue explorar e indagar en la voz enunciativa del sujeto como constructor del espacio, es decir, las estrategias con las cuales el sujeto de la enunciación configura un espacio dentro del poema. En este estudio se realizó un análisis de las instancias enunciativas en cada uno de los poemas para determinar la posición de los sujetos enunciativos, así como los espacios construidos dentro del texto. Nos planteamos, entonces, determinar cada uno de los sujetos para después poder tipificar los espacios y el tiempo.

Las principales problemáticas a las que nos enfrentamos en el desarrollo de este trabajo fueron, por un lado, la identificación de los sujetos presentes en cada uno de los poemas, los sujetos presentes en los poemas, guardaron distancias y posiciones difíciles de identificar en el interior de cada poema. Lo que nos llevó a una dificultad más: la complejidad de construcción del espacio y tiempo. Por otro lado, al contraste entre estos dos poetas, que en una lectura superficial parecen tan disímiles entre sí. Creemos que estas dificultades se debieron a que cada uno de los poetas tiene poéticas y trayectorias distintas. Sin embargo, a pesar de estas estas dificultades, y a partir de los resultados arrojados dentro de esta investigación, encontramos las distintas estrategias y puntos de encuentro que animan la poética de cada uno de estos autores.

Los resultados de esta investigación arrojaron que tanto Jorge Fernández Granados como Luis Vicente de Aguinaga logran en sus poemas un sujeto posicionado desde un “yo” que construye un espacio totalmente subjetivo a partir de diversas estrategias que dependen de la

distancia, la intención, los usos retóricos y la poética de cada uno de los autores. En los poemas de Luis Vicente de Aguinaga, las estrategias utilizadas se dan a partir de la brevedad, la elipsis y la metonimia. Estas estrategias están construidas a partir de un sujeto que configura un universo íntimo, signado en la soledad y la nostalgia. En el caso de Jorge Fernández Granados, observamos que las estrategias están determinadas a partir del espacio heterotópico que define y determina la memoria y la nostalgia. En ambos casos, los espacios son de corte experiencial, ya que ésta remite a los lugares ya vividos.

En este análisis, como ya se mencionó, encontramos múltiples estrategias en la construcción de los sujetos, de los espacios, de las temporalidades. Sin embargo, estos procedimientos si bien fueron diferentes, los temas fueron comunes. Estos sujetos conscientes de su condición, están determinados no sólo por los pronombres sino por la construcción que hacen de su entorno a partir de su propia subjetividad. En estos poemas, las vivencias, las experiencias y los personajes se proyectaron en un espacio determinado: el espacio íntimo. El sujeto que enuncia, ya sea en la distancia del recuerdo o escondido bajo los disfraces, estará afectado por su entorno, formando su propio universo subjetivo: “el espacio público, en ese sentido, no existe para la poesía, que solamente lo representa distorsionado, alterado por la emoción, trastornado por el deseo, devastado por temores y angustias” (Aguinaga 14). La subjetividad de los espacios nos llevará al territorio de lo íntimo, de experiencias tan personales que sólo pueden decirse desde el signo de un sujeto escondido detrás de los objetos, confundido en la multitud. En este universo se van a reconstruir los recuerdos, deseos, la dimensión de las emociones, las vivencias, las experiencias y los personajes, pero signado siempre desde la nostalgia, la soledad.

Respecto al trabajo poético de Luis Vicente de Aguinaga y Jorge Fernández Granados, debemos decir que los trabajos críticos realizados sobre estos dos autores, dispersos en revistas electrónicas y pequeños artículos críticos, tratan principalmente, en el caso de Aguinaga, del uso

de la tradición española, además de la ironía y de la trivialidad de los temas que toca: “Una de las características de la obra de Aguinaga es el uso que hace del metalenguaje, sus guiños y deudas, por así decirlo hacia ciertos autores que forman parte de su registro poético” (Marts). Pero pocos críticos han trabajado, lo que consideramos, es el tema principal de la obra de Aguinaga: la brevedad, el espacio, el sujeto y la experiencia íntima.

En cuanto a Jorge Fernández Granados, ha habido estudios centrados en la construcción de la memoria. Que, si bien estudian el uso de la memoria y de la remembranza a partir de las personas, los objetos, la memoria íntima y la infancia, no profundizan en la importancia del espacio que generan estas temáticas: “El acercamiento de Fernández Granados podría tipificarse como un “acercamiento material” a la memoria cuya principal paradoja consiste en tratarse de ‘objetos presentes sólo en la memoria’” (Higashi, *PM...*). Sin embargo, el espacio, finalmente, termina siendo el tema fundamental para la construcción de la memoria dentro de la obra de Fernández Granados.

La crítica en general, ha puesto a estos dos autores en lugares distintos, tanto formal como generacionalmente. Si Jorge Fernández Granados y Luis Vicente de Aguinaga pertenecen a distintas tradiciones y generaciones, entonces comparten no sólo el espacio de la poesía contemporánea mexicana o los temas que trabajan, sino la exploración de formas, la búsqueda de su propia voz, característica fundamental en las constelaciones poéticas contemporáneas. Habrá entonces que replantearse esta distancia entre dos poetas que acuden a una misma fuente temática.

Siguiendo este postulado, podemos hablar de manera general de las generaciones a las que pertenecen estos dos poetas. Los resultados de la investigación arrojan pautas interesantes, aunque, si bien este trabajo no engloba toda la producción de estos dos poetas, sí pone en la mesa ciertas consideraciones. En primer lugar, las constelaciones de poetas de la poesía mexicana

contemporánea comparten una ruptura con la tradición, y de alguna manera encuentran un eje que los une en la dispersión (Fernández, *Puntos cardinales*: 222). Sin embargo, habrá que replantearse esta ruptura y dispersión: es posible que esta desvinculación sea una búsqueda de voz propia, y por lo tanto un rasgo en común, un eje. Si la crisis de la poesía está en el desgaste de la significación de la palabra y en el desgaste de modos de escritura, es en esa negación y en ese desgaste, donde el sujeto de la enunciación es capaz de reunir, a partir de su propio discurso poético, el acceso al ámbito de su propia experiencia humana, la búsqueda de su voz. Esta versión totalmente subjetiva de cada uno de los autores no es más que la propia reflexión poética, la búsqueda a partir de la introspección en los mecanismos estructurales de cada poeta. Es importante entender, entonces, que la poesía mexicana actual, tiene un epicentro importante: la búsqueda, quizá no de temas, pero sí de recursos para su construcción poética.

Este trabajo ha tenido y tiene el objetivo de enriquecer el conocimiento de los estudios de la poesía contemporánea e invitar a la realización de otros trabajos que exploren al sujeto de la enunciación presente en la poesía actual, ya que ha habido un escaso énfasis en su estudio. La exploración de los modos de enunciación es pertinente ya que su cabal comprensión puede dar más luces acerca de la generación de la primera década del XXI que la crítica ha llamado dispersa, disímil, etc. Este trabajo aspira a ser, entonces, sólo una parte del estudio de estos dos poetas y de la poesía contemporánea de esta latitud.

Finalmente, y como ya se mencionó en la introducción de este trabajo, no se intenta encasillar o encontrar un sólo tópico en la poética de estos dos autores, sino más bien abrir una veta para el estudio de la poesía mexicana contemporánea. La crítica que existe, dispersa en revistas y antologías, ha tenido el efecto de agrupar distintas vertientes, así como el mérito de crear un surgimiento y enriquecimiento del quehacer poético a partir de la difusión de la poesía para los lectores, de por sí escasos. Sin embargo, y al igual que este trabajo, son meramente

descriptivos, pero que, finalmente forman parte del arduo trabajo que aún está por hacerse y llegar a un cabal entendimiento de la poesía mexicana contemporánea que, por demás, merece.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguinaga, Luis Vicente de. *Adolescencia y otras cuentas pendientes*. México: Conaculta, 2012. Impreso.

—. *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana*. México: CFE, 45-65. 2016. Impreso.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975. Impreso.

Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” *Estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 237-409. Digital.

Barragán, Christian. “Una herida perdurable”. *La Jornada semanal* núm. 724 (2007). Web.  
< [www.jornada.com.mx/2009/01/18/sem-leer.html](http://www.jornada.com.mx/2009/01/18/sem-leer.html)>

Beuchot, Mauricio. *Las caras del símbolo: El ícono y el ídolo*. España: Caparrós Editores, 1991

—. *Semánticas de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. México: Siglo XXI, 2007.

—. *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua, 1980. Digital.

Boone, Luis Jorge. “Animal de alteraciones”. *Luvina* núm. 51 (2008): 110-112. Web.  
<[www.luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=76](http://www.luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=76)>

Cabezas, Antonio. “Introducción” en *Senda hacia tierras hondas*. Madrid: Hiperión, 1993: 9-23. Digital.

Campos, Marco Antonio. *Vientos de Siglo. Poetas mexicanos 1950-1982*. México: UNAM, 2011.

Casillas, Enrique. “Cada casualidad se convierte en un vínculo. Sobre *Qué fue de mí* de Luis Vicente de Aguinaga”. *El diacrítico* núm. 157. Web.  
<[www.eldiacritico.com/index.php/arte](http://www.eldiacritico.com/index.php/arte)>

- Castella, Barbara Dianne. "Del modernismo a la vanguardia: La estética del haikú" *Revista Iberoamericana* (1975): 639-649. Digital.
- Cerejido, Marcelino. *La vida, el tiempo y la muerte*. México: FCE, 1988. Impreso.
- Deltoro, Antonio. "Una herida hereditaria: Si en otro mundo todavía de Jorge Fernández Granados" *Casa del tiempo* (2013): 73-76. Web.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Tr. Patricio Peñalver. España: Pre-textos, 2009. Impreso.
- Domínguez Michael, Christopher. "Poesía y crítica". *El Universal* 2 julio 2017, *Confabulario* suplemento cultural. Web.
- Domingo Argüelles, Juan. "Fernández Granados y su principio de incertidumbre". *El Universal* 16 de marzo 2018. Web. <[www.archivo.eluniversal.com.mx/columnas/70444.html](http://www.archivo.eluniversal.com.mx/columnas/70444.html)>
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachete, 1984. Digital.
- Escobar Fuentes, Samantha, et al. *Topoiesis de las instancias enunciativas*. *Romance Quarterly*, 64:1, 2016. 28-36. Digital.
- Fautsch, Juan Pablo. *El espacio en la novela jalisciense de la primera década del siglo XXI*. Universidad de Guadalajara, 2014. Digital.
- Fernández Granados, Jorge. "¿Está en crisis la poesía?". *Letras libres* 31 de diciembre 2004. Web. <[www.letraslibres.com/mexico/esta-en-crisis-la-poesia](http://www.letraslibres.com/mexico/esta-en-crisis-la-poesia)>
- . "Poesía mexicana de fin de siglo: Para una calibración de puntos cardinales". *Revista de la Universidad de México* núm. 576-577 enero-febrero (1999): 4-7. Digital. <[www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/14858/16096](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/14858/16096)>
- . *Principio de incertidumbre*. México: Era, 2007. Impreso.

—. “Puntos cardinales” en *Poética mexicana contemporánea*. Ed. Víctor Toledo. BUAP, (2000): 220-245. Impreso.

Ferraresi, Alicia. “Locus Amoenus y vergel visionario en Razón de Amor”. *Hispanic Review*, Vol. 42. Pennsylvania, (1974): 173-183. Web. <[www.jstor.org/stable/473060](http://www.jstor.org/stable/473060)>

Garza Saldívar, Norma. “El espacio de la memoria”. *Acta Poética* (2009): 151-161. Web. <[www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822009000200008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822009000200008)>

Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Argentina: FCE, 2011. Impreso.

Gómez Toré, José Luis. “Un templo vacío. Lo sagrado en la escritura de José Ángel Valente”. *Revista de Literatura*, (2000):157-184. Web.

<[www.revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/208](http://www.revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/208)>

Guedea, Rogelio. *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II. México: FCE/ CONACULTA, 2015. Impreso

—. *Reloj de pulso: crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*. México: UNAM. 2011. Impreso

Gutiérrez, Lenin. “Buson, el Haiga y la estructura del Haiku”. *Círculo de poesía* (2013). Web. <[www.circulodepoesia.com/2013/04/buson-el-haiga-y-la-estructura-en-el-haiku/](http://www.circulodepoesia.com/2013/04/buson-el-haiga-y-la-estructura-en-el-haiku/)>

Hamburger, Käte. “El género lírico”. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995. 157-195. Digital.

Herbert, Julián. “Riesgos de la retórica”. *Letras Libres*. 2004. Web. <[www.letraslibres.com/mexico/riesgos-la-retorica](http://www.letraslibres.com/mexico/riesgos-la-retorica)>

Higashi, Alejandro. *PM/ XXI/ 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Tirant Humanidades, 2015. Impreso.

—. “Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985”. *Literatura Mexicana. Estudios y notas*, (2014): 49-74. Web.

<[www.revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/769/768](http://www.revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/769/768)>

—. “Los objetos como huellas. Lectura de Los hábitos de la ceniza de Jorge Fernández Granados”. *Seminario de Investigación en poesía mexicana contemporánea*. Web. <[www.seminariodepoesiamexicana.org/reflexiones-y-discusiones/los-objetos-como-huellas-lectura-de-los-hbitos-de-la-ceniza-de-jorge-fernndez-granados](http://www.seminariodepoesiamexicana.org/reflexiones-y-discusiones/los-objetos-como-huellas-lectura-de-los-hbitos-de-la-ceniza-de-jorge-fernndez-granados)>

Homero, José. “De la intimidad de Luis Vicente de Aguinaga” *Revista Crítica* 8 diciembre 2016. Web.

Husserl, Edmund. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Alianza Editorial. 1994.

Lares, Ismael. “Adolescencia y otras cuentas pendientes, de Luis Vicente de Aguinaga”. *El siglo de Torreón* 11 de diciembre de 2014: 1. Web. <[www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1065717.adolescencia-y-otras-cuentas-pendientes-de-luis-vicente-de-aguinaga.html](http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1065717.adolescencia-y-otras-cuentas-pendientes-de-luis-vicente-de-aguinaga.html)>

—“El pez no teme ahogarse, de Luis Vicente de Aguinaga”. *Gaceta Frontal* 2014. Web. <[www.gacetafrontal.wordpress.com/2014/10/17/el-pez-no-teme-ahogarse-de-luis-vicente-de-aguinaga/](http://www.gacetafrontal.wordpress.com/2014/10/17/el-pez-no-teme-ahogarse-de-luis-vicente-de-aguinaga/)>

León, Ibán. “La otra forma del regreso”. *Círculo de poesía*, 2011. Web. Consultado 3 nov 2016.

—. “La meta era la vieja higuera”. *Revista crítica*, 2013. Web. Consultado 16 nov 2016.

Lino, Gerardo. “Orden aleatorio”. *Revista Crítica* (2016). Web. Consultado 18 sep 2016.

Mancuso, Hugo Rafael. “Semiótica de la percepción y de los afectos”. *AdVersus* (2008): 8-35. Digital. Consultado 9 oct 2017.

Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Chile: Universidad de Chile, 1960. Digital.

Martínez Elizalde, Jocelyn. “Memoria y ceguera en dos poetas mexicanos: Rubén Bonifaz Nuño y Jorge Fernández Granados” *Revista Ancila*, 2014. Web. Consultado 8 feb 2017

- Marts, Antonio. "Luis Vicente de Aguinaga: la piedra, el polvo, la mirada", en *Historia crítica de la poesía mexicana. Tomo I*. Coord. Rogelio Guedea. México: FCE/ CONACULTA, 2015. Impreso
- Ortuño, Ángel. "Dos mínimos apuntes". *Revista Crítica*, 2014. Web. Consultado 24 agosto 2016
- Palma, Alejandro. "El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández". *Valenciana* (2015): 37-55. Web.  
<[www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/108](http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/108)>
- . "Peregrino de José Vicente Anaya y Reducido a Polvo de Vicente de Aguinaga: Formas de la brevedad en la poesía mexicana contemporánea". *Revista Ancila* 2016. Web.  
<[www.revistaanciladotorg.wordpress.com/2016/02/11/peregrino-de-jose-vice-nte-anaya-y-reducido-a-polvo-de-vice-nte-de-aguinaga-formas-de-la-brevedad-en-la-poesia-mexicana-contemporanea/](http://www.revistaanciladotorg.wordpress.com/2016/02/11/peregrino-de-jose-vice-nte-anaya-y-reducido-a-polvo-de-vice-nte-de-aguinaga-formas-de-la-brevedad-en-la-poesia-mexicana-contemporanea/)>
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2006. Impreso
- . *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2015. Impreso
- . "Prólogo" en *Sendas de Oku*. México: Seix Barral, 1981. 5-36. Digital.
- Pihler, Barbara. "La pragmática del discurso poético con especial intención a la temporalidad lingüística". *Verba Hispánica* no. 12 (2004): 159-170. Web.  
<[www.revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/download/3704/3415/](http://www.revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/download/3704/3415/)>
- Pozuelo Yvancos, José María. "La frontera autobiográfica" en *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993: 179-224.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Ramírez, Alicia, et al. *Topoiesis del espacio textual*. *Romance Quarterly*, 64:1, 37-45, 2017. Digital. <http://dx.doi.org/10.1080/08831157.2017.1254481>
- Ramos Rodríguez, Moisés. "Conversación con Jorge Fernández Granados" *Círculo de poesía*, 2014. Digital.

Ricoeur, Paul. “La metáfora y el símbolo” en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 1995. Impreso

Tello, Neri. “Toda vida es cotidiana. Toda vida es lenguaje”. *Página 24* 24 julio 2017. Web.  
<[www.pagina24jalisco.com.mx/2017/07/24/local/toda-vida-es-cotidiana-toda-vida-es-lenguaje/](http://www.pagina24jalisco.com.mx/2017/07/24/local/toda-vida-es-cotidiana-toda-vida-es-lenguaje/)>