BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA



Facultad de Filosofia y Letras

Doctorado en Literatura Hispanoamericana

Estrategias documentales en la poesía documental de México y Nicaragua: el caso de Salvador Novo, Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco y Mario Bojórquez

Tesis que presenta :

CARLOS MIJAIL LAMAS ALFARO

Para obtener el grado de doctor en Literatura Hispanoamericana

Director de la tesis:

DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

SEPTIEMBRE 2025

ÍNDICE

CAPÍTULO I ***12***

LA POESÍA DOCUMENTAL: UN ACERCAMIENTO GENERAL A SU PROGRAMA Y PROCEDIMIENTOS **12**

I.II La poesía documental, algunas líneas programáticas 14

I.III. La *Investigative poetry* de Ed Sanders 18

I.IV. ¿Qué es entonces el poema documental? 25

I.V. El collage y el discurso de la historia 31

I.VI. La enunciación del poema documental 46

CAPÍTULO II ***56***

***DEL PASADO REMOTO*, PRIMER POEMA DOCUMENTAL EN HISPANOAMÉRICA 56**

II.I. La escuela de Pound y Eliot 58

II.II. La poesía norteamericana como influencia definitiva en el proceso de construcción del poema documental en la poesía de Salvador Novo 61

II.III. «Del pasado remoto», primer poema documental en español 67

II.IV. Breve caricatura de la burguesía 80

CAPÍTULO III ***85***

***EL ESTRECHO DUDOSO* DE ERNESTO CARDENAL: SÍNTESIS GENÉRICA Y ENUNCIACIÓN POLIFÓNICA.** **85**

III.I Ed Sanders y Hayden White: dos acercamientos a la escritura de la historia como literatura 86

III.II La enunciación polifónica como eje de construcción del poema 94

III.III Los frailes y la conquista espiritual 100

III. IV Preguntas del soldado y del obrero 103

III.V La filosofía de la liberación y el poema documental 109

CAPÍTULO IV ***114***

MANUSCRITO ENCONTRADO EN TLATELOLCO: DOS TIEMPOS DE LA MASACRE 114

IV.I. A propósito de *El relato de la conquista* por un autor anónimo de Tlatelolco 120

IV.II. "El manuscrito…" de Pacheco 126

CAPÍTULO V ***139***

V. *MEMORIAL DE AYOTZINAPA*: TENSIONES ENTRE EL DOCUMENTO MÍTICO Y EL HISTÓRICO 139

V.I Antecedentes para una poética heterogénea 140

V.II Mito, historia y ¿verdad? 142

V.III El tiempo histórico y el documento 151

BIBLIOGRAFÍA ***164***

INTRODUCCIÓN

La crítica literaria reciente ha puesto especial atención a libros de poesía escritos por autores hispanoamericanos que utilizan procedimientos experimentales donde se exploran senderos aparentemente poco transitados en la tradición poética del español, y donde además se desarrollan mecanismos expresivos que logran exponer la realidad vertiginosa, fragmentada y en constante conflicto en la que vivimos; expresiones que cuestionan una realidad que es producto de sistemas político/económicos cuya violencia se ha vuelto necesario denunciar y cuestionar.

Los avances tecnológicos, la comunicación instantánea, los entornos digitales y las distintas formas en que gestionamos la información, así como su proliferación desbordada, han modificado nuestra manera de percibir el mundo y la manera en que nos relacionamos con él, esto sin duda empieza a reflejarse en la producción poética actual. El poeta Mario Bojórquez lo advierte de la siguiente manera:

> La poesía iberoamericana actual participa de múltiples discursos que encarnan, en lo posible, la velocidad de los procesos tecnológicos al mismo tiempo que solventan una crisis de la identidad, pero esta poesía no contiene una estética definitiva, los esfuerzos por lograr una cierta uniformidad en el estilo o en los procedimientos se superponen, generando una mixtura de tendencias donde lo coloquial y lo conceptual, lo vanguardista y lo popular encuentran siempre cabida en el poema, por más que se discuta teóricamente la pertinencia de la experimentación y el riesgo o la recuperación de formas clásicas y algunos elementos de la cultura popular. (Bojórquez 293)

Esta falta de uniformidad en las propuestas estéticas recientes da como resultado un tipo de poema que puede recurrir a la inestabilidad sintáctica, pero a la vez recuperar el yo de la poesía coloquial; en el poema actual se puede poner en práctica la construcción de una narrativa no lineal, hacer uso extendido del fragmento o recuperar el uso de las cadencias clásicas, así como la apropiación de discursos de las más variadas procedencias.

El poeta norteamericano Stephen Burt en su ensayo *«Close calls with nonsense How to read, and perhaps enjoy, very new poetry»* (2009) advierte un fenómeno similar para la poesía norteamericana, la cual tiene punto de contacto con lo citado antes. Burt ha bautizado a esta poesía como *elliptical poetry* y afirma que ellos, los poetas elípticos:

> …rompieron la sintaxis, pero la reensamblaron; trataron, al igual que Graham, de adaptar las rupturas de los Poetas del Lenguaje a los objetivos tradicionales de la lírica (dándole un sitio al yo y a sus sentimientos), y buscaron, a diferencia de Graham, escribir poemas breves, musicales o visualmente intensos (58).

Es decir que esta poesía también presenta una falta de uniformidad en sus procedimientos, o mejor dicho una propuesta que incluye procedimientos que en tiempos pasados podrían parecer antagónicos, como la recuperación del yo confesional y la poesía del lenguaje.

Por su parte Cole Swensen, en el prólogo a la *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry* (2009), retoma esta idea para hablar del poema híbrido, objeto de estudio de su antología:

> Los poetas híbridos a menudo respetan el mandato vanguardista de renovar las formas y extender los límites de la poesía. De este modo aumentan de 1934 expresivo del lenguaje por sí mismo y a la vez mantienen el compromiso con el espectro emocional de la experiencia vivida. Estos objetos, que podrían parecer tan diferentes entre sí, son esencialmente sociales en su naturaleza y por lo tanto reconocen una obligación social (77).

Tenemos que la visión de la poesía actual, tanto para Bojórquez, Burt y Swensen se distingue por la ejecución de poemas en los que conviven estilos disímbolos, así como una falta de uniformidad en la que se observan procedimientos de todo tipo, pero esta inestabilidad quiere dar cuenta de un mundo también inestable, contingente.

En esa misma línea de pensamiento, para la crítica norteamericana Marjorie Perloff en su ensayo «*Unoriginal Genius: Walter Benjamin's Arcades As Paradigm For The New Poetics»* se debe afrontar la construcción del poema con:

> …el uso del texto apropiado, incluso el material de archivo, el documental, el manual informativo y, más recientemente, el discurso de internet desde el hipertexto hasta el blog y la base de datos, la cita, refractado de una forma u otra para un efecto particular, es central a la poética del siglo XXI[1] (Perloff).

Estas propuestas críticas, que pugnan por una poesía que mezcla estrategias experimentales con formas de la preceptiva tradicional, no son del todo recientes, pues para

[1] El itinerario crítico de Marjorie Perloff comprende el estudio histórico y detallado de los movimientos del *avant garde* literario que desemboca en la cumbre de todos los procedimientos: las estrategias textuales citacionales que dan como resultado lo que la crítica norteamericana ha nombrado como *Unoriginal Genius*.

Ed Sanders en su ensayo *Investigative Poetry* de 1973, ya se vislumbraba un escenario parecido. Del programa de Sanders, profundizaré de manera amplia más adelante, ya que buena parte de su teoría delinea la naturaleza del poema documental, eje central de esta investigación.

El breve recorrido que emprendo con este trabajo revisa algunas visiones críticas recientes para señalar de qué manera la poesía actual escrita en español se ha encaminado hacia estos senderos. Libros como *La sodomía en la Nueva España* (2010), de Luis Felipe Fabre, *Antígona González* (2014), de Sara Uribe o *Memorial de Ayotzinapa* (2016), de Mario Bojórquez, por mencionar algunos de los más comentados, lo constatan, al llamar la atención en sus procedimientos de apropiación, citación y documentación de productos de la cultura global (audiovisuales, electrónicos, textuales, etc.), que ayudan a denunciar las realidades de excepción que viven diferentes comunidades. Además de realizar una meditación sobre el papel que el material de la historia juega en el poema contemporáneo.

Ante la proliferación de libros, de lo que en este trabajo se reconoce como poesía documental[2], en el panorama de la actual poesía hispanoamericana se vuelve indispensable establecer de qué manera estas escrituras se han instalado en nuestra tradición y cuáles son sus antecedentes, por lo que será oportuno rastrear, a lo largo del siglo XX, aquellos poemas o libros que ya antes habían incorporado estos procedimientos discursivos, y que analizo con mayor detalle en los capítulos siguientes.

Pero antes, considero necesario describir y definir algunos conceptos que permitan identificar de manera teórica la base formal de la poesía documental, de ahí que sea necesaria

[2] Tomado del término inglés *documental poetry* o *docupoetry*.

la descripción de los procedimientos que caracterizan a los poemas de esta índole, así como sus temáticas, lo que a su vez plantearía un tipo de ética social del texto.

Estos aspectos antes señalados se expondrán en el primer capítulo en el que indago, de forma sucinta, en la obra de los pioneros de estas prácticas textuales, así como su influencia y contexto. En este primer capítulo realizo una descripción de los elementos formales que me sirven posteriormente en mi investigación para identificar al poema documental en la tradición lírica en español, especialmente en México y Centroamérica, como tradiciones precursoras del mismo.

Posteriormente, en el capítulo II, analizo el poema «Del pasado remoto», del autor mexicano Salvador Novo, publicado en su libro *Poemas proletarios* de 1934, cuya organización textual, así como la asimilación de diversos procedimientos tomados de la tradición modernista norteamericana, me animan a proponer la hipótesis de que se trata del primer poema documental en español, que por la fecha de su publicación[3] bien podría formar parte de las obras pioneras del género, a lado de otros importantes poemas de autores norteamericanos de la época.

En el capítulo III analizo el poema «*El estrecho dudoso*» (1966), del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, quien realiza una lectura, reescritura y apropiación de un corpus textual de amplitud: el dilatado archivo que reúne los muy diversos textos del proceso colonizador de Centroamérica y en especial de Nicaragua.

Para este análisis propongo un cruce entre la teoría del poema investigativo de Ed Sanders y «El texto histórico como artefacto literario» (2003) del académico Hayden White.

[3] Los años treinta son considerados la época del surgimiento de la poesía documental en el panorama de las letras norteamericanas, con obras tan importantes como *El libro de los muertos* (1938), de Muriel Rukyser.

Al reflexionar sobre estas dos nociones explico de qué manera la escritura poética hace historia y el texto histórico se sirve de la preceptiva literaria para desarrollar su escritura, lo que será posible con un análisis más profundo del poema de Ernesto Cardenal.

En el capítulo IV analizo el poema «Manuscrito de Tlatelolco» (200) del poeta mexicano José Emilio Pacheco para exponer la manera en que este texto se inserta dentro la tradición de la poesía documental, así como su importancia en el escenario de la poesía social de nuestra tradición nacional. El poema se configura mediante la superposición de fragmentos apropiados (técnica de montaje), propiciando un espacio de cuestionamiento a la historia oficial. Este texto, entre otros pertenecientes a su libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), demuestran de qué manera se inicia una nueva etapa en la escritura del autor mexicano, mediante el cambio de sus dispositivos formales, resultado de una preocupación temática que incluye el examen crítico de la historia.

Finalmente, en el capítulo V analizo el poema «Memorial de Ayotzinapa» (2016), del poeta mexicano Mario Bojórquez, donde expongo de qué manera la tradición prehispánica a través del mito de la creación de los hombres, se entrecruza con los documentos periodísticos y periciales del caso de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Normal Rural Isidro Burgos, de Ayotzinapa, Guerrero. Expongo de qué manera el poema de Mario Bojórquez crea un espacio de denuncia, donde el tiempo mítico también se entrecruza con el tiempo histórico, de tal forma que quedan contrastados en su propio acontecer cíclico, propiciados por las prácticas de dominación del «biopoder» y la «necropolítica».

Mientras que en el tiempo mítico se repiten los gestos para traer de nuevo a la divinidad y sus milagros, en el tiempo histórico se suceden las variaciones de acciones atroces del poder político corrompido del narco estado y los poderes fácticos, que son consecuencia de la explotación propia del capitalismo tardío.

Finalmente, a manera de conclusión, busco demostrar de qué manera los poemas analizados a lo largo de este trabajo promueven desde una «Perspectiva benjaminiana» la pervivencia de una memoria restitutiva de los vencidos, así como la generación de un espacio político, propio de la poesía social, siendo el poema documental una expresión experimental de este tipo de poema.

Y finalmente intentaré demostrar que el poema documental nace de dos aspectos fundamentales: 1) la preocupación social de recuperación y restitución de la memoria de los oprimidos; 2) mediante la incorporación de procedimientos experimentales propios de la tradición del poema «poundiano» en donde destaca el montaje y el collage textual.

Esto permite afirmar la siguiente hipótesis de trabajo: el poema documental produce lo que Walter Benjamin ha nombrado imagen dialéctica[4]. Como se puede advertir, este concepto ha sido desarrollado de forma fragmentaria y dispersa por el filósofo alemán en trabajos tan disímbolos como sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940) y *El libro de los pasajes* (1983), en los que plantea la posibilidad de un espacio (imagen) donde convergen diferentes temporalidades, mediante un método que interrumpe la linealidad histórica cuyo fetiche es el progreso como acumulación de capital y productor de plusvalía.

Este método, el de la producción de la imagen dialéctica, permite al pasado, sobre todo «aquel que resplandece en un momento de peligro», introducirse en nuestras imágenes del presente (Eagleton 95). Esto abriría la posibilidad para el poema documental de crear imágenes dialécticas con un potencial emancipador, sobre todo en la recuperación de la

[4] «No es que el pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir sino una imagen, en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes, y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje» (*Libro de los pasajes* 464).

experiencia de las colectividades, propiciando en el poema un desplazamiento del «yo» al «nosotros».

CAPÍTULO I

LA POESÍA DOCUMENTAL: UN ACERCAMIENTO GENERAL A SU PROGRAMA Y PROCEDIMIENTOS

I.I Antecedentes

Esta parte de mi trabajo tiene como objetivo describir los procedimientos y temas de la poesía documental en el panorama de la lírica hispanoamericana, particularmente en tres trabajos de la poesía mexicana y uno de la tradición nicaragüense contemporánea. Para ubicar de forma crítica dichas obras es necesario hablar un poco de los antecedentes y de las características que hacen que una obra determinada se inscriba dentro de esta tradición formal y temática.

La poesía documental nace en Estados Unidos, en un contexto donde el periodismo es un oficio habitual de narradores y poetas que lo ejercieron de manera frecuente desde el siglo XIX; de Edgar Allan Poe a Walt Whitman, pasando por narradores como Mark Twain o Ernest Hemingway, la prensa fue un refugio temporal o permanente para algunos de los más reconocidos escritores de este país.

De esta manera, prácticas textuales del periodismo como el reportaje o la crónica, son géneros familiares a los escritores literarios que, buscando formas de ganarse la vida, fueron encontrando en las redacciones de los periódicos una manera de subsistir cercana a su oficio. El periodismo no sólo representaba una forma de obtener una remuneración más o menos

estable, sino que se transformó en una manera directa de ejercer la función pública de lo literario[5].

Asimismo, durante las primeras décadas del siglo XX, algunos poetas norteamericanos configuraron un movimiento de experimentación influenciado por las vanguardias europeas de finales de siglo XIX e inicios del XX, que se expresa principalmente desde la obra de cuatro autores pilares del modernismo norteamericano: Gertrude Stein, Langston Hughes, T.S. Eliot y Ezra Pound (Yépez 20-22). Salvo Langston Hughes – que recorrió gran parte del mundo siempre volviendo a los EEUU– los otros tres autores pasaron largas temporadas en exilios voluntarios fuera de su país. Los cuatro incorporaron un fuerte elemento cosmopolita a su obra y se erigieron como modelos de una tradición de poetas que miraron hacia otras tradiciones; el trabajo de traducción de Pound y Hughes es prueba de eso.

La obra de estos cuatro autores dotó a la poesía norteamericana de una visión más amplia, pues en la primera década del siglo XX la poesía norteamericana era una tradición bastante provinciana[6], que incluso hoy en día puede resistirse a los productos culturales que no hayan sido asimilados mediante mecanismos, bastante violentos, de colonización.

---

[5] En Latinoamérica el caso de José Martí es paradigmático, pues como afirma Ángel Rama, para el poeta cubano «la poesía deviene una relación privada mientras que el artículo o el ensayo asumen la función pública de lo literario, dado que se trataba de los géneros que, a través del periodismo, contaron con un mercado real, tanto vale decir, un público consumidor» (69). En el caso de México, durante el XIX e inicios del XX, hay figuras que como Martí ejercieron en condiciones similares el periodismo: Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Manuel Gutiérrez Nájera, Ramón López Velarde y Salvador Novo, cuya obra se aborda más adelante en este trabajo.

[6] Eliot Weinberger, en su ensayo «La poesía norteamericana desde 1950: Una muy breve historia» (2000) – epílogo de *Una antología de poesía norteamericana desde 1950*– expone de manera clara, cómo la poesía de Estados Unidos –después de un aletargamiento posterior a la revolución imaginista y el *Harlem Renaisensse*– recupera las enseñanz (MarcadorDePosición1)as vanguardistas asimiladas por Eliot, Pound, Stein y Hughes. Es durante la segunda mitad de siglo que la poesía norteamericana se presenta como una tradición experimental que ha asimilado, reescrito y renovado todos los procedimientos del *avant garde* literario europeo, creando movimientos y escuelas que aún se mantienen vigentes, como es el caso de la poesía documental, eje central de esta investigación.

Técnicas experimentales como la intertextualidad, la apropiación, la traducción como reescritura, la descripción anti-lírica, la transcripción del habla vernácula, la recuperación del testimonio, la erudición, el libre uso de los referentes de la cultura (popular o culta), el collage textual de herencia francesa, la enunciación polifónica, fueron algunos de los procedimientos que estos importantes poetas incorporaron en sus obras, legándolas a sus sucesores, y que en el caso particular de los poetas documentales, asimilaron para delinear su propia escritura, sumando un abierto programa de reivindicación social. De esto último podemos señalar como influencias centrales a los poetas Langston Hughes (Yepez 23) y Muriel Rukeyser, que articularon el modelo de poeta comprometido social y políticamente, además de que fueron fuertemente reconocidos por su activismo[7] político de izquierda.

Tenemos, entonces, la incorporación al poema de las técnicas del periodismo y por otro lado las prácticas experimentales de las vanguardias de principio de siglo XX; ambas características crearon un interesante caldo de cultivo que florecerá con las prácticas de investigación y la utilización de archivo, así como con una abierta incorporación del texto historiográfico.

I.II La poesía documental, algunas líneas programáticas

La poesía lírica es, sin duda, la corriente más reconocida de la escritura poética. Lo que la mayoría del público reconoce como poesía es aquella donde un *Yo* nos cuenta y canta su

[7] Así como el cine documental fue una fuerte herramienta de denuncia de la izquierda norteamericana de principio de siglo XX, que pugnaba por reivindicar la posición de la clase obrera y el reconocimiento de sus derechos laborales, mucha de la poesía documental de la primera oleada se inscribía dentro de esta misma militancia, convirtiendo al poema no sólo en un campo experimental, sino en un espacio de denuncia.

drama personal; este elemento se vuelve una pieza destacada cuando los lectores intentan describir o identificar un texto poético: aquella escritura de un yo que habla de sus sentimientos. De tal manera que para muchos la poesía ha dejado de ser la expresión de la colectividad para convertirse en la expresión del genio individual:

> la tendencia general, desde la era romántica en adelante, ha sido hacia la comprensión de la poesía como una forma de arte que expresa los pensamientos y emociones actuales del individuo, sin documentar la experiencia pasada de las colectividades (Harrington, 2017).

Nadando a contracorriente y en medio de una terrible crisis económica, surge en Estados Unidos –a finales de los años veinte e inicio de los treinta– un movimiento poético que los críticos llamarán poesía documental, *docupoetry* o incluso "poesía de no ficción", que intenta ser una recuperación de la memoria, ya no del yo individual, sino de la experiencia del colectivo[8]. Esta recuperación de la memoria colectiva mediante la poesía se hace en términos muy similares a los que Walter Benjamin propone en la tesis VI de sus *Tesis para la filosofía de la historia* (1940):

> Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «tal como verdaderamente fue». Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro (66).

[8] «Re-documentar vidas marginadas es una resistencia a sus muertes sociales, a sus borrados públicos» (Leong 5).

Pues de lo que la poesía documental trata de dar cuenta son aquellos recuerdos o sucesos de una colectividad que por incómodos que sean –marginales o contrarios a quienes ordenan redactar la historia oficial– podrían ser eliminados o borrados por una visión historicista hegemónica; de ahí el constante peligro que estos recuerdos o memorias enfrentan.

Por lo anterior, me parece necesario ubicar la noción de «redención de los vencidos», a partir de la recuperación de su relato histórico –así como Benjamin propone a lo largo de sus tesis– en el centro de la discusión sobre aquello que anima a la poesía documental[9].

Con lo anterior como punto de partida es posible afirmar que el poema documental echa mano del archivo, del que extrae una serie de documentos que se incorporan al poema a manera de montaje o collage, así mismo crea piezas cercanas al reportaje:

> Partiendo de la tradición de la balada[10] y de los experimentos de los poetas modernistas con el collage, estos poetas emplean frecuentemente materiales documentales para dar voz a historias de personas y movimientos que los medios de comunicación tienden a ignorar o tergiversar (Metres 2017).

Durante los primeros años de la década de los treinta, cuando la crisis del mercado bursátil desencadena la Gran Depresión, se ubica la emergencia de la poesía documental con obras como *The book of the death* (1938) de la escritora y activista Muriel Rukeyser, libro en

[9] Es importante señalar que la idea de historia como una forma de justicia es anterior a Benjamin, o como afirma el historiador francés François Hartog: «es un viejo asunto que testimonia en un mismo movimiento las *Historias* de Herodoto y que, Luciano de Samosata tomará como última palabra de su *Cómo escribir la historia*, asociando lo verdadero, al apuntar en dirección del futuro y de una historia justa» (17).

[10] Lo que en la tradición hispanoamericana sería el romance y conocidohasta hace muy poco como corrido.

el que se exponen las malas condiciones de trabajo de los mineros, a raíz del desastre del túnel Hawk's Nest:

> Algunos críticos reaccionaron al auge de la poesía documental en la década de 1930 al reinventar la división putativa entre documentos literarios y no literarios, entre poesía y "reportaje". Por ejemplo, un crítico escribió en la sección de libros del *New York Herald-Tribune* acerca de *The book of death* de Rukeyser, [que] "si bien contiene algo de brillante periodismo, y elementos de él... es poesía de un orden elevado, la secuencia está... sobrecargada de documentos (Harrington, 2017).

Es posible, entonces ubicar el reconocimiento crítico de la primera oleada de poesía documental o investigativa en los años treinta del siglo XX y como principales procedimientos el uso de la técnica de collage, la utilización abundante de la intertextualidad, la incorporación de los lenguajes periodísticos, y sobre todo el uso del archivo[11] como fuente fundamental de temas y motivos emanados de los movimientos sociales, la polifonía construida a partir de los testimonios, y finalmente la poesía documental como una expresión potente de poesía de índole social que intenta preservar la memoria de las colectividades oprimidas y los movimientos sociales que emanan de dichos contextos. Es, por lo tanto, una poesía abiertamente social, o para ser más claros, el poema documental es poesía social realizada con procedimientos experimentales.

[11] «Si la burocracia y la documentación tienen el poder de traumatizar mediante el ejercicio del poder estatal, entonces una poética documental puede funcionar como una práctica contra hegemónica, extraoficial y demótica que autentifica experiencias marginadas al margen de nuestra memoria cultural» (Leong 4).

A pesar de que se reconoce como documental a la poesía que hace uso de estos procedimientos, será el poeta contracultural Ed Sanders, a inicios de los años setenta, quien delineará de forma más detallada las características del programa de la poesía documental norteamericana. Hay que tomar en cuenta que, por la naturaleza combativa de esta corriente, era lógico que el movimiento poético documental se asimilara a la corriente contracultural que logró su mayor notoriedad durante los años sesenta y setenta del pasado siglo, en el marco de los movimientos estudiantiles, los movimientos por los derechos civiles, los movimientos feministas y de la diversidad, así como el movimiento pacifista en pleno auge de los conflictos imperialistas como la guerra de Vietnam, así como las críticas a las políticas autoritarias y las represiones ejercidas en los diferentes bandos ideológicos .

I.III. La *Investigative poetry* de Ed Sanders

En 1973, el primer año en el segundo periodo presidencial de Richard Nixon, el poeta norteamericano Ed Sanders publicó su famoso ensayo *Investigative poetry* (1973) en el que expuso que «el contenido de la historia puede volverse poesía» (7), pero además hizo una descripción de las diferentes técnicas de experimentación de las que puede echar mano un poeta documental, centrándose especialmente en la teoría del verso proyectivo de Charles Olson y la «composición por campo» teorizada por autores como el mismo Olson, Robert Duncan y Robert Creely.

Para el crítico Julio Ortega la composición por campo «buscó sistematizar las exploraciones de Ezra Pound: la presentación de secuencias explícitas, la recurrente aparición de varias ‘cadencias’, los contrastes narrativos y coloquiales, la libre asociación y la

referencia y alusión irrestricta», dando como resultado una «escritura de escrituras» y de «varios planos sintácticos» (Ortega 10), que sin el carácter eminentemente social del programa de Sanders, conforma ya y en buena medida, parte del programa de la poesía investigativa, al menos en el aspecto formal.

Sanders, además de los procedimientos propuestos por Eliot y Pound en sus obras ya clásicas (*The Waste Land* y *The Cantos* respectivamente), pensaba también en el desarrollo de la segunda etapa de *The Maximus Poems (IV, V, VI)* del mismo Olson, en los que éste incorpora una serie de materiales históricos provenientes de la investigación de archivos, de lo que «Tom Clark llamó: "una épica como acumulación asociativa de materiales históricos"» (ctd. en Olson, 11).

Sanders afirma que: la poesía investigativa «avanza, y (…) tiene que iniciar el viaje hacia la descripción de la realidad histórica» más adelante, en relación con *Los Cantos* de Ezra Pound, sostiene que «versos de belleza lírica descienden desde un conjunto de datos» (9). Con estas directrices Sanders establece un sólido programa para la poesía de su tiempo, la cual se enfrenta a una realidad siempre amenazada por totalitarismos políticos o mediáticos, así como por la hipervigilancia gubernamental, esta situación se pondría de manifiesto con el escándalo *Watergate* que culminará con la destitución de Richard Nixon.

Para Sanders, en pleno contexto de agitación, el poeta contemporáneo debe ser un investigador de archivos. Los modelos más emblemáticos de esta característica serán: el extenso poema *Paterson* (1946) de William Carlos Williams[12], *The cantos* (1925) de Ezra

[12] Afirmaba William Carlos Williams, en una entrevista realizada por Edith Heal, y que recupera James Laughlin para un ensayo sobre Paterson: «Además estaba mi manera de ver la vida, como un río siguiendo su curso. Usé prosa documental para romper con la poesía, para ayudar a formar el poema… Siempre me preocupó cómo pones esto en la página, por fin dejé a la forma hacerse cargo de sí misma…» (146). Esta idea de romper con la «poesía» en términos tradicionales en oposición al

Pound, *Testimony* de Charles Reznikoff [13](1934), *The Maximus Poems* (1953) de Olson y, por supuesto, el ya mencionado *Libro de los muertos* de Muriel Rukeyser, entre otros; esto no sólo significa que el poeta tiene que volverse un erudito, sino que también volverse un experto en pesquisas documentales, además de una especie de curador de archivo y artista del collage, [14].

Sanders expone la manera en que estos procedimientos documentales deben amalgamarse con el «uso de todas las habilidades poéticas, metros y métodos de las últimas 5 o 6 generaciones» (11). Frente a este último punto, la afirmación del poeta Philip Metres, sobre la naturaleza de la poesía documental, toma gran relevancia:

> Un buen poema documental resiste la presión de la realidad para seguir siendo un poema en sí mismo. Su lenguaje y forma no pueden reducirse a un cartel efímero, listo para su momento pero que se dirige a la papelera de reciclaje. Si bien puede ser que tales poemas no «se mantengan firmes» en un tribunal de justicia, dan testimonio de las voces a menudo no escuchadas de personas que luchan por sobrevivir frente a una violencia indescriptible (...) Su poder reside en la negociación entre el lenguaje de la evidencia y el lenguaje de la trascendencia (Metres 2017).

desplazamiento propuesto por una poesía más experimental está en la médula de la poesía documental.

[13] «El libro *Testimony* de Charles Reznikoff consiste en una operación de muestreo en archivos judiciales, y propone un retrato de las instituciones legales a partir de la técnica de descontextualización, del collage, y de la redisposición en una nueva continuidad» (Audi, 104).

[14] «El documento poético tiene la propiedad de ser inmediatamente descontextualizante: cada frase tomada de un discurso o un libro, cada imagen fotografiada durante tal evento o tomada de tal película, adquiere, por el simple hecho de ser repetida dentro de un documento poético, el estado de "enunciación", es decir, objeto flotante esperando una recontextualización». (Leibovici 69).

Entendiendo como lenguaje de la evidencia aquella escritura procedente del archivo historiográfico y lenguaje de la trascendencia a las formas de las preceptivas identificadas con la poesía lírica. Por lo tanto, diríamos que para Philip Metres el reto para el poeta documental reside en hacer convivir ambos lenguajes, lo que constantemente implicaría la creación de poemas que ponen en tensión e incluso cruzan las fronteras del género lírico o que simplemente lo abandonan.

En este sentido, en el poema documental el material literario convive con materiales de diversas índoles, por lo que de alguna manera resuena con lo que Deleuze y Guattari afirman cuando afirman que : «…cuando se escribe, la cuestión verdaderamente importante consiste en saber con qué otra máquina puede y debe ser conectada a la máquina literaria, para que funcione» (25). En este sentido el poeta documental sabe muy bien que la maquinaria periodística, historiográfica y hasta visual, puede acoplarse a la maquinaria literaria, e incluso diluirse en ella.

Además, todas estas estrategias discursivas deben ir dirigidas a construir poemas o libros de poemas que, además de ser obras de arte verbal, denuncien las políticas o acciones autoritarias, la represión policial o la hipervigilancia en las sociedades contemporáneas.

En este sentido, para Sanders este tipo de poema no sólo está determinado por sus estrategias formales[15], también debe cumplir con el precepto benjaminiano de reivindicar la

[15] Tony Hoagland se acerca a este tipo de poema al que llama *Coposite Poem*, pero se enfoca mucho más en su procedimiento compositivo formal, sin atender de forma profunda el aspecto temático e incluso ideológico que Sanders enfoca hacia el carácter social-contestatario, el *Coposite Poem* es más un poema de la información:

> «1. Al *composite poem* le gusta la información. Incorpora datos de una variedad de ámbitos: historia, ciencia, economía, política, vida personal y noticias. (…)
> 2. El *composite poem* tiene como objetivo capturar el carácter irregular de la experiencia, su desigualdad y falta de lógica. Es desproporcionado, desaliñado en su diseño, como una forma de dificultar la alineación con un significado reducido. (…)

historia de los derrotados, de tal manera que sus procedimientos sirvan para desarrollar y darle una nueva vitalidad al poema de problemática social a través de la experimentación.

Me parece importante señalar que para poetas y críticos como Marjorie Perloff, algunos de estos procedimientos (citación, apropiación, collages, montaje literario, acumulación de datos, etc.) son una respuesta crítica a la automatización del *well craft poems* (86) que, según la teórica norteamericana, proliferan en las escuelas de escritura creativa y las publicaciones del *mainstream* literario norteamericano.

Podríamos agregar que estos procedimientos de la poesía documental se presentan, en buena medida, como una literatura autorreflexiva cercana a modelos literarios ensayados en Latinoamérica por escritores de avanzada como Felisberto Hernández o Jorge Luis Borges, esto se vuelve más claro si partimos de la definición de literatura hecha por Roland Barthes cuando afirma que el texto literario es «un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. El texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (Barthes 65). Sin embargo, vale la pena decir que hablamos de los mismos procedimientos, pero para diferentes fines.

Así mismo, es importante recalcar de nuevo que para Sanders estos procedimientos no sólo sirven para renovar o refrescar el discurso poético, sino que esta elección de textos o citas, como ya he mencionado antes, pueden mezclarse con otros procesos de la poesía lírica

---

3. …cierto tono impersonal (…) contiene niveles simultáneos de distintos niveles de desprendimiento y apego.
4. …rechaza el paradigma del yo heroico y singular que ocupa el centro del monólogo poético. En cambio, reúne diversas voces y fuentes, que existen en contrapunto y colectivamente crean un "campo" de conocimiento.
5. …sus partes flotan libremente más o menos de forma discreta (…) pueden parecer autosuficientes o simplemente fragmentarios.» (78-79).

contemporánea o tradicional, siempre y cuando sirvan para denunciar o criticar tanto los mecanismos de opresión como de injusticia en las sociedades actuales; el poema tiene que volverse entonces un espacio de resistencia, o como afirma Deleuze, en su apreciación de la literatura como un proceso o un devenir:

> La literatura es delirio, y en ese sentido vive su destino entre dos polos del delirio. El delirio es una enfermedad, la enfermedad por antonomasia, cada vez que erige una raza supuestamente pura y dominante. Pero es el modelo de salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que la aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso. (*Crítica y clínica* 16)

Visto así, el poema documental sería un proceso donde aparecen una variedad de procedimientos que develan de las más variadas formas las muy diversas problematicas de la realidad social.

Por lo anterior, el manifiesto compromiso social que vamos a obersvar en esta poesía documental es, desde la perspectiva de Sanders, explícito en el texto investigativo, a diferencia de mucha de la poesía conceptual impulsada por Kenneth Goldsmith[16], que cuando

[16] La más radical diferencia entre una postura y otra (la conceptual propuesta por Goldsmith y la investigativa de Sanders) reside en la función del lenguaje que le otorga cada uno. Para Goldsmith «en el mundo digital, el lenguaje se ha convertido en un espacio provisional, rebajado y transitorio, un mero material para ser acumulado, trasladado, transformado y moldeado en la forma más conveniente, sólo para ser desechado más tarde con la misma facilidad (…) La tormenta del lenguaje induce amnesia: no son palabras para recordarse» (237). Pero para la poesía investigativa, de esta acumulación abrumadora se rescatan aquellas palabras condenadas al olvido de la sobre información, más que la apropiación y consecuente desecho de estas palabras, la resemantización de los materiales utilizados en el poema documental pugna por rescatar la voz de los que han sido silenciados, de ahí su filiación benjaminiana, aspecto que desarrollaré de forma más extensa en esta investigación.

no puede pasar por expresiones apolíticas, renuentes a la significación de problemáticas sociales, resulta en polémicas apropiaciones[17] de carácter supremacista.

Si bien el crítico Heriberto Yépez no sea el único que había indagado sobre la tradición poética norteamericana, si fue uno de los primeros en exponer como mucha de la mejor poesía norteamericana nace en el contexto de la contracultura, de ahí que sea el primero que en México habla y expone el programa de la *investigative poetry* de Sanders, afirmando que ésta es una poesía que pone de relieve la exposición de la realidad histórica y la experimentación, y los vuelve sus ejes primordiales:

> Un poema investigativo es una microcrónica de un suceso histórico. Es una poesía narrativa o anecdótica cuya finalidad es registrar las visiones y el lenguaje en que capturamos los hechos humanos. Es una técnica para dar sentido colectivo a las vivencias privadas o anónimas mediante la reescritura o reapropiación de fuentes documentales (…) La poesía investigativa además de representar una propuesta de poesía social es una historia de la técnica de una buena parte de experimentadores occidentales. Sanders dio con el gran secreto: la poesía occidental moderna ha fundado su interés mayor en su aplicación del collage como método de composición… (160).

Esta última declaración de Yépez es central para el desarrollo de mi investigación, por lo que más adelante abundaré en la importancia del collage.

[17] El poeta Kenneth Goldsmith fue acusado de racismo a causa de una pieza leída en la Brown University, en la que, mediante la técnica de apropiación presentó la autopsia del joven afroamericano Michael Brown, asesinado por la policía de Ferguson en el año 2014. Al respecto la poeta Anne Waldman afirmó que la actitud de Goldsmith era propia de la explotación del «imaginario racial» supremacista. Finalmente, para la autora inglesa Sandeep Parmar los «gestos conceptuales y apropiativos como la "escritura no creativa" de Goldsmith, del cuerpo violado de Brown"» ejercen una violencia evidente contra los cuerpos de personas racializadas (2018).

I.IV. ¿Qué es entonces el poema documental?

El poema documental es aquel que echa mano del archivo (el testimonio, los documentos historiográficos, la prensa, los diarios, los carteles, los catálogos, la propaganda y toda suerte de texto portador de sentido), elige aquellos fragmentos que mejor describan la realidad histórica que pretende exponer, es pues un poema con una intesión social evidente y que no rehuye posicionarse políticamente.

La extracción, a veces violenta, de los fragmentos de las historias de las colectividades oprimidas se potencian y resemantizan cunado se les saca de la oscuridad o del olvido, pues como afirma Ed Sanders, para la poesía investigativa o documental no hay caso cerrado. Estas características acercan al poeta documental al modelo de historiador materialista propuesto por Benjamin:

> La historiografía materialista no escoge sus objetos a la ligera. No los entresaca del transcurso de la historia, sino que los hace saltar de él. Sus procedimientos son más complejos, sus acontecimientos mucho más esenciales (477-478).

Este uso esencial de los documentos de la historia, de esos escolios que parecen tener poca importancia para la historia de los vencedores, se vuelven centrales en la reconstrucción histórica de las colectividades derrotadas e históricamente oprimidas. Esos documentos son también centrales en la construcción del poema documental. Por lo anterior coincido con lo que afirma la escritora mexicana Cristina Rivera Garza en relación a la literatura documental:

> Aunque la escritura es, sin duda, una práctica de alteridad, tal vez niguna otra de sus formas lo pone tan explícitamente de manifiesto como la escritura documental. Porque buscan articularse a los discursos públicos de la cultura, los documentalistas no únicamente han cuestionado el carácter indisputable de la agencia autoral en la producción de sentido de un texto, sino también han planteado preguntas de la relevancia estética y política sobre las maneras en que se genera, distribuye y archiva la voz alterada: la voz del otro. (40-41)

En esa misma línea de pensamiento, en su extenso estudio sobre la utilización de los documentos en la poesía norteamericana reciente, Michael Leong asegura que la poética documental es:

> …una especie de contrainteligencia que aspira a una historia por otros medios para ver si nuestros papeles, los documentos que respaldan nuestras identidades, que sustentan nuestra memoria cultural, están en orden o necesitan reordenarse, ya sea que los poetas trabajen con información existente en un escritorio o en una computadora. Estoy enfatizando poemas que citan, citan o apropian "documentos", esos objetos y artefactos almacenados en oficinas y archivos, en discos y en bases de datos. (…) Los poetas documentales citan en su mayoría textos disponibles públicamente para devolverlos, retóricamente transformados, a la esfera pública (2).

Por lo tanto, el poema documental estará construido por discursos que le otorgan una intención referencial[18], pero esa incorporación no tiene la misma intención que en el relato de la novela o el cuento histórico. Se trata de un texto de carácter fronterizo en el que los fragmentos pueden estar desarticulados o aislados, de tal manera que la narratividad se

[18] ¿El poema documental es historiografía o es literatura? Y ¿Por qué no podría ser las dos, o incluso una tercera cosa? La finalidad de este trabajo es responder en lo posible estas preguntas.

expresa como transformación o cambio de estado[19] debido al amplio registro de discursos que puede absorber el poema.

Sin embargo, como en el relato histórico (novela o cuento) esa intención referencial también sufre alteraciones «pues la intencionalidad de los discursos literarios es estética, y este criterio sirve de escala para su recepción adecuada» (Prada, 13).

En el poema documental el locutor o autor modelo que dispone el material citacional se encuentra muy implicado en la elección de éstos, toda vez que —a diferencia de otras escrituras, como la escritura conceptual, que algunas veces rehúye las implicaciones ideológicas— es abiertamente comprometido, de ahí que su subjetividad en la elección de los materiales, como el tratamiento de los mismos, «ofrece una visión y un conocimiento singular de los eventos recuperados» (12).

Por lo tanto, el poeta documental coincide de nuevo con el historiador que, según señala Michel de Certeau «quiere restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado» (51).

Por lo anterior, las prácticas textuales de la poesía documental, así como sus procesos de experimentación, nos enfrentan de forma constante a una sensación de indeterminación genérica, pues el poema documental puede acercarse notoriamente a la narrativa, la crónica, el reportaje, el relato y poner en dificultades a la crítica convencional, pues como afirma Joseph Harrington, el poema documental se vuelve un espacio

[19] Para el poeta norteamericano Charles Bernstein:

> «… ¿Qué puede absorber un poema?
> aquí piense en el texto como una sustancia esponjosa
> que absorbe vocabulario, sintaxis, referencias.
> (…)
> Un poema puede absorber lógicas contradictorias, múltiples tonalidades, polirritmos…» (135).

> …de libertad creativa, en el cual el género se convierte en una herramienta histórica para emplear, rechazar o agregar, así como la "historia" se entiende como la escritura de la historia (...) que divergen de las convenciones históricas de la poesía e incorporan los de otros géneros (…) Si el escritor incorpora partes de otros textos, entonces la mezcla genérica[20] y la indeterminación son inevitables. (Harrington, 2017).

Y más adelante agrega que:

> Las costuras muestran. Las conexiones narrativas, conceptuales y emocionales se dejan al lector para que las una. Las narraciones no necesariamente siguen una línea recta, o solo una línea; de hecho, las líneas del verso no siempre siguen una línea recta. A veces, los documentos ni siquiera cuentan una historia, sino que producen respuestas líricas y afectivas a las narrativas de las que se extraen. Estos son poemas que a menudo no parecen poemas. O, dicho de otra manera, mucha poesía documental es realmente una escritura de género mixto (o transgénero). Y este hecho es completamente comprensible, dada la dicotomía post-romántica entre los documentos históricos y la poesía. (2017).

Como se ha sostenido en la presente investigación, el poema documental se lee en muchas ocasiones como un collage[21], sin atender necesariamente el principio de contigüidad

[20] Para el poeta y teórico francés Henri Meschonnic esta mezcla genérica resulta menos problemática, pues desde su particular forma de ver, el poema es "todo lo que, en el lenguaje, realiza ese recitativo que es una subjetivación máxima del discurso. Prosa, verso, o línea" (2011), lo que expande el concepto de poema más allá de su interpretación tradicional. No es entonces a partir de la poesía que el poema se abre, sino por los diferentes caminos del poema –como crítica de si mismo, como herencia de la vanguardia– que la poesía se expande.

[21] «Como afirman los autores del reciente Manifiesto del Grupo µ: "cada elemento citado [en el collage] rompe la continuidad de la linealidad del discurso y conduce a una doble lectura: la del

sintáctica, proponiendo una forma de lectura donde el lector se encarga de actualizar o ensamblar el propio texto.

Es pues el poema documental una forma no sólo de poema de denuncia, de crónica de problemáticas sociales o reivindicación de las historias de los oprimidos, sino a la vez una forma de desubicar al poema mismo de su concepción tradicional de poema, el poema documental es una forma de mantener viva la función poética (Jákobson, 360-361) mediante su constante transformación y ejercicio; es en esa operación cambiante en la que el poema se instala por el lenguaje más allá del lenguaje, en la interpelación al sujeto empírico por medio del sujeto del poema:

> …el poema hace de nosotros una forma-sujeto específica. Nos practica un sujeto que no seríamos sin él. Esto, por el lenguaje. Es en este sentido que nos enseña que no nos servimos del lenguaje. Pero nos volvemos lenguaje. Ya no podemos contentarnos con decir, sino como una condición previa, pero tan vaga, que somos lenguaje. Es más justo decir que nos volvemos lenguaje. Más o menos. Cuestión de sentido. De sentido del lenguaje. (…) Pero sólo el poema que es poema nos lo enseña. No aquel que se parece a la poesía. Del todo hecha. Por adelantado. El poema de la poesía. Él, no se encuentra más que con nuestra cultura. (…) Un poema no celebra, transforma. (Meschonnic)

Es pues, la documental, una poesía que plantea un reto no sólo para la crítica convencional del poema, sino para el propio poeta, ya que su indeterminación escapa de las delimitaciones tradicionales del género lírico, pone en aprietos incluso a los editores y libreros. Un ejemplo

fragmento percibido en relación con su texto de origen; la del mismo fragmento como un todo, una totalidad diferente. El truco de un collage consiste en nunca suprimir por completo la alteridad de estos elementos en una composición temporal» (Perloff 47).

de lo anterior lo podemos observar en el caso de libros como *I, Afterlife: Essay in Mourning Time* de Kristin Prevallet o *The Book of Jon* de Eleni Sikelianos; el primero editado en una colección de ensayo y el segundo ubicado comúnmente en las librerías como una novela[22].

Para críticos como Randall Jarrell y Hayden Carruth (Harrington), el poema documental incorpora elementos externos (no literarios) y que no tienen ninguna relación con el poema, elementos que no logran insertarse de forma "orgánica" en el texto –se refieren particularmente a *Paterson* de William Carlos Williams–, pero si entendemos el documento historiográfico como una producción textual cuya construcción obedece a cierta poética, como lo ha señalado el historiador Hayden White, encontraremos que la historia también puede ser un «artefacto literario», puesto que su construcción obedece a la utilización de herramientas discursivas de tipo tropológico, de esta manera White considera que «la relación entre el relato conformado a partir de los acontecimientos y cualquier argumento formal que pueda proponerse para explicar aquellos acontecimientos como resultado de una combinación de elementos lógicos-deductivos y tropológicos-figurativos» (46-47), que en realidad son procesos de selección y combinación realizados tanto por el poeta documental como por el historiador.

Siguiendo entonces este razonamiento, el discurso historiográfico también está configurado a partir de herramientas discursivas propias de la preceptiva poética, por lo que la incorporación en el poema documental de estos textos puede generar una sensación de extrañeza, pero al final el poeta documental estará agregando un discurso que, para representar su objeto de estudio (los acontecimientos históricos), establece «conexiones

[22] Se puede reflexionar sobre el poema documental desde el punto de vista de los géneros, pues pertenece a un género mestizo, híbrido o en términos de Derrida, impuro.

discursivas (…) basadas en las técnicas poéticas de la ncoenzación, el desplazamiento, la representabilidad y la elaboración secundaria» (45).

I.V. El collage y el discurso de la historia

Anteriormente había puntualizado la importancia del collage como procedimiento central en la construcción de la poesía documental, sin embargo, dada la importancia de dicho dispositivo literario he decidido abundar un poco más sobre éste, exponiendo de qué manera la técnica de montaje literario del material textual ha sido utilizada por dos autores cuya influencia y programa poético (entendido aquí como programa creativo) es fundamental en las obras de poesía documental: Ezra Pound y Walter Benjamin.

Iniciemos aclarando que el collage no es un procedimiento exclusivo de la poesía documental, pero si podríamos decir que se ha vuelto uno de sus procedimientos más recurrentes, como ya lo hemos consignado con anterioridad en este trabajo, sobre todo en la opinión del crítico y poeta Heriberto Yépez.

Si bien el simultaneismo de Apollinaire, expresado en el poema «Zona» (9) entre otros poemas, nos da una idea muy acabada del uso de la yuxtaposición de enunciaciones (conversaciones, estribillos, refranes, liturgia, etc…) relacionado con la naciente técnica de montaje, que interrumpen el flujo lineal del yo lírico autorreferencial en busca de una polifonía enunciativa. Serán dos autores, un poeta y un filósofo quienes propondrán de forma más definitiva de qué manera se fijará el procedimiento del collage textual en la tradición de la literatura moderna: Ezra Pound y Walter Benjamín con sus obras *The Cantos* y *El libro de los pasajes*, respectivamente. Ambos, desde nociones ideológicas incluso opuestas, proponen

una composición erigida mediante la elección y yuxtaposición de materiales de distinta índole y procedencia.

En *The Futurism Moment…*, el brillante repaso crítico a las vanguardias europeas de la ensayista y académica norteamericana Marjorie Perloff, se exponen las intrínsecas relaciones entre las artes visuales y la práctica literaria de vanguardia, dejando en claro la importancia del collage como procedimiento no sólo asimilado por aquellos pintores y escritores que engrosaban las filas del futurismo y el cubismo, movimientos pioneros en la utilización de esta técnica; demostrando de qué manera sus aportaciones teóricas y empíricas influyeron, como ya he apuntado, en autores cuya filiación es bastante discutible en relación a los *ismos* de la vanguardia europea, como es el caso del mismo Ezra Pound, pero que se vieron sin duda fuertemente influidos por ellas. De ahí que Peter Bürger considere a esta serie de procedimientos fundamentales para la articulación de una teoría de la vanguardia:

> Una teoría de la vanguardia tiene que partir del concepto de montaje, tal como lo presuponen los primeros collages cubistas. Estos collages se diferencian de las técnicas plásticas desarrolladas desde el Renacimiento por el hecho de que se adaptan los fragmentos de realidad en el cuadro, es decir, introducen materiales que no fueron elaborados por la subjetividad del artista. (…) se rompe con un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, en el principio de que el sujeto artístico debe dirigir la transposición de la realidad. (108)

En esta misma línea argumentativa queda claro que en el contexto en que estos procedimientos se practican «la simultaneidad se convirtiera en un tema central, así como en un principio formal y estructural» (Perloff 24), de tal manera que en este escenario se volvía inevitable el nacimiento de un arte poético que pudiera dar cuenta de esta superposición

temporal provocada por el desarrollo tecnológico, donde los nuevos medios de comunicación y la mejora de los medios de transporte (resultado evidente la reducción del tiempo de los trayectos) que agilizaron el movimiento internacional de mercancías así como el de ideas; se experimenta una sensación de reducción de las dimensiones antes inabarcables del mundo.

De forma paralela, los artistas miraban con asombro, curiosidad y recelo la proliferación de las mercancías y la influencia de los medios de comunicación, así como la reproducción mecánica de las obras de arte[23], que permitirían el nacimiento de la llamada cultura de masas[24]: «Lo que Fredric Jameson llama el 'almacén de clichés culturales' se ve quizás con más precisión como 'un laboratorio gigante del poema'» (Perloff 75).

Muchos de esos materiales de consumo masivo, así como las técnicas tipográficas propias de la publicidad, fueron incorporados en los procesos de los artistas visuales y, como podremos observar a lo largo de este trabajo, también fueron utilizados por primera vez en las obras literarias de vanguardias (de *Un lance de dados* de Mallarme, pasando por los caligramas de Apollinaire, hasta llegar a las palabras en libertad del futurismo, las vanguardias pusieron a trabajar arduamente a los tipógrafos), precursores formales del poema documental.

El poema de esta mundialización vertiginosa «a diferencia del gran poema de viaje y ficciones del siglo XIX (…) está fragmentado, dislocado, empalmado»:

[23] Advertir esto es sin duda fundamental, pues como expone Walter Benjamin en su fomoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: «de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición».

[24] Término expuesto con amplitud por Horkheimer y Adorno en su importante estudio *Dialéctica del Iluminismo*.

> Desde *Zang Tumb Tuuum* de Marinetti, fue sólo un paso y quizás inevitable a *Calligrammes* de Apollinaire, *Kora in Hell* de William Carlos Williams o *Waste Land* de T.S. Eliot, un poema cuya composición de collage es al menos parcialmente el resultado de los cortes hechos por Ezra Pound, él mismo, el gran maestro en inglés de la forma del collage. (72)

En el collage, afirma Perloff «la jerarquía da paso a la parataxis» (74), de tal manera que tanto visual como escrituralmente, en el collage coexisten elementos sintácticos del mismo nivel o función, independientes entre sí, lo que «implica la transferencia de materiales de un contexto a otro, incluso cuando el contexto original no puede borrarse»(47):

> La palabra collage proviene del verbo francés *coller* y significa literalmente 'pegar, adherir, engomar' como en la aplicación de papel tapiz (…) El uso de materiales inesperados para crear una imagen reconocible es, por supuesto, un juego ingenioso, pero un juego circunscrito por la suposición del placer del reconocimiento (46).

Pero al mismo tiempo «cada elemento del collage tiene una función dual: se refiere a una realidad externa incluso cuando su impulso compositivo es socavar la referencialidad misma que parece afirmar» (48).

Por lo tanto, el collage, renuncia a representar la realidad, más bien busca incorporarla a la obra de arte:

> El hecho de que la obra se componga de fragmentos de la realidad la modifica sustancialmente. Pues no sólo el artista renuncia a formar una obra total, sino que el cuadro adquiere otro *estatus*, dado que las partes del cuadro ya no tienen

> esa relación con la realidad, propia de la obra orgánica. Dejaron de ser símbolo de la realidad, ellas *son* una realidad (Burger 110).

En el caso específico del texto literario, este uso de materiales inesperados pasa por el ejercicio de la intertextualidad en sus diferentes grados de citación, paráfrasis o incluso parodia donde «el signo se desprende, eso significa, por supuesto, que se lo saca de su lugar de emisión o de sus relaciones naturales; pero la separación nunca es perfecta, la diferencia nunca se consuma» (Derrida citado por Perlof 75), de tal manera que dicho procedimiento pone en crisis la enunciación lírica que se asocia de forma común con el yo autoral, ese del que se espera produzca todo aquello que se expresa en el poema.

El ejercicio del collages con sus cortes, la superposición de enunciados, que pueden o no estar relacionados entre sí, socaban la sintaxis e incluso vuelven inestable la construcción de sentido, donde el azar juega un papel importante. Como ejemplo radical está la fórmula del poema dadaísta[25]:

> PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA
>
> Toma un periódico.
> Toma unas tijeras.
> Elige en el periódico un artículo de la longitud que quieras darle al poema.
> Recorta el artículo.

[25] Ante un escenario que niega a la escritura como acto de originalidad y reafirma el carácter citacional de ésta como mecanismo esencial de su textualidad, vale la pena recuperar lo dicho por Graciela Reyes: «¿para qué escribir? ¿Vale la pena resucitar una vez más el ya dicho y ya leído? Mostrar el mecanismo es, entonces, la otra vuelta de tuerca, la afirmación de la literatura, el acatamiento y exhibición de los mecanismos de la textualidad, la implícita admisión de los elementos que la lengua instaura: sujeto, espacio, tiempo» (Reyes 49).

> Recorta en seguida y con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y mételas en una bolsa.
> Agítala suavemente.
> Ahora saca las palabras, una tras otra.
> Cópialas meticulosamente
> en el orden en que las has ido sacado.
> El poema está listo. Se te parece.
> Eres ya un escritor absolutamente nuevo y de una sensibilidad arriesgada, aunque incomprendida por los ignorantes. (Tristán Tzara)

Por lo tanto, «hacer un collage de elementos que pertenecen a fuentes externas e impersonales —el periódico, las revistas, la televisión, las vallas publicitarias— es comprender, por así decirlo, que, en una era tecnológica, la conciencia misma se convierte en un proceso de injerto o citación, un proceso por medio del que hacemos nuestro el mundo público» (Perloff 77). Lo dicho anteriormente por Perloff no deja de recordarnos lo que ya antes citamos de Roland Barthes, sobre la literatura como un sistema de citas, pero además en esa coyuntura de hacer nuestro el mundo público que ofrece el collage está la posibilidad de cantar (poetizar) la experiencia de la colectividad y es esta una de las búsquedas centrales de la poesía documental.

El collage que, por definición es un concepto visual, fue absorbido rápidamente por los poetas del modernismo norteamericano, quienes encontraron en él una herramienta para separarse de la forma tradicional del lirismo encabezado por Robert Frost. Con Ezra Pound a la cabeza, la desconcertante escritura de Gertrude Stein, el *Paterson* de William Carlos Williams y, por supuesto, *The Waste Land* de T.S. Eliot, se convertirán en los pilares de una nueva manera de enfrentar la escritura del poema, se da inicio a lo que Perloff llama *the poundian age*.

Para 1911 Ezra Pound había bosquejado un método de erudición (que incluía en sí mismo una forma de concepción de la historia, de la que hablaremos más adelante) que sin duda es un antecedente innegable de su poética de construcción de *Los Cantos*, el texto al que me refiero es *I Gather The Limbs Of Osiris*, ensayo fragmentario que alterna la teoría poética, la crítica del *habitus* de la academia literaria (su apego al historicismo clásico), así como un elogio al ejercicio de la traducción como acto creativo:

> …me atrevo a hablar de un 'Nuevo método en la erudición', no me imagino que estoy hablando de un método descubierto por mí. Me refiero, simplemente, a un método que no es de práctica común, un método que todavía no se ha formulado clara o conscientemente, un método que ha sido utilizado intermitentemente por todos los buenos estudiosos desde el comienzo de la erudición, el método del Detalle Luminoso, un método sumamente hostil a el modo predominante de hoy, es decir, el método del detalle multitudinario, y al método de ayer, el método del sentimiento y la generalización. (Pound)

Con este método de selección y recorte que Pound desmenuza, se adelanta el que habrá de ser su procedimiento tanto en la intervención y edición de la *Tierra baldía*, de su amigo T.S. Eliot, como en la propia construcción de *The Cantos*. Sobre todo, cuando vuelve explícito su método de presentación, pues asegura que «el artista [el poeta] busca el detalle luminoso y lo presenta. No lo comenta», de tal manera que la presentación de los fragmentos intertextuales no se justifican, sólo se superponen para que su singularidad se irradie sin más explicaciones, logrando así que dichos fragmentos sean ese «algo que exalte al lector, haciéndole sentir que está en contacto con algo dispuesto más finamente que el lugar común» (Pound). Este procedimiento también resalta algo que es fundamental para la poética de

Pound, la manera en que es posible incorporar la cultura, o sea, la incorporación de estos fragmentos ponen en evidencia sus propia reflexión sobre el acto de lectura[26].

Para Pound en *I Gather The Limbs Of Osiris*, la sensibilidad y el conocimiento de un lector (y por lo tanto de un escritor) está estrechamente afectada por la reproducción mecánica de las obras de arte y la facilidad que brinda dicha reproductibilidad para acceder a los muy diferentes y variados productos culturales:

> Somos, es decir, modernos; si deseamos precisión en el sentimiento sobre una determinada imagen, vamos a verla, si es inaccesible, compramos una fotografía y damos margen a la falta de color, leemos la fecha de la pintura, el nombre del artista y comenzamos nuestro concepto del arte de un cierto lugar y tiempo, un concepto que debe ser ampliado y modificado por cualquier otra obra maestra que veamos de un lugar y tiempo similar, de un lugar similar, de un antes y un después, de un tiempo similar y de un lugar diferente.

Esta facilidad para disponer de los materiales culturales no sólo tiene como resultado nuestra capacidad de acceder a ellos de forma inmediata, sino que además su reproducción mecánica ha producido una proliferación agobiante de información, de ahí que la propuesta de Pound tenga implícita la necesidad de depurar esta abundancia para presentar sólo aquellos elementos, detalles o fragmentos que se distingan del gran universo de datos contenidos en el archivo, pero en el caso de la propuesta del poeta norteamericano es el archivo de la alta cultura occidental. De ahí su necesidad de cuestionarnos sobre la manera en que habremos

[26] «Cuando la lectura se convierte en el motor explícito del texto, quedan expuestos los mecanismos, a lo largo del tiempo y a través del espacio, que la cultura escrita utiliza y ha utilizado para su producción y para su encubrimiento social. Ojo: la reescritura no descubre ni inventa estos mecanismos; la reescritura contribuye a que queden al descubierto…» (Rivera Garza 66).

de enfrentarnos a los materiales que habrán de convivir en el poema: «¿no caería casi ningún documento de la época, si lo leemos, en algún tipo de arreglo ordenado? ¿No captaríamos su relación con la corriente principal de acontecimientos?» se pregunta.

Sobre este oficio de revivir aquellos pasajes más deslumbrantes del pasado para con ellos recuperar el esplendor de aquel tiempo, James Longenbach expone como el método de composición de Pound contiene, a su vez, una manera de concebir la historia dentro del poema y que, como observaremos tiene puntos de contacto con el pensamiento de Walter Benjamin, en el sentido de revivir y redimir pasajes del pasado e incluso revivir [la historia de] a los muertos:

> …al identificarse con Osiris, Pound presenta su trabajo como la recuperación y resurrección de los muertos. A pesar de la estudiada conciencia de Pound del trasfondo filosófico del historicismo moderno, y a pesar de sus intentos de un vocabulario sofisticado para describir su "Nuevo método de erudición", esta fe mística en su capacidad para insuflar su propia vida al pasado subyace en todas sus traducciones y obras poéticas recreaciones del pasado» (47-48).

Era, por lo tanto, necesario que el procedimiento de erudición de Pound se incorporara a su praxis poética, movimiento formal que sin duda desconcertó a sus críticos que, confundidos, presenciaron la metamorfosis poética de *il miglior fabbro*:

> ¿por qué un poeta que había mostrado un dominio tan obvio de los metros esotéricos, ya sea griego, provenzal, italiano o inglés antiguo, un poeta que claramente tenía el control tanto en las formas de estrofas inglesas como continentales, así como en la nueva versión libre, ¿se inclinará a escribir una «prosa de fragmentos de oración extremadamente excéntrica, calumniosa e

> ilógica que toma apuntes»? ¿Qué fue lo que convirtió al *Imagist* Pound de 1912, autor de «Doria» y «Apparuit», en el *enfant terrible* de [la revista vorticista] *BLAST* de 1914? (Perloff 170).

Para Perloff está claro que lo que motiva este desplazamiento radical en la construcción del poema poundiano hacia 1914, es la influencia definitiva de los futuristas y en especial la presencia de Marinetti que viajaba por Europa leyendo y promoviendo su poema *Zang Tumb Tuuum*; dictando conferencias sobre el futurismo:

> De hecho el discurso de Pound, con sus líneas irregulares, cortes de collage abruptos y yuxtaposiciones sorprendentes, está estrechamente relacionado con una fuente más inmediata que la prosa de Flaubert o incluso de Joyce: a saber, la libertad condicional de las diversas representaciones futuristas que fueron la comidilla de Londres en 1913-1914. (171)

Lo meditado en *I Gather The Limbs Of Osiris* se entrelaza entonces con las prácticas vanguardistas fructificando en la posterior escritura de *Los Cantos*: «Energía, fuerza, dinamismo: estos serían los términos clave de la poética poundiana. Otro fue la simultaneidad, es decir, la yuxtaposición, dentro de un mismo constructo, ya sea visual o verbal, de diferentes marcos temporales.» (174). De ahí que

> …la prosodia collagista de Pound se convirtió en una forma de recrear el vórtice como nodo radiante o cúmulo «…desde el cual, a través del cual, y hacia el cual, las ideas fluyen constantemente» (191).

El método de composición desarrollado por Pound será retomado por los poetas posteriores al modernismo norteamericano, y en especial por los poetas documentales, pero éstos, en vez de seguir indagando en el pasado para revivir las viejas glorias del lirismo provenzal, insuflándoles una nueva vida entre charlas de sobremesa de la pequeñas burguesía morteamericana o europea, procurarán dar cuenta de la experiencia de las colectividades, es ahí donde el procedimiento de composición se acerca a la visión de Walter Benjamin.

Ya antes en este trabajo expusimos la aspiración benjaminiana de articular el relato histórico como posibilidad de redención para los vencidos[27], pero su método de composición esbozado en el *Libro de los pasajes*[28] coincide formalmente con el collage textual al que él llamó procedimiento de montaje y que sin duda parece adelantarse a la forma en que se dispone el material textual en el poema documental:

> Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con el montaje (…) Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso. Ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (…) Descubrir entonces

[27] Para el historiador italiano Enzo Traverso, Walter Benjamin «opone una concepción del pasado marcada por la discontinuidad y situada bajo el signo de la catástrofe. Estableciendo una relación enfática con los vencedores, el historicismo ha sido, a sus ojos, 'el más potente narcótico' del siglo XIX. Por lo tanto, hay que dar vuelta la perspectiva y reconstruir el pasado desde el punto de los vencidos. Esto implica reemplazar la relación mecánica entre pasado y presente postulado por el historicismo –que vuelve a considerar el pasado como una experiencia definitivamente archivada– por una relación dialéctica en la que 'el Otrora' (Gewesene) encuentra el Ahora (*Jetzt*) en un relámpago para formar una constelación. (…) escribir la historia significa entrar en resonancia con la memoria de los vencidos, cuyo recuerdo se perpetúa como 'una promesa de redención' insatisfecha» (*La historia como campo de batalla* 27 y 28).

[28] Para George Didi-Huberman «la concepción inicial del *Libro de los Pasajes*, en 1927-1929, es estrictamente contemporánea a *Mnemosyne*, pero también a los "montajes de atracciones" cinematográficos de Eisenstein o a los "montajes de repulsiones" surrealistas de Georges Bataille en la revista Documents (18)» (142).

> en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total (…) Deshechos de la historia (460-463).

Para Marjorie Perloff *El libro de los pasajes* no solo propone un modelo singular de construcción textual, sino que delinea un modelo de escritura que se adelanta, por su elaborada trama intertextual, a la escritura del hipertexto:

> Walter Benjamin (…) comenzó un proyecto llamado *Das Passagenwerk*, un enorme libro de collage / texto común, compuesto en gran parte por las palabras de los demás. Este conjunto enciclopédico de notas escritas a mano, no publicadas en forma integra hasta 1983 (y en inglés hasta 1999), no es, estrictamente hablando un poema, ciertamente no uno lírico. Tampoco es una narración o incluso una ficción. Y, sin embargo, su yuxtaposición de citas poéticas, anécdotas, aforismos, parábolas, prosa documental, ensayos personales, fotografías, diagramas -de hecho, todos los géneros- hace que la asamblea de Benjamin sea un paradigma para la poesía del "genio no original" que vendrá. (Perloff)

Este genio no original que Perloff descubre en Walter Benjamin no pasa desapercibido para su alumno más adelantado, el polémico Kenneth Goldsmith quien le dedica algunas líneas al trabajo del filosofo alemán, pero rastreando las similitudes y diferencias que este tiene con Pound.

En su ya clásico libro *Uncreative Writing*, el polémico autor norteamericano hace hincapié, sobre todo, en aquellos puntos relacionados con la apropiación y como esta extensa forma de citación sin comillas cuestiona, en el caso de ambos autores, «la naturaleza de la autoría y la forma en que la literatura se construye» (124), pero además realiza una interesante

comparación entre los procedimientos de Ezra Pound y Walter Benjamin que sin duda vale la pena citar en extenso:

> En la literatura, se podría hacer una comparación semejante entre el método de construcción de *los Cantos* de Ezra Pound y el proceso más de escribano del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. El ensamblaje y el collage de *los Cantos* entretejen miles de versos, muchos de ellos traídos de otras fuentes literarias y no-literarias, unidos con el pegamento del lenguaje propio de Pound para crear un todo unificado. Como un pepenador de la historia, filtra montones de materiales efímeros de todas las edades en busca de las joyas con las cuales construirá su obra épica. Lo visual, lo sonoro y lo lingüístico se cohesionan, congelados en versos brillantes. Todo parece provenir de otro lugar, pero se ha escogido con un gusto distintivo y cuidadosamente cultivado; su genialidad se encuentra en cómo sintetiza el material encontrado en un todo coherente. (…) Benjamin, por otro lado, a partir de la pauta del cine, crea una obra de montaje literario, una yuxtaposición disyuntiva, veloz, de "pequeñas imágenes fugaces". Con casi 850 fuentes entrelazadas y revueltas, Benjamin no hace el menor intento de unificarlas más allá de que vagamente organiza las citas por categoría. (…) Los métodos de escritura tanto de Pound como de Benjamin se basan principalmente en la apropiación de fragmentos de lenguaje que no fueron generados por ellos; sin embargo, despliegan dos aproximaciones distintas a cómo puede construirse un texto de apropiación. El método de Pound de entretejer fragmentos de texto es más intuitivo e improvisado. A menudo requiere de mucha intervención por parte de Pound —para afinar, modelar y editar las palabras recuperadas— para que todas se cohesionen. La estrategia de Benjamin es mucho más preordenada: la máquina que hace el trabajo se construye de antemano; después sólo es cuestión de llenar esas categorías con las palabras correctas, en el orden en que se encuentran, para que la obra sea eficaz (126-127).

Con este arsenal de posibilidades formales que se desprende de ambos autores, la poesía contemporánea, pero en especial la poesía documental, ha logrado articular un discurso en el que dichas estrategias de construcción del poema no solo generan una renovación constante del discurso poético, sino que, mediante una profunda meditación en los materiales extraidos de los más variados archivos, se desmuestra que es posible mantener vigentes y vivos las historias siempre en peligro de las colectividades marginalizadas y oprimidas.

¿Pero cuáles son los efectos que esta superposición de materiales desencadena? El montaje y la superposición de fragmentos permiten la aparición de lo que Walter Benjamin denomina la imagen dialéctica, y que va a darse como una búsqueda constante en el poema documental, donde los pasajes de la historia recabados y expuestos quieren dar cuenta de la experiencia de las colectividades, pero estos acontecimientos surgen de una búsqueda de los despojos, los detalles diminutos e incluso cotidianos de los vencidos, que se encuentran yuxtaponiéndose y creando desplazamientos que resemantizan los fragmentos tomados de la realidad (efecto de referencialidad) y que se acumulan y ordenan (editan) en el poema documental.

Esta composición hace surgir la imagen dialéctica donde las imágenes del presente dialogan con las del pasado:

> Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la "vida histórica". Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee –o más bien produce– una temporalidad de doble faz: lo

> que Warburg había captado en términos de "polaridad" (Polarität) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de "dialéctica" y de "imagen dialéctica" (*Dialektik, dialektische Bild*). (Didi-Huberman 141)

Los poemas documentales, asimilando los procedimientos del montaje o collage, productos de una atenta lectura de la historia a contrapelo. Ahí es donde se abre el espacio propicio para la aparición de la imagen dialéctica[29] o el anacronismo propuesto por Didi–Huberman, que es «definido como la intrusión de una poca en otra» (52) y cuyo potencial de reivindicación es poderoso, pues genera espacios de pervivencia de la memoria con potencial restitutivo, donde el texto literario se vuelve espacio de lucha social, espacio político:

> La imagen dialéctica no solo es interpretación antiestatal sino experiencia polifónica de la humanidad en lucha: la memoria particular es su fuente y la indignación, su puente (…) allí donde el olvido amenaza con matar por segunda vez a los muertos bajo la injusticia del poder. Walter Benjamin nos ha mostrado que más allá de la separación espacial o temporal, el camino para la construcción de la comunidad humana universal nos llama constantemente (…) En la imagen dialéctica benjaminiana, el futuro no está todavía encerrado en la imagen vacía de la salvación o del infierno asegurado. Su belleza radica en que nos motiva a descubrir las luces del pasado como momentos en los cuales la humanidad pudo abrir la historia (Palencia 103).

[29] «En el instante de peligro, cuando la imagen dialéctica "brilla como un relámpago", el historiador –o el revolucionario debe dar pruebas de presencia de ánimo (*Geistesgegenwart*) para captar ese momento único. Esa oportunidad fugaz y precaria de salvamento (*Rettung*), antes de que sea demasiado tarde (e S,1, 3, p. 1242). Puesto que, como lo destaca la versión francesa de Benjamin, ese recuerdo que se presenta en el momento de un peligro súbito , puede ser precisamente lo que "lo salva" (GS,i , 2, p. 1263)». (Löwy 76)

Por lo anterior podríamos aventurar que en la aparición de esta imagen dialéctica se encarna una especie de ética del poema documental como espacio donde el pasado y el presente se interceptan, donde el presente y el pasado se interrogan con un potencial restitutivo[30].

Habría que concluir entonces que este procedimiento de montaje literario que permite el collage textual y que establecen desde sus diferentes coordenadas Benjamin y Pound, permite ordenar el material textual, que a su vez genera el efecto de entrecruzamiento de espacios y temporalidades, logrando así la imagen dialéctica como instante emancipador.

I.VI. La enunciación del poema documental

Para hablar de enunciación empecemos definiendo brevemente qué es el «yo» que se expresa en los textos literarios (en este caso en particular, de los textos poéticos), y para esto recupero la definición de Graciela Reyes que desde las coordenadas teóricas de la enunciación de Benveniste afirma que

> … el yo se constituye en virtud del discurso, yo es el sujeto que habla, y a partir de su constitución como sujeto hablante se generan las categorías de espacio y tiempo. Pero ese sujeto constituido por el discurso y en discurso es un sujeto textual: un sujeto escindido y alienado; él se constituye en el lenguaje, pero el lenguaje habla por su boca. (40)

[30] Para Antonio Oviedo, la imagen dialéctica de Benjamin, «a lo que emerge de ese instante se lo puede designar como una imagen, que, por otra parte, no imita las cosas, sino que traza una línea de fractura o un intervalo entre las cosas. Y esa imagen es dialéctica pues oscila entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias. Benjamin utiliza el término "fulguración" para abarcar lo visual y lo temporal reunidos en la imagen dialéctica. En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia» (21).

De tal manera que desde el territorio del texto este «yo» se desenvuelve y actúa, dando paso a su vez a las diferentes situaciones enunciativas del texto.

Pero el yo lírico, el que habla en los poemas, tiene sus propias peculiaridades puesto que «la formalidad de la poesía obliga al cuestionamiento de la intención y del sujeto. Obliga a una función ética: elegir la necesidad para ser un "Yo" que significa» (Blasing). Es decir, el poema obliga a la construcción de una representación de subjetividad. En este sentido, Mutlu Konuk Blasing agregará, en lo relacionado a este tipo de enunciación, que «la lírica implica tal voluntad y persuasión, puesto que el asunto de lo lírico es la construcción retórica de una voz y depende de un auditor, el Yo es una formación social e históricamente específica». Dicha especificidad de la enunciación lírica se fundamenta en las variadas operaciones que conforman su discurso y que están estrechamente relacionadas con la sonoridad (los fenómenos acústicos) y la construcción singular de su sintaxis que, en no pocas ocasiones, se expresa desde un enrarecimiento y que incluso puede poner en crisis las nociones de sentido:

> La figura del "Yo" lírico gobierna esta operación intencional: tropifica –"metaforiza", mueve y motiva fenómenos acústicos a manera de fenómenos significantes y viceversa. La brecha "entre" las operaciones sistémicas del sonido y del sentido –o del sonido como sensación auditivo-oral y el sonido como sentido– es el lugar del "sujeto", un hablante, una voz audible. En otro nivel, el "Yo" habita la brecha entre las órdenes formales –fonémicas, métricas y gramaticales– y el contenido semántico y proposicional. La brecha que ocupa el "Yo" es la brecha interna del lenguaje, y es también el sitio que el lector debe ocupar. El lector que repite las palabras del orador, se

> experimenta a sí mismo como un requisito del lenguaje significativo, que depende de un "Yo". (Blasing)

Es esta instancia de enunciación la que moviliza diferentes fenómenos (acústicos, semánticos, métricos, polisémicos, etc.) que actuan de forma simultánea dentro del poema.

El impulso del poeta documental que «quiere ser árbitro en la lucha del tiempo, y vencer el presente y al futuro, instalándose como imagen de la experiencia del presente» (Pozuelo Yvancos, 41) se asemeja a la construcción enunciativa del historiador materialista que, mediante el procedimiento expuesto por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de la historia*, deberá contar la historia de los oprimidos, y así redimir el pasado, creando, mediante la redención de éstos, un presente perpetuo producto del advenimiento de una pequeña fuerza mesiánica (la revolución)[31]: imagen dialéctica.

La enunciación del poeta documental tiene un deseo de presentez[32] similar al del historiador benjaminiano, que busca traer al presente la experiencia pasada de las colectividades, y por el otro, busca construir una enunciación que reviva en cada nueva lectura la experiencia de ese momento enunciado.

Para Pozuelo Yvancos, quien parece acercarse con su categoría de presentez a la teoría histórica de Benjamin, «la enunciación lírica no sería otra cosa que la creación donde

[31]Las coincidencias entre el pensamiento de Benjamin y el de José María Pozuelo Yvancos no terminan ahí, pues para el crítico español «la poesía es el lugar donde se ha realizado el viejo sueño de la filosofía: pensar en el corazón del tiempo y salvar de ese modo la ruina del tiempo histórico y biográfico» (45).

[32] «El "ahora" de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. Igual valdría decir para los espacios recuperados, que son para la experiencia del lector imágenes de su propio mundo. Y lo que ocurre con el espacio y el tiempo del poema, que universalizan su condición por referencia a la imagen de una experiencia no clausurada valdría para el llamado "Yo lírico" y su posibilidad de intercambio con el "Tú"» (42).

esta brecha del tiempo se ejecuta y donde la experiencia humana se realiza en el mismo corazón del tiempo (…) no como historia pasada sino como vivencia presente» (43).

Podríamos aventurarnos a decir que la enunciación de la poesía lírica y la del poema documental son diferentes, primero por la inestabilidad enunciativa (producto de la proliferación de enunciaciones) del poema documental, pero también por su temática que aborda problemáticas sociales y que hace que el poema se aleje de la autorreferencialidad del poema lírico. Es verdad que por lo general en el poema documental el «Yo»[33] cede su voz al «Nosotros», pero si tomamos en cuenta que cuando se intenta

> definir los géneros desde el nivel de enunciación (…) la lírica escapa a una especificidad. No sólo porque sus marcas sean menos claras que las de la narrativa (hablar del narrador) y la dramática (hablar de los personajes), esto es, los otros géneros que sí tienen definido un lugar en el esquema modal enunciativo, sino también porque todos los tipos posibles de enunciación han encontrado realizaciones en el seno de ese vasto continente de la poesía lírica (Pozuelo, 48).

Por lo anterior y ante esta realización de todos los tipos de enunciación encontrados en el poema lírico, en este trabajo podría aventurarme a decir que el poema documental, con su incorporación del lenguaje historiográfico, periodístico o ensayístico, por mencionar algunas de sus incorporaciones enunciativas más recurrentes, bien podría ser una de las formas más actuales que la realización de la poesía lírica ha encontrado para enriquecer sus posibilidades

[33] «¿A qué se refiere entonces el *yo*? A algo particularísimo, que es exclusivamente lingüístico: el yo se refiere al acto discursivo individual en el que es pronunciado, y designa al hablante. Es un término que sólo puede ser identificado (…) en una situación de discurso (...). La realidad a la que este se refiere es la realidad del discurso» (Beveniste 314).

y desmarcarse del mandato del yo supuestamente autorreferencial emanado, de manera más presente durante el romanticismo. Esta propuesta sobre el poema documental como actualización del poema lírico pondría en crisis lo propuesto por críticos tan prestigiosos como Elena Beristáin quien afirman que «el *yo* enunciador del poema lírico permanece fundido con el *yo* del autor (…) la situación de emisión del lenguaje lírico es idéntica a la situación vivencial del poeta» (56-58). Sin embargo, para el filósofo italiano Giorgio Agamben «es en la poesía donde necesariamente debe jugarse todo intento por abolir y superar el yo. Según una tradición que es consustancial a la poesía occidental, lo que habla en la poesía no es el sujeto del lenguaje sino otro (…) ella [la poesía] es un discurso en el que el *Yo* no habla, sino que recibe su palabra de otro lugar» (130).

Pero el poema documental transita en forma opuesta a la poesía pura que culmina en la búsqueda mallarmeana de la despersonalización e incluso la destrucción del *Yo* materializado en puro lenguaje; sino que en vez de diluir al «Yo» mediante la búsqueda de una expresión extrema donde la palabra parece adquirir independencia de la conciencia que la anima, en el poema documental la conciencia se multiplica o se refleja a la manera de un juego especular, en otras variadas expresiones de las subjetividades, o incluso, a la manera de la ventriloquía, mediante un enunciador que cede la voz a otras voces que él mismo ha congregado mediante la articulación de la intertextualidad.

Por lo anterior vale la pena reiterar, desde una perspectiva benjaminiana, que el poema documental busca restituir la voz de aquellos a los que se les ha querido negar el uso de la voz, de aquellos a los que el historismo clásico ha relegado a un papel secundario, accesorio, negándoles la posibilidad de redimirse, ya sea porque no se les permitió o no sabían como hacer resonar su mensaje; aquellas voces que corren el riesgo de ser arrasadas por el olvido o el silencio.

A propósito de esta ética reivindicativa del trabajo del historiador materialista, Michael Löwy encuentra, en la siguiente cita de Horkheimer, una gran afinidad con las tesis de Benjamin, y que podría ayudarnos a definir como se expresa la enunciación del poema documental:

> Cuando estamos en el nivel más bajo, expuestos a una eternidad de tormentos que nos infligen otros seres humanos, alimentamos como un sueño de liberación la idea de la llegada de un ser que se presentará a plena luz y nos traerá la verdad y la justicia. Ni siquiera es preciso que ese hecho se produzca durante nuestra vida ni en vida de quienes nos torturan hasta matarnos; sin embargo, algún día, un día cualquiera, todo será reparado. [...] Es amargo ser desconocido y morir en la oscuridad. Iluminar esa oscuridad es el honor de la investigación histórica. (58)

El poeta documental, como el historiador materialista de Benjamin, hará saltar esos fragmentos de historia y buscará traerlos al presente, por lo que le es necesario convocar esas otras voces ocultas por la censura, o simplemente olvidadas por los aparatos burocráticos. Por eso le es necesario interrogar la evidencia y apelar a los testimonios.

Tras de las voces y los documentos hay una subjetividad que ordena los fragmentos, es ella la que elije y discrimina los materiales del archivo, la que hace esa elección, en la que sin duda subyace, como en la creación del mismo archivo, un acto político, como lo señala Derridá (12).

Por lo tanto, la poesía documental se plantea la elaboración de poemas cuya construcción es un cúmulo de enunciaciones que un locutor articula y que, al disponerlas de las formas más variadas, traza lo que podríamos llamar una polifonía enunciativa, donde la

producción empírica de los enunciados dispuestos en el poema puede o no pertenecerle al locutor:

> …la teoría polifónica de la enunciación sostiene que el sentido consiste en la superposición de varios discursos elementales, cuyos supuestos responsables (llamados *enunciadores*) pueden ser totalmente diferentes del responsable que el enunciado se atribuye a sí mismo y que Ducrot llama *locutor* (García Negroni 16).

Ante estas posibilidades de enunciación polifónica del poema documental vale la pena detenernos un momento en la importancia de estas variadas estrategias de citación y como

> …la citación solamente puede ser un acto lingüístico, y, por tanto, comunicativo. El lenguaje citado se presenta, pues, como mencionado y usado al mismo tiempo. Usado en dos sentidos: usado para ser mostrado (analizado) y usado porque de un modo u otro y aunque sea secundariamente se refiere al mundo, tiene referencia y referidor: un hablante de carne y hueso dotado de alguna intención comunicativa. (Reyes, 34)

Para el poeta y crítico Alí Calderón la enunciación de este tipo de poemas les coloca en lo que él llama «poética de la desorientación», que trata, no de la desaparición del enunciador sino de una proliferación de enunciadores[34] (116) y más adelante afirma que en ocasiones el poema documental es:

[34] «A esta polifonía esencial del texto literario puede hacérsele corresponder, simétricamente, algo así como una «poliaudición». Si el autor habla a través de una o varias voces suscitadas, el lector «oye» a través de otro u otros lectores que interpone entre él y el texto, saliéndose de sí, enajenándose también, para descifrar la obra literaria» (Reyes, 37).

> …todo citación. Descontextualizar fragmentos y reinsertarlos en un nuevo espacio de sentido. Reformulación. Los múltiples locutores originales han perdido preminencia en un texto que, más allá de su raigambre referencial, está animado por su intencionalidad estética, por el trabajo constructivo de un locutor o, mejor, de un autor modelo que emplea la estrategia de la enunciación polifónica. (120)

Por su parte, el poeta Gustavo Osorio de Ita, al avordar la naturalesa polifónica de esta instancia enuciadora nos lo expone de manera clara:

> …aquellas formas en que el sujeto de enunciación se replantea a través de sujetos enunciados, o en términos del Ducrot, de cómo el locutor concede la palabra a distintos enunciadores, pero estableciendo relaciones de co-pertenencia entre unos y otros, concretando así formas de subjetivación interesantes en el modelo comunicativo y discursivo del poema. (49)

Lo expuesto por Osorio de Ita desarrolla una argumentación bastante lúcida sobre la instancia enunciatiba de del poema lírico, el cual de manera general bien podría incluir, partiendo de lo anterior citado, a la instancia enunciativa del poema documental.

En resumen, en el poema documental, a diferencia del poema del yo tradicional, el enunciador se encuentra restituyendo (citando[35]) la voz del otro o los otros, del colectivo; el

[35] «Lo ya dicho es un ya leído (u oído) ante todo por el mismo que ahora lo reescribe, y que entonces se confunde con los infinitos locutores e interlocutores anteriores, ocupa su lugar en el espacio ilimitado de la producción textual y hace caer en él al lector. Sujeto, tiempo y espacio se confunden, pero como se confunden por medio de otro discurso, uno más en la cadena, paradójicamente se reestablecen como entidades reales, reales porque sujeto, espacio y tiempo sólo existen en virtud de la emisión lingüstica, según la clásica teoría de Benveniste» (Reyes, 48).

«yo es un otro» de Rimbaud se multiplica en un «yo somos ustedes/ellos», un yo plural en clave acumulativa, de tal manera que:

> Una poética de investigación basada en la documentación responde a la vertiginosa imprevisibilidad y precariedad de la vida del siglo XXI centrándose con atención al texto fijo, requiriendo de los poetas un mínimo de adquisición sobre una realidad social cada vez más desestructurada. Si las instituciones sociales parecían haberse desvanecido, siguen estando suscritas por esas inscripciones codificadas que son los documentos. Apropiarse de documentos, entonces, es un compromiso directo con lo social (Leong 8).

Por otra parte, esta coordinación de enunciaciones recolectadas de los archivos y los testimonios, y que se incorporan al poema documental, dan cuenta de una crisis de identidad que se ha registrado desde hace más de un siglo en la poesía lírica y cuyos antecedentes se multiplican por cientos a lo largo de la historia de la literatura. Pareciera que dicha crisis de identidad del sujeto se encuentra, como lo demuestra Benjamin al respecto de Baudelaire, en el seno de la sociedad capitalista, y que recientemente los entornos digitales y la comunicación instantánea no han hecho más que complejizar, y en muchos casos incluso, solventarla, pues es ahí donde encuentra su propio goce, su propia identificación. Sin embargo, la multiplicidad de voces en el poema documental no nace del puro goce estético o la identificación, sino que es motivada por un malestar, que produce una búsqueda de redención de las voces silenciadas.

La mirada del otro, entonces, nos delínea, nos da existencia, pues «el sujeto busca sentido en la mirada del otro», o en el caso del poema en la voz (Castro-Gómez 82), de ahí la importancia del poeta que es el que cede la voz, para señalar lo que algunos no quieren

voltear a ver, «pero ese otro a su vez, se remite a la mirada de un nuevo otro, y así sucesivamente. Es por eso que nunca sabremos quienes somos "realmente"». Pero para esa búsqueda de identidad del sujeto de la enunciación del poema documental, aunque esté siempre en proceso de búsqueda y construcción y no se sepa del todo quien es, le será necesario vincularse con la identidad del otro (los otros), reconocerse en él (en ellos), para verdaderamente poder desplazar el «yo» al «nosotros».

CAPÍTULO II

DEL PASADO REMOTO, PRIMER POEMA DOCUMENTAL EN HISPANOAMÉRICA

En el siguiente capítulo expondremos de que manera el poema «Del pasado remoto» del autor mexicano Salvador Novo se erige como el primer poema documental escrito en español, tomando en cuenta su utilización de distintas estrategias formales propias de la poesía documental norteamericana. Además se expondrá como su poema señala de forma paródica y crítica las contradicciones de la retórica del naciente partido político emanado de la revolución y del llamado maximato[36]. Para rastrear su raigambre formal será necesario exponer la estrecha relación que el autor mexicano tuvo con la corriente modernista de la poesía norteamericana, tanto como lector, así como traductor de los autores del movimiento imaginista, al que perteneció el poeta Ezra Pound, quien inaugura una forma novedosa de escribir y reflexionar sobre el discurso de la historia en el poema. En la primavera de 1917 Elsa von Freytag[37] envía al primer Salón de Nueva York (realizado por la Sociedad

[36] Así fue conocido el periodo que comprende de 1928 a 1934, en el que fueron presidentes Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, y que culmina en el primer año del gobierno de Lázaro Cárdenas, quien termina expulsando del país al expresidente Plutarco Elías Calles, en el año1936.

[37] La pieza suele atribuírsele a Duschamp, sin embargo, en los últimos años ha salido a la luz que «Elsa von Freytag pidió a Duchamp que presentara la obra de forma anónima a un concurso. Elsa von Freytag fue una artista multidisciplinar y entregada agitadora. La alarma saltó cuando en 1982 se encontraron unas cartas de Duchamp a su hermana en las que escribía: "Una amiga, empleando el seudónimo de Richard Mutt, me envió un urinario de porcelana a modo de escultura para ser expuesto; como no tenía nada de indecente, no había ningún motivo para rechazarlo". Durante un tiempo se creyó que era una broma privada, pero más datos recopilados, así como el exhaustivo trabajo realizado por Irene Gammel en *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*, respaldan la teoría de que la *Fuente* fue idea de Elsa von Freytag» (Elsa von Freytag-Loringhoven).

Americana de Artistas Independientes) la famosa obra «Fuente»[38] firmada con el seudónimo de R. Mutt; los organizadores y el jurado, del que formaba parte Marcel Duschamp, se niegan a exhibirla.

Ese mismo año en otoño, el Zar Nicolás II abdica al trono de Rusia y triunfa la revolución bolchevique que instaura el primer gobierno socialista de Europa. Por su parte en México, el presidente Venustiano Carranza promulga la llamada Constitución de 1917. Finalmente, un Salvador Novo de 13 años se despide, desde la ventanilla de un tren, de sus años vividos en el norte del país (Torreón y Chihuahua) y escapa a la posibilidad de seguir la desafortunada vida comercial de su padre; le quedan, entre muchos recuerdos, el haber aprendido los rudimentos de la lengua inglesa con un viejo profesor al que detesta. El futuro poeta llegará a la Ciudad de México e ingresará a la Escuela Nacional Preparatoria, donde se encontrará con sus futuros compañeros de viaje en una de las más deslumbrantes aventuras intelectuales y estéticas de principio de siglo XX en México; me refiero a los poetas y demás artistas vinculados a la revista Contemporáneos. Y así, rememorando esos días, Salvador Novo y su obra se ubican al frente del cambio de época que da como resultado el inicio del movimiento de la poesía moderna en México:

> El alma tiene prisa de viajero
> Como si fuera a despedir
> a su pasado a la estación.
> Los trenes son exactos en partir. (56)

[38]El arte entonces se expresará a través de la resemantización de objetos encontrados (preexistentes) y de las más variadas procedencias; este procedimiento no será exclusivo de las artes visuales, sino, como ya hemos explicado con anterioridad, va a volverse recurrente en la poesía documental.

II.I. La escuela de Pound y Eliot

También en 1917 el poeta norteamericano Ezra Pound publica en la revista norteamericana *Poetry*, fundada en Chicago por la poeta Harriet Monroesus, tres poemas –de mediana extensión cada uno–, titulados sencillamente como *Three cantos.* Éstos no sólo son el antecedente de su monumental obra *The cantos*, sino que además trazan una propuesta formal que, en si misma, reflexiona en el proceso de lectura y asimilación de la tradición poética de occidente[39], a la vez que definen la manera en que la poesía moderna habrá de expresarse de forma recurrente: la poesía como crítica, actualización y diálogo con la tradición poética mediante la yuxtaposición de citas, el uso del tono ensayístico, la traducción como acto creativo, la apropiación, que en el caso de Pound va a provenir de un archivo amplio que comprende la poesía grecolatina, la poesía china, la poesía provenzal, la poesía medieval española, etc. La disposición de todo este material textual se va a integrar en un collage donde se alternan voces del pasado con un sujeto de la enunciación inestable, que las interpela o que es interpelado por ellas.

Si bien no se desvanece del todo la alusión culta implícita, estos tres poemas de Pound dan paso a la proliferación de citas entrecomilladas como un bloque al que el poeta recurre para crear un diálogo con los antiguos maestros y expone, no sólo una manera novedosa de escribir (reescribiendo y citando), sino que llama fuertemente la atención en la manera en como el poeta lee, para interpelarla, a la tradición. El dispositivo que emplea Pound, además

[39] Reflexión que Pound inicia en 1914 con su texto *I Gather The Limbs Of Osiris,* del que ya hemos hablado en el capítulo anterior.

de reutilizar el montaje sumultaneista del collage textual puesto en práctica por Apollinaire[40], lo enriquece con el uso de las tres formas de intertextualidad:

> Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o mas textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma mas explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa): en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautreaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo… (Genette 10)

La construcción del sujeto de la enunciación lírica, en los poemas de Pound es inestable, sobre todo por la incorporación de diálogos, así como el uso constante de la segunda persona que alterna con una primera persona que responde, escapando por momentos al uso de los guiones, como marcas tradicionales que indican diálogo en una narración.

Esta forma de montaje hace converger temporalidades, traduce y actualiza las antiguas escuelas líricas de occidente, las de más notabilidad, alejadas muchas de ellas del

[40] En su discurso de recepción del T.S. Eliot Award, Octavio Paz advierte, al referirse al método de composición de Pound –y que después utilizará Eliot–, afirma que los poetas «franceses fueron los iniciadores y que su ejemplo, particularmente el de Apollinaire y su célebre poema *Zone*, fue decisivo para Pound (…) La adaptación de una forma poética iniciada en Francia y en la que, gracias a la yuxtaposición de bloques verbales, se combina la presentación con la narración, permitió a los dos poetas [Pound y Eliot] recapturar la tradición central de la gran poesía de Occidente y, al mismo tiempo, darnos una imagen de la realidad contemporánea» (Paz).

provincianismo norteamericano de principio de Siglo XX. Para Pound, como afirma Marjorie Perloff esa forma

> con su yuxtaposición de comentarios entre paréntesis (…), detalles casuales recordados (…), citas extranjeras y la invocación de los muertos a través de Nombres propios, mira hacia adelante, llega a ver, a la poética citacional. (12)

Con esta forma expandida, que amalgama el collage de Apollinaire y la intertextualidad radical mediante «la yuxtaposición de bloques verbales», Pound funda un camino para la poesía del siglo XX.

Al respecto de esta nueva forma de disponer el material verbal en el poema, el crítico Julio Ortega reflexionó que Ezra Pound parecía comprender que «la modificación de la forma poética tenía que suponer una diferente dicción, articular una nueva prosodia» pues considera que «la dicción plural de los cantos –los varios niveles del habla, desde la narración de la primera época hasta la anotación desmembrada de la última, pasando por el papel generador de la cadencia en la época de los Pisanos–, esa prosodia fragmentándose inicia otra etapa de la poesía moderna en habla inglesa» (17-18), pero esta influencia no solo se circunscribe a la poesía en lengua inglesa, como podremos observar en algunos ejemplos de la poesía latinoamericana y de forma particular y muy evidente en los pioneros de la poesía documental en español: Salvador Novo y poco más tarde Ernesto Cardenal.

En 1922 el poeta T.S. Eliot publica su célebre poema *The Waste Land* en el que recupera el procedimiento propuesto por Pound en sus *Tres Cantos*, radicalizando el ejercicio mediante una proliferación de referencias escalonadas con una polifonía construida mediante la superposición de voces de diferentes registros: la conversaciones de alcoba o de café, ahora

están interceptadas por la cita a la *Odisea* o la *Divina Comedia,* además de claras alusiones a *La rama dorada* de Frazer y los mitos anglosajones. Eliot logra mezclar estos flujos conversacionales de los espacios urbanos con los flujos textuales de la tradición lirica occidental, haciendo que las líneas temporales se intercepten y se confundan, así como los de la realidad y la ficción; de esta manera los penitentes del infierno dantesco o el inframundo griego puedan confundirse con los transeúntes de una concurrida calle de un Londres posterior a la Primera Guerra Mundial. El poema de Eliot no sólo logra unir distintas temporalidades, sino demostrar que el tiempo de la modernidad es un tiempo en el que convergen de forma simultánea todos los tiempos. La lección de Pound[41], aprendida a Apollinaire, exacerbada en *La tierra baldía*, de Eliot, se fortalece y también se filtra a diferentes tradiciones poéticas, como a la mexicana a través de la lectura atenta de poetas como el joven Salvador Novo.

II.II. La poesía norteamericana como influencia definitiva en el proceso de construcción del poema documental en la poesía de Salvador Novo

En 1924, dos años después de publicado el poema de Eliot, el joven poeta Salvador Novo de veinte años[42], bajo la tutela de Pedro Henríquez Ureña, publica para *El Universal*

[41] No hay que olvidar que fue Pound, el editor del poema de Eliot, y que mucho de la forma de montaje del poema se la debe a la edición que éste hizo.

[42] Es importante señalar que para estas fechas Salvador Novo ya se había incorporado como servidor público del estado, apadrinado por Pedro Enriques Ureña, con cuyo apoyo ocupará un puesto asignado al Departamento de Bellas Artes, bajo el mando de su compañero de generación, Enrique Gonzáles Rojo (Sheridan 125), iniciando así una importante carrera en el servicio público. Esto sin duda resulta contradictorio con relación a la visión que Novo y la mayoría de sus compañeros de generación tendrán de la Revolución y el régimen emanado de ésta, ya que por un lado ellos pertenecían a la clase media alta afectada fuertemente durante el conflicto armado, pertenecientes a familias venidas a menos, que miraban, a veces con desprecio y cuando no, con incredulidad crítica e irónica, el triunfo

Ilustrado una antología «con traducciones –casi todas suyas–» (Stanton 152) de *La poesía norteamericana moderna*[43]. Si bien Eliot no se encuentra incluido en la muestra presentada por Novo, Ezra Pound aparece junto a John Gould Fletcher y Amy Lowell, poetas del grupo *Imagism*.

A esta corta edad Salvador Novo[44] ya se había ganado una notoria reputación como conocedor de la nueva literatura norteamericana, así lo hace notar en *Return ticket*:

> Pero un día descubrí que sé inglés (…) Mis lecturas inglesas me dieron, en cambio, una rápida reputación local de escritor moderno con influencia y conocimiento de las letras norteamericanas, que en México se creían detenidas para siempre en Whitman, Longfellow o Poe (10).

Y esa influencia renovadora de la poesía norteamericana, puede leerse ya desde su primer libro editado en 1925 y titulado *XX poemas,* volumen en el que desde temprano «rompe con la tradición poética dominante en México» (156). Esa ruptura se expresa de forma enérgica en la utilización de una dicción conversacional, intuida en los modelos

---

de los revolucionarios –para Novo, en su relato autobiográfico *La estatua de sal*, la revolución significó el saqueo, los asesinatos y la barbarie de los villistas, durante su tiempo vivido en el norte. Pero, por otro lado, estos jóvenes, que muchas veces externaron su rencor contra la revolución y sus propagandistas, se instalaron como funcionarios del régimen de la revolución triunfante, gracias al patrocinio civilizador de Vasconcelos, que enalteció «la mitología del joven impetuoso y capaz" a la que paradójicamente tuvo reticencia Enriques Ureña (123-124), animador, en un primer momento, de la carrera de Novo.

[43] Hay dos antecedentes a la muestra de Novo, por un lado, las traducciones de poesía norteamericana realizadas por Rafael Lozano, en su revista *Prisma*, publicada en París y que «se dedicó a promover de manera sistemática la importancia de la nueva poesía norteamericana» (121); y el otro antecedente es una muestra publicada en la revista *La Falange*, probablemente un año o dos antes, pero en la que también participa Salvador Novo como traductor (152). Antony Stanton afirma que la segunda publicación también era dirigida por Lozano, mientras que Sheridan afirma que era dirigida al alimón por Torres Bodet y Ortiz de Montellano.

[44] Sheridan, al referirse a *Ulises*, la revista que sería el primer emprendimiento editorial de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, parece describir el temperamento de Novo: «Dandy y medio monstruosa (…) ridiculiza los nacionalismos, practica las aventuras formales más agudas…» (286).

cercanos, Manuel Gutiérrez Nájera y Ramón López Velarde, pero sin duda reforzada por su conocimiento de la poesía norteamericana[45], lo que de alguna manera lo lleva a «un intento de hacer cruces sincréticos entre poesía lírica y ensayos prosaicos» (Stanton 155).

Es evidente que la figura de Pedro Enríquez Ureña es fundamental para la formación del estilo conversacional del joven Salvador Novo, tanto la elección lexical como en el estilo de su versificación:

> Henríquez Ureña aprende en su infancia el inglés y pasa por Columbia University. Desde *Ensayos críticos*, su libro de los veintiún años, muestra su conocimiento de la literatura angloamericana. Es, como bien se sabe, el aglutinador y maestro socrático de la generación reunida en el Ateneo de la Juventud. Al regresar a Norteamérica conoce a Salomón de la Selva, quien ha vivido allí desde su adolescencia, y empieza a hacerse un sitio entre los nuevos poetas del país. En la Universidad de Minnesota, Henríquez Ureña coincide con el poeta modernista Balbino Dávalos, y durante estos años su estudio central es el de la versificación irregular en castellano. (Pacheco 329)

No sólo la presencia de Enríquez Ureña será determinante para Novo, también lo será la figura del poeta nicaragüense Salomón de la Selva, que había residido en Estados Unidos desde su adolescencia y quien se alista «como voluntario en el ejército británico y toma parte en la guerra de trincheras en Flandes» (*329.*). De esta experiencia surge un importante libro para la poesía conversacional de principios de siglo: *El soldado desconocido*:

[45] Para José Emilio Pacheco, Salvador Novo se encuentra dentro de los fundadores de esta otra vanguardia, la de la poesía conversacional y, siempre atento, coloca junto al definitivo *Espejo* al muy ignorado *Poemas proletarios*: «Sus fundadores son un dominicano, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946); un nicaragüense, Salomón de la Selva (1893-1959), y un mexicano, Salvador Novo (1904-1974). Sus libros claves se llaman *El soldado desconocido*, *Espejo*, *Poemas proletarios* y la primera *Antología de la poesía norteamericana moderna*, que aparece en español» (327).

> Lo que Novo, adolescente de dieciocho años, aprende en De la Selva es la posibilidad de expropiar, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lirico castellano con recursos aprendidos en Francia. (328)

Aunque es verdad que, como afirma más adelante el mismo Pacheco, «carecemos de un testimonio en que Novo reconozca la influencia de Salomón de la Selva sobre su poesía. En cambio, una y otra vez se refiere a cómo Henríquez Ureña guía sus lecturas y ejercicios literarios» (331).

Además de su inusitada dirección estilística y esta nueva dicción conversacional (escribir como se habla), Salvador Novo sumará un ritmo del poema que ya no obedecerá, al menos no todo el tiempo, a la cadencia tradicional del verso de acentuación prosódica y mucho menos a la rima.

Es importante señalar que en la "Nota preliminar" de *La poesía norteamericana moderna*, Novo parafrasea en sólo seis líneas, las directrices programáticas del grupo imaginista, e insiste sobre todo en el uso del lenguaje común y la exploración de nuevos ritmos para la expresión de nuevos temas (154). Como señala Stanton, Novo aprende la lección, pero no se adhiere de forma incondicional a dicha escuela, sino que, al parafrasear sus directrices, pone énfasis en lo que él considera más importante, reafirmando así su individualidad: «Novo no termina con esta declaración de principios (…) sino con una reivindicación de libertad individual como meta y conquista irrenunciables de la modernidad: 'Los nuevos poetas no pertenecen a escuela alguna, no representan ya tendencias y difieren ampliamente de sus colegas ingleses actuales. Son ya libres'» (Stanton 155).

Podríamos decir entonces que para Novo, ya desde aquellos días, la poesía no tiene una definición concluyente sino provisional y móvil, que se va ajustando a sus propias necesidades expresivas, a las que sabe nutrir de muy variados referentes estéticos y de sus particulares procedimientos, de ahí que, de un libro a otro, la poesía del autor de *Espejo* vaya cambiando casi radicalmente de un volumen a otro, pero es innegable que la poesía norteamericana es una copiosa fuente de la que nuestro poeta abrevará de forma asidua.

Así lo hace notar Anthony Stanton (148) en su ensayo «Salvador Novo y la poesía Moderna», en el que el crítico norteamericano se enfoca puntualmente en los procedimientos de la poesía primera del poeta de Contemporáneos y la asimilación que hace del conversacionalismo, la incorporación superficial de un léxico lleno de elementos de «la modernidad vanguardista» pero «lejos de la modernolatría de los futuristas, los ultraístas y los estridentistas» (156-157)[46]. Novo más bien recurre al uso de la ironía y la incorporación del verso libre. Stanton se entrega entonces en su ensayo a un brillante análisis de *Nuevo Amor*, pero despacha rápido los otros libros de Novo, entre ellos *Poemas Proletarios*, que contiene una obra definitiva para el surgimiento de la poesía documental en lengua española y particularmente de América Latina: me refiero a «Del pasado remoto». En tres breves líneas Stanton deja constancia del volumen al que considera parte de las piezas menores en la obra total del autor: «En los *Poemas proletarios* publicados en 1934 al iniciarse el sexenio de Lázaro Cárdenas, hay una crítica paródica de la retórica política de la Revolución Mexicana y una sátira atrevida de los afanes demagógicos del populismo y la cultura proletaria» (173). Stanton sólo mira por encima el poema y no alcanza a vislumbrar que éste inaugura, desde

[46] Mientras que la vanguardia militante (particularmente los estridentistas y agoristas) se entrega al elogio de la máquina y el progreso tecnológico, la poesía de Novo mira de soslayo y con ironía dicho progreso, acercándose más al temperamento del primer romanticismo alemán, crítico de la modernidad. En esto Novo se vincula al Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*.

una dimensión sobre todo formal, una manera novedosa de hacer poesía en español: el poema documental.

En un análisis mucho más completo de la poesía inspirada en los sucesos históricos relacionados a la Revolución Mexicana, Katharina Niemeyer en su ensayo «*que agita apenas la palabra*… La poesía mexicana frente a la Revolución», se adentra de manera más atenta en la importancia del poema de Salvador Novo y lo ubica en el centro de la poesía posrevolucionaria de carácter social, localizando de forma más atenta las aportaciones formales de Novo:

> El poema inicial, de 222 versos libres repartidos en 20 estrofas de desigual extensión, desmantela la retórica del discurso oficialista sobre la Revolución –y su inadecuación para con la realidad, cínicamente aceptada por quienes lo sustentan, entre ellos estridentistas, agoristas y muralistas, sobre todo Diego Rivera. (…) la estrategia de Novo, que consiste en un tipo de montaje de fragmentos típicos del discurso de la Revolución en sus distintas vertientes, desde la pintura y la poesía (…) hasta las fórmulas oficiales, un montaje de voces ajenas. (Niemeyer)

Ambos críticos están de acuerdo en la naturaleza social y crítica del poema, sin embargo Niemeyer da en el clavo al describir buena parte del dispositivo formal utilizado por Novo, lo que de alguna manera explica lo novedoso que resulta el poema en el escenario posrevolucionario, y como éste se separa, de entre los poemas de carácter social o de contenido político, escritos en ese periodo, mediante el uso del "montaje de fragmentos" y "voces ajenas", procedimientos, que ya antes hemos explicado, son propios del poema documental.

A pesar de la atinada descripción del dispositivo formal expuesto por la académica, no llega a denominar a «Del pasado remoto» como un poema documental, sin embargo al hablar de los procedimientos propios del poema nos remite rápidamente a las líneas programáticas descritas por Ed Sanders y Joseph Harrington.

La cercanía de Novo como lector y traductor de la poesía norteamericana, nos da razones válidas para afirmar que la incorporación de estos procedimientos formales pueden venir de una lectura temprana de los *Three cantos* de Pound e incluso de *The Wasted Land* de Eliot[47], pues es inegable que desde su publicación, son fuentes fundamentales para el surgimiento de la poesía documental en español.

Es importante señalar que es durante la década de los 30, década en que se publica el poema de Novo, se da el auge del poema documental en Estados Unidos, lo que hace a de «Del pasado remoto» un poema pionero de este movimiento, no solo en lengua española, sino que su aparición lo hace alternar en el tiempo con importantes obras de poesía documental como *Book of Death* de la poeta judía Muriel Rukeyser o *Testimony* del poeta, también judío, Charles Reznikoff, los dos pioneros de ese movimiento.

II.III. «Del pasado remoto», primer poema documental en español

Es misión de este trabajo exponer como este montaje de voces y referencias, que es el poema de Salvador Novo, se erige como uno de los primeros poemas documentales escritos en

[47] Monsiváis apuntala esta conjetura al describir el tiempo de formación de los poetas jóvenes de México en el que conviven y combaten Estridentistas y Contemporáneos: «La cultura y el saber literario de la modernidad son gustos casi secretos, lenguajes soterrados cuyos códigos se localizan en libros de Jules Supervielle, Eliot, Gide, Breton (…). En pos de una literatura sin fronteras, los jóvenes escritores escriben y traducen la nueva poesía que convoque el porvenir.» (62)

español, mediante un análisis de la disposisión del material textual que pueda coincidir con las líneas programáticas, que ya he expuesto de forma amplia en el anterior capítulo. Estas directrices propuestas por los poetas Ed Sanders y Joseph Harrington, hablan por lo tanto sobre textos fronterizos o para decirlo con Gerard Genette, rico en transtextualidad[48] a los que parece adherirse este poema de Novo.

«Del pasado remoto» se incluye en un breve volumen de poemas titulado *Poemas proletarios* como una especie de prólogo o portal a cuatro poemas que elaboran retratos del género del carácter[49], retratos de hombres, uno de ellos campesino y los demás soldados. Los retratos son de tinte homoerótico y dejan ver cierto realismo costumbrista, teñido siempre de la visión irónica de Novo, que ve en las historias de estos hombres como se traza, inalterable ,el mandato rígido de la masculinidad heteronormada, que frustra el verdadero anhelo de los hombres retratados y que los hace guardar en secreto el signo, si no de su amor, sí de su deseo.

Ante este reconocimiento del otro, que Salvador Novo realiza en los poemas, la siguiente declaración de Octavio Paz, por errada resulta excesiva: «en ninguno de los 'Contemporáneos' aparecen los 'otros', esos hombres y mujeres de 'toda condición' con los que, día tras día, hablamos y nos cruzamos en las calles, oficinas, templos, autobuses» (166).

Al igual que Stanton, Paz minimiza la importancia de *Poemas proletarios*, el pequeño volumen de Novo, autopublicado durante la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas, donde, como ha sido evidente, el tema central del libro son los otros.

[48] La «transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos"» (9-10)
[49] Según Francisco Montes de Oca el carácter describe «un tipo social o de una colectividad» (35).

Resulta por demás provocador que —en plena campaña de desprestigio contra los miembros acusados, entre muchas otras cosas, de practicar la sodomía[50]— Salvador Novo elija la imagen del militar y la del campesino, que siempre sirvieron al discurso oficial como símbolos de enaltecimiento del progreso, fuertemente enmarcados en la virilidad revolucionaria que de muchas maneras siguen definiendo nuestra identidad nacional. En ese contexto del nacionalismo heteronormado, Salvador Novo hace germinar la existencia de un deseo subversivo:

> De manera ideal, los Poemas proletarios resultan ser, de este modo, el correlato poético de las críticas que Gorostiza y Cuesta, en 1925 y 1932, respectivamente, alegaron contra todo tipo de literatura que confunda crítica (social) con retórica y que sacrifique, por ingenuidad, inercia o cálculo, la indagación autocrítica del sujeto en aras de un supuesto nosotros, autoritario y autorizante, llámese proletariado, nación o revolucionarios viriles. (Niemeyer 2014)

Pero volvamos nuestra atención a «Del pasado remoto…», que se erige como denuncia del régimen emanado de la Revolución Mexicana y su retórica autoritaria; para eso es importante conocer el contexto en que fue publicado y cómo dicho contexto motiva su crítica, por lo que vale la pena adelantar que dicho contexto es trascendido, pues el poema de Novo va más allá de una venganza a las violentas acciones y constantes declaraciones de los

[50] No puedo más que concordar con Guillermo Sheridan cuando afirma que «Maples Arce decidió una estrategia absolutamente tonta para rebajar al grupo [de Contemporáneos] cuando era obvio que éste era el que había prevalecido en revistas y libros vivos, y cuando el estridentismo ya se había convertido en el recuerdo de una travesura divertida (…) Maples Arce, ya convertido en diputado en 1934, llegará a pedir, desde la cámara, acción legal contra "la comedia de maricones…"» (132).

autoproclamados «artistas revolucionarios», que de forma constante dirigieron sus dardos envenenados a los miembros del también llamado grupo sin grupo.

Así que veremos de que manera «Del pasado remoto», a partir de sus procedimientos, no sólo inaugura una manera del poema documental en Hispanoamérica, sino que se adelanta en delinear un retrato del régimen político mexicano que se mantendrá en el poder por más de 80 años, mediante lo que el inefable Mario Vargas Llosa bautizó como la dictadura perfecta.

El procedimiento que Novo utiliza para el desarrollo de «Del pasado remoto» es el de la superposición de recortes o detalles de diferentes fuentes del archivo cultural o político de la época[51] (inicios de los años treinta): murales, poemas, discursos, transmisiones radiofónicas, testimonios y acopio de la oralidad. Todo este acervo de material de archivo es dispuesto de manera acumulativa por una voz en primera persona que se encarga de coordinar

[51] El procedimiento de apropiación mediante citación, así como la temática paródica en clave irónica, también es utilizado en un soneto de la época titulado "el arte proletario", así en minúsculas, lo que deja constancia que para Novo la búsqueda formal del poema documental es inseparable de su intención de denuncia:

> Como tengo una gripe extraordinaria
> no he podido salir, y he recorrido
> las páginas de un libro esclarecido
> sobre el arte y la masa proletaria.
>
> "La infecunda teoría libertaria
> -los derechos del hombre- ha producido
> el arte por el arte sin sentido
> social y sin sustancia doctrinaria."
>
> "Ya el régimen burgués, ciervo del oro,
> desmorona su forma inconsistente
> y criminal…
> (Iría al inodoro
> de buena gana, pero estoy caliente,
> me puede dar bronquitis, me incorporo
> y me arrodillo a miar, plácidamente).

(Monsiváis 79)

y superponer las enunciaciones, saltando de uno a otro mediante una técnica del collage[52] del que

> …como afirman los autores del reciente Manifiesto del *Grupo Mu*: "cada elemento citado rompe la continuidad de la linealidad del discurso y conduce a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen; la del mismo fragmento como un todo, una totalidad diferente. El truco de un collage consiste en nunca suprimir por completo la alteridad de estos elementos en una composición temporal (Perloff 47).

De tal manera que en el poema son extraídos los detalles de sus diferentes orígenes documentales y son presentados de forma paródica, desvirtuando el tono épico o civil[53], propio de los hipotextos, donde «la parodia devora lo parodiado» (93).

La manera inicial del poema es expositiva, medita sobre las ruinas de la batalla del proceso colonizador que engendró la patria:

> Del pasado remoto
> sobre las grandes pirámides de Teotihuacán,
> sobre los teocalis y los volcanes,
> sobre los huesos y las cruces de los conquistadores
> áureos

[52] Sobre la disposición del material textual Alí Calderón afirma que en «el *collage* todo se juega en el terreno de la *dispositio*. Como técnica, exhibe la inexistencia de un habitual sistema de ordenamiento".

[53] «En su *Traité des Trapes* (1729), Dumarsais lo examina a título de las figuras «de sentido adaptado», citando y parafraseando el Thesaurus griego de Robertson, que define la parodia como «un poema compuesto a imitación de otro», en el que se «desvía en un sentido burlesco versos que otro ha hecho con una intención diferente». Se tiene la libertad, añade Dumarsais, de añadir o quitar aquello que es necesario según el plan propuesto; pero se deben conservar tantas palabras cuantas sean precisas para mantener el recuerdo del original del que se han tomado.» (Gennette 27)

crece el tiempo en silencio. (109)

El poema rehúye el uso del verso de acentuación prosódica, sobre todo el de la silva castellana, la forma predilecta entre sus compañeros de grupo. Salvador Novo, a la manera de Ezra Pound, incorpora periodos irregulares de prosa cortada, cuya música podríamos comparar a la música atonal que aparece en libros como *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca.

Las influencias de Novo aparecen muy pronto en el poema como una declaración de principios: Walt Whitman y Carl Sandburg, poetas norteamericanos cuya obra es de una muy identificable índole civil; el primero de ellos, también esboza en su poética una naciente militancia homosexual, cuyo aire de familia Novo reconoce y asimila, para finalmente plasmarlo en sus poemas.

Hojas de hierba
en el polvo, en las tumbas frías;
Whitman amaba su perfume inocente y salvaje
y Sandburg lo ha visto cubrir las tumbas
de Napoleón y de Lincoln. (109)

Como podemos leer en la anterior cita, Novo renuncia a la tonada tersa de la métrica impar y afianza, sólidamente, con la incorporación de estos retazos de prosa, el discurso propio de la historia que se instala en el discurrir del poema.

II.IV. Contra los artistas revolucionarios

Sí el escarnio verbal de la "Diegada" (1926) y el de los "Sonetos a Diego"[54] son la respuesta frontal a Diego Rivera, «Del pasado remoto» y su inesperado montaje, va a poner a examen la retórica supuestamente subversiva de los artistas que enarbolaban la bandera de La Revolución Triunfante (Muralistas, Estridentistas[55] y Agoristas), con su marcada influencia de arenga bolchevique.

Entonces, el poema de Novo critica a los que paradójicamente, transigieron con la moderación ideológica del Maximato que patrocinaba sus proyectos artísticos y que posteriormente se verían abiertamente favorecidos por el Cardenismo, cuya orientación fue mucho más de izquierda que la de sus predecesores. De ahí que los murales de Rivera, en especial *La Epopeya del Pueblo Mexicano*[56] sean blanco de la crítica paródica de Novo[57].

El modelo de composición ecfrástico que el autor despliega va acumulando y superponiendo detalles de rostros y poses de los héroes patrios:

---

[54] «… broma y pulla son una realidad que se halla de manera omnipresente y harto directa en el ánimo de recensión tan peculiar de Novo» (Capistrán 107)

[55] Villaurrutia, a pesar de la creciente rivalidad que ya existía en 1924 entre estridentistas y los miembros de Contemporáneas, le concede un párrafo al movimiento liderado por Manuel Maples Arce, y así se expresa de ellos: «… el estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos» (827). Por su parte Jorge Cuesta reconoce el esfuerzo de Maples Arce, pero también señala su orientación ideológica como estrategia de legitimación: «Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de la vanguardia. El marco de socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad» (157).

[56] Fresco del pintor Diego Rivera, realizado sobre los muros de la escalera principal de Palacio Nacional, realizado entre 1929 y 1935, por encargo de José Vasconcelos, durante su gestión como Secretario de Educación Pública.

[57] Novo versos más adelante nos respalda:

> Los pintores lo graban [al poeta proletario] en los muros de las oficinas
> abrazando al obrero,
> viendo salir el Sol de las Reivindicaciones,
> cargado de flores o de paja
> o descendiendo a las minas negras.

Nuestros héroes
han sido vestidos como marionetas
y machacados en las hojas de los libros
para veneración y recuerdo de la niñez estudiosa,
y el Padre Hidalgo,
Morelos y la Corregidora de Querétaro,
con sus peinetas y su papada, de perfil siempre,
y Morelos con su levita, sus botas negras y su trapo
en la cabeza, feroz el gesto, caudillo suriano
y la Corte de los virreyes de terciopelo, hierro y encajes
y la figura de cera de Xóchil descalza
entre los magueyes de cera verde.
Luego Iturbide en su coronación
—¡y pudiste prestar fácil oído a falaz ambición!—[58]
y nuevas causas de la libertad,
intervenciones de cowboys y zuavos de circo
y "entre renuevos cuyos aliños
un viento nuevo marchita en flor,
los héroes niños cierran sus alas
bajo las balas del invasor". (109)

Si bien la escena pudo haber sido sacada de un libro de texto en el que se vean representados los protagonistas de la independencia de México, no podemos dejar de especular que esta superposición de nombres evidentemente caricaturizadas, bien puede estar haciendo referencia a la pintura ya mencionada de Diego Rivera.

[58] El primer verso y la mitad del segundo del poema *A Iturbide en su coronación* de Francisco Ortega, de tal manera que la écfrasis se enriquece con la citación del material del repertorio de la poesía civil del siglo XIX.

Para apoyar esta hipótesis, podemos señalar como en el poema de Novo se yuxtapone, interrumpiendo la linealidad de la enunciación en primera persona, dos citas textuales: un verso y medio no entrecomillado del poema «A Iturbide en su coronación» del poeta Francisco Ortega, y una estrofa, ésta sí, entrecomillada del poema «Los niños mártires de Chapultepec» de Amado Nervo; los dos poemas pertenecen al repertorio de de la poesía civil del siglo XIX y que rápidamente se incorporaron al catálogo propio de las declamaciones en los certámenes de oratoria escolar, por lo que no es gratuito que Novo las intercale en este collage textual, con evidente malicia, asociándolas al mural de Rivera.



Detalle de *La Epopeya del Pueblo Mexicano* del pintor mexicano Diego Rivera, realizado sobre los muros de la escalera principal de Palacio Nacional, entre 1929 y 1935, por encargo de José Vasconcelos, durante su gestión como Secretario de Educación Pública.

Con esta recuperación del repertorio de la poesía cívica del siglo XIX, Salvador Novo apela a ese carácter escolar que las vincula con el estilo pretendidamente didáctico de la obra de Rivera, y por lo tanto señala la deliberada actitud condescendiente del muralista hacia su espectador ideal.

El procedimiento continúa alternando, de forma acumulativa, ahora a personajes de la Revolución, redundando en la escasa mitología revolucionaria que la poesía social pudo recuperar después del conflicto armado: «alrededor de tres o cuatro anécdotas de Villa/ y el florecimiento de los maussers/ las rúbricas del lazo, la soldadera,/ las cartucheras y las mazorcas…» (111), sumando aquellos símbolos de progreso y resistencia, propios de la ideología de izquierda y predilectos en el discurso de los artistas revolucionarios:

> la hoz y el Sol, hermano pintor proletario[59],
> los corridos y las canciones del campesino
> y el overol azul del cielo[60],
> la sirena estrangulada de la fábrica[61]
> y el ritmo nuevo de los martillos
> de los hermanos obreros
> y los parches verdes de los ejidos
> de que los hermanos campesinos
> han echado al espantapájaros del cura. (111)

[59] La mención es explísita en contra los Muralistas.
[60] Y que aparece en el centro del mural de Diego Rivera.
[61] Además de recuperar al obrero con su overol azul que está al centro de la pintura de Rivera, en este, como en otros versos de la segunda estrofa, Novo parodia el estilo estridentista de Manuel Maples Arce en su poema VRBE:

> «lejanías incendiadas,
> el humo de las fábricas.
> Sobre los tendederos de la música
> se asolea su recuerdo.
>
> (…)
>
> Los obreros,
> son rojos
> y amarillos. (25 y 30)

Entre las escenas y los personajes enumerados que se espejean con el mural de Rivera, se entrelaza la arenga comprometida de los artistas revolucionarios con algunos conceptos contenidos en la declaración de principios del Partido Nacional Revolucionario —así como de su propaganda partidista—, institución política fundada durante el periodo conocido como el Maximato. Resulta interesante señalar que la redacción de dichos principios es mucho más moderada en la incorporación de la terminología marxista que el discurso militante de los artistas revolucionarios:

> Los folletos de propaganda revolucionaria,
> el Gobierno al servicio del proletariado,
> los intelectuales proletarios al servicio del Gobierno
> los radios al servicio de los intelectuales proletarios
> al servicio del Gobierno de la Revolución
> para repetir incesantemente sus postulados
> hasta que se graben en las mentes de los proletarios
> —de los proletarios que tengan radio y los escuchen. (111)

La estrofa remata con un giro irónico que deja en entredicho el alcance de la propaganda oficial y pone en evidencia la incapacidad, tanto de la propaganda como del arte revolucionario para llegar a todos los estratos sociales[62], señalando de esta forma la oquedad del discurso oficial, a todas luces panfletario. Los campesinos no tienen radio y no pueden viajar a la ciudad para ver los murales de Rivera en la Secretaría de Educación o en Palacio

[62] A mediados de los años veinte, Novo ya articulaba esta clase de crítica durante las animadas polémicas y cruces que sostuvieron en diferentes suplementos, como *El Universal Ilustrado*, los grupos antagónicos ya mencionados: «No convenceréis al obrero de que sois buen poeta ni al campesino gritándole con asonantes que asesine al patrón o que siga al marxismo. Él sabe todas esas cosas y cuándo hacerlas mucho mejor que vos.» (Novo citado por Sheridan, 258)

Nacional, para conocer, debidamente digerida, la epopeya del pueblo mexicano a través de los siglos.

Sin embargo, la radio, un medio de comunicación con creciente impacto, intercala la música ranchera y los boleros, con una conferencia contra el alcoholismo, pero el campesino, otra vez, no podrá escucharla.

Después el poema aventura, aunque de forma irónica, un retrato desencantado y un tanto bidimensional, del campesino indígena que viaja a la ciudad, oponiéndolo a la imagen que los poetas revolucionarios intentaban enaltecer en sus murales o arengas ideológicas, pero esto, en el caso de Novo, también resulta problemático en su representación, ya que peca, como lo hacen los artista revolucionarios, de ser condescendiente:

> Los pintores lo graban en los muros de las oficinas
> abrazando al obrero,
> viendo salir el Sol de las Reivindicaciones,
> cargado de flores o de paja
> o descendiendo a las minas negras.
> (Él no ha visto esos muros, y en su choza
> cuelga un viejo almanaque de los productos Báyer
> o el retrato de Miss Arizona en traje de baño
> que cortó de un rotograbado dominical.)
>
> Cuando suele venir a la ciudad
> trae a cuestas dos costales de tierra de encino
> para las macetas de trozos de platos
> que adornan las casas de los pensadores proletarios
> o viene a venderle a mister Davis unos sarapes
> o a vocear lúgubremente una ruda escalera
> o dos petates o unos jarros toscos

o chichicuilotitos vivos.

Y si tiene fuerzas
se llega caminando hasta la Villa de Guadalupe
a encenderle una vela a la Virgen
porque en su atraso y su ignorancia
no sabe que ya no hay Dios, ni santos,
ni cielo, ni infierno,
ni que la doctrina marxista, la oferta y la demanda,
la plusvalía y la saturación de la plata
integran la preocupación más honda
del Gobierno emanado de la Revolución.

Se llega, tímido, a la elegante y sabia ciudad,
vestido de manta, descalzo y callado,
miedoso de los automóviles raudos
y se vuelve a su tierra por los caminos desmoronados
en que crece el tiempo en silencio
pisando hojas de hierba, polvo de las tumbas
que agita apenas la palabra. (113-114)

Como hemos podido leer, Salvador Novo cae en la tentación de estereotipar al campesino y lo representa como un individuo ignorante y apático que se resiste a la reivindicación; romantiza su atraso y su desconfianza, como si no fuera ese mismo campesino indígena el que combatió en ambos bandos del conflicto armado revolucionario.

A Novo le gusta imaginarlo inmune de las doctrinas ideológicas, desde su comprensión urbana y privilegiada de la vida, decide restarle agencia, caricaturizándolo como la figura de aquel indígena que llega a la ciudad de México a vender sus mercaderías a calles o mercados,

con el irrenunciable carácter supersticioso y su desconfiada desidia ante el espacio urbano, contexto que sin duda se le presenta poco amigable.

Pero aquí, vale la pena detenerse para señalar que las luchas campesinas indígenas siempre mantuvieron sus demandas materiales de tierra y el respeto por su identidad cultural comunitaria, demandas inseparables a su lucha de reconocimiento y que articularon mediante la organización, no con el beneplácito del gobierno. Fueron numerosos los movimientos sociales a lo largo de la historia del siglo XX y que hoy en día siguen muy vigentes ante la rapacidad del supuesto progreso propuesto por los proyectos neoliberales.

II.IV. Breve caricatura de la burguesía

El poema finaliza con una serie de estrofas que intercala diferentes enunciaciones que personifican la voz de políticos, empresarios, sociólogos y pensadores extranjeros. Estas enunciaciones son construidas en el ya recurrente estilo fársico de Novo; sus estrofas ponen de manifiesto, por un lado, el discurso pragmático de la burguesía liberal que ya no ve en México el paraíso socialista que proyectaban, estrofas antes, los artistas revolucionarios.

Para la clase empresarial, nacional y extranjera, la patria es un balneario dedicado al esparcimiento del turista (norteamericano o europeo), pero también el museo de curiosidades (*mexican curious*) antropológicas y culturales:

> Es necesario fomentar el turismo.
> Cuando esté terminada la carretera México-Laredo
> vendrán muchísimos más Leones y Rotarios
> a brindar en Xochimilco por la prosperidad de México

(…)
Vinieron en aeroplano grandes pensadores rubios.
"El confort, dijo uno de ellos,
es la armonía entre el hombre y su medio.
Los indios, a la puerta de sus chozas,
están más confortables, descalzos,
qua Anatole France en zapatillas
o Calvin Coolidge sorbiendo una Coca-Cola
en un salón del Waldorf Astoria."

Otro dijo: "Con unos cuantos tractores Ford,
unos cuantos baños de Crane,
algunos kilómetros de carreteras pavimentadas
México sería el paraíso
que no pudieron ser los Estados Unidos." (114-115)

Aunque el tono también exuda condescendencia, contrasta con el realizado a los artistas revolucionarios, por el evidente distanciamiento social que estas nuevas enunciaciones guardan con relación a las clases populares, y ese tono pretendidamente antropológico refuerza dicho distanciamiento, que ve en la población pobre de México un mero objeto de estudio. Enrique Gonzáles Rojo, atento a esta situación lo señala de la siguiente manera:

> Las andanadas de visitantes extranjeros, periodistas, sociólogos, escritores que habían venido a México después de la revolución, fueron los primeros en comprar, como era de esperarse, los productos del nacionalismo, victimados por una empatía natural. Poco a poco las exigencias del extranjero por los signos nacionalistas se hicieron cotidianos y la revista [Contemporáneos] comenzó a reaccionar contra ellos. (Sheridan 351)

Por otro lado, en «De el pasado remoto» se pone en evidencia el recelo que Novo tiene sobre estos actores sociales, pues a estos no les interesa el arte mexicano moderno, y mucho menos la poesía como la que se publicaba en la revista *Contemporáneos*, ya que la obra de sus colaboradores se resiste, la mayor de las veces, al folclore, al nacionalismo y a la representación del color local que buscaban tanto los turistas como los intelectuales extranjeros.

Se sabe que Novo, consciente de esta situación, «estaba harto del turismo sociológico y literario que asolaba al mundo desde México. 'Los turistas americanos —dice—compran muñecos de petate, se hacen pijamas de zarape y usan huaraches. A su regreso a su país publican un libro sobre México'» (Sheridan 352).

El poema de Novo muestra las dos caras del sistema político que está apuntalando su hegemonía, de esta manera expone como se fue construyendo la retórica ideológica del partido en el poder, así como su simbología visual y literaria, que a la larga resonará hueca en los discursos del presidente en turno; pero por otra parte, no se detiene en señalar la participación de los artistas revolucionarios, beneficiados por el sistema político, sino que opone a esa visión la de la burguesía liberal, cuya participación es importante en la configuración de la política nacional, mostrando que dicha dicotomía es propia del naciente sistema político mexicano que configurará al PRI, cuyo discurso social se orientará un poco hacia la izquierda, pero que en la praxis económica no será así, al menos no todo el tiempo.

En conclusión, el poema de Novo muestra una adición temprana a la poesía documental por los siguientes puntos:

1. Superpone a manera de collage la dicción panfletaria de los poetas proletarios, parodia la retórica pictórica del muralismo –que se convertirá en buena medida en la del régimen–, así como la articulación discursiva del partido a través de los medios de comunicación (prensa y radio), pero estas enunciaciones se ven dislocadas por las persistentes intervenciones, de carácter irónico, que hace la primera persona, esa que va cediendo la voz a las otras enunciaciones, lo que nos hace conjeturar la fuerte influencia de los dispositivos formales propuestos por Ezra Pound y T.S. Eliot en sus obras más sobresalientes.

2. Aunque Novo se aleja del discurso de la izquierda, corriente ideológica con la que se identifican sus antagonistas en el escenario cultural de México, su poema desarrolla una abierta intención de denuncia, que coincide con el programa reivindicativo que Ed Sanders propone en su ensayo, pues nos alerta sobre el naciente autoritarismo del partido en el poder y su ambivalencia ideológica, que por un lado cultiva una relación abierta con los llamados artistas revolucionarios y por el otro mantiene una estrecha relación con la clase oligárquica emergente en el escenario posrevolucionario.

3. Formalmente el poema desentona bastante con la poesía de su tiempo, ya que se resiste a la configuración tradicional del poema lírico de la época, pero también al del poema social, incorporando formas más bien cercanas a la prosa, el discurso paródico del poema civil y el testimonio, coincidiendo con la definición formal disruptiva, experimental y de inestabilidad genérica del poema documental propuesta por Harrigton, lo que no sólo lo hace un poema muy inusual para su

tiempo, sino que además lo vuelve, probablemente, el primer poema documental de la lengua castellana.

Vale la pena agregar que «Del pasado remoto» no solo es un poema pionero de la poesía documental en la tradición hispanoamericana, sino que además es un sólido ejemplo de la poesía documental emergente de los años treinta, alternando de forma sólida con representantes de la tradición anglosajona en el uso de dichos procedimientos.

CAPÍTULO III

EL ESTRECHO DUDOSO DE ERNESTO CARDENAL: SÍNTESIS GENÉRICA Y ENUNCIACIÓN POLIFÓNICA.

En el siguiente capítulo trataremos de exponer de qué manera el extenso poema del autor nicaragüense Ernesto Cardenal titulado *El estrecho dudoso* (1966)[63], realiza una síntesis de los distintos géneros en los que se registra el acontecer histórico del proceso colonizador en Centroamérica, mediante la sucesiva alternancia de enunciaciones en cada uno de los diferentes cantos que conforman el libro, así como aquellos elementos formales que lo identifican como un poema documental.

Pero antes de adentrarnos en el análisis del texto, describiremos los puntos de contacto entre la teoría programática de Ed Sanders en su ensayo *Investigative Poetry* y el "Texto histórico como artefacto literario" del académico inglés Hayden White, para demostrar como ambas teorías tienen puntos de contacto que nos permitirán definir de qué manera *El estrecho*

[63] Así lo sintetiza de manera acertada el académico Eduardo F. Elías en su ensayo «*El estrecho dudoso*: del discurso histórico a la épica contemporánea»: «El poema del escritor nicaragüense Ernesto Cardenal, titulado *El estrecho dudoso*, está compuesto por un conjunto de veinticinco textos poéticos que nosotros llamamos "cantos" debido al evidente parentesco de la obra total con la epopeya. Cardenal terminó la obra durante su segundo año de estudios teológicos en el monasterio de Cuernavaca, Mexico, pero no la publicó sino hasta cinco años después en Madrid, en 1966. Los veinticinco textos integrantes constituyen definitivamente un ciclo poético y llegan a formar un poema épico sobre la historia centroamericana, que cubre el periodo que va desde el descubrimiento de esa región hasta la destrucción de León Viejo, primera capital nicaragüense, por el Volcán Momotombo en 1609. El título del libro se refiere al estrecho fluvial que, según creían los primeros conquistadores, existia en Nicaragua para comunicarse entre sí los océanos Pacifico y Atlantico; al descubrir el rio San Juan y navegar en sus aguas, los primeros exploradores creían haber hallado la ruta entre los dos océanos cuando en realidad sólo habían desembocado en el Lago Nicaragua, llamado por ellos el "Mar Dulce", en contraste con el "Mar del Sur", que designaba el Océano Pacífico.» (1991)

dudoso puede estar perfectamente ubicado entre la escritura histórica y a su vez configurar un discurso poético, siendo estas dos cualidades procesuales muy distintivas del poema documental.

Así mismo, expondré de qué manera las estructuras formales señaladas por ambos teóricos, para la articulación de un discurso histórico por medio de diferentes procedimientos literarios pueden encontrarse en el poema de Ernesto Cardenal; de tal manera que expongamos de qué forma el poeta y sacerdote nicaragüense articula un discurso poético estrechamente vinculado a los procedimientos del poema documental, que somete a examen la escritura oficial de la historia de la conquista de Centroamérica y en especial de Nicaragua, a la vez que reivindica la historia de los pueblos originarios sometidos, el trabajo humanitario de los misioneros, así como la marginación de otros estratos sociales explotados en el proceso colonizador, como es el caso de los esclavos negros o los soldados de bajo rango.

III.I Ed Sanders y Hayden White: dos acercamientos a la escritura de la historia como literatura

En 1976, el poeta norteamericano Ed Sanders dedicaba su titulado *Investigative Poetry* a aquellos poetas que marchaban sobre las sinuosas colinas de la historia. Sanders, al comentar la obra de diferentes poetas norteamericanos encuentra que es necesario que el poema realice, mediante diferentes procedimientos experimentales, la descripción de la realidad histórica.

El catálogo de precursores que el poeta norteamericano enumera, es sin duda nutrido, y en él puede rastrearse un linaje experimental que se configuró de forma más notoria durante los años treinta del siglo XX: Williama Carlos William con su poema *Paterson*, Muriel

Rukeyser con *El libro de los muertos*, Charles Reznikoff y y su libro *Testimony*, por nombrar a tres de los más destacados.

Los autores de esta corriente –sobre todo los dos últimos antes mencionados–, se desmarcaban de la escritura del yo para dar cuenta de la experiencia de las colectividades, retratando de forma recurrente una realidad injusta e inequitativa generada por un sistema económico que permite la explotación del hombre por el hombre; de tal manera que el poema social no sólo se enriquecía por los diferentes procedimientos provenientes de las vanguardias históricas, sino que se encuentra produciendo una evidente reflexión sobre el devenir histórico de las colectividades oprimidas. Esta reflexión sobre la historia y como su discurso es incorporado en el poema, es parte fundamental en la reflexión que también anima este trabajo.

Diez años antes a la publicación de *Investigative Poetry*, el poeta Ernesto Cardenal había publicado, con nota introductoria de José Coronel Urtecho, el extenso poema *El estrecho dudoso*[64], dividido en veinticinco «Cantos» en los que hace un repaso a contrapelo de la conquista de Centroamérica, y en ese mismo contexto, la infructífera búsqueda de una ruta marítima (un canal fluvial) que permitiría un tiempo menor de navegación hacia las

[64] Es importante señalar que el estrecho dudoso no es el primer poema documental que publica Ernesto Cardenal, y mucho menos el primero en el que se ve influenciado por el modernismo norteamericano. En 1960 la *Revista Mexicana de Literatura* publicó *Hora 0*, un poema que es un antecedente insoslayable de *El estrecho dudoso,* en donde se relata, mediante el uso de algunas de las estrategias intertextuales antes mencionadas en este trabajo, la muerte del caudillo nicaragüense Augusto César Sandino. Para la poeta Isabel Freire *Hora 0* de Cardenal nace de una lectura atenta de *The Cantos* de Ezra Pound, así como la asimilación de sus estrategias textuales, así lo afirma: «Por lo general el tono dominante es el de una relación de los hechos o una cita escueta; sin embargo, en ocasiones, es mucho más *cantábile*. Tenemos pasajes de un lirismo descriptivo sostenido, en los cuales se presenta la intensa belleza y armonía de la naturaleza o de tal o cual orden social o de vida. (…) La presentación es fundamentalmente la de un collage, produciendo la yuxtaposición de material fragmentado frecuentes y cada vez más ricas referencias cruzadas y construyendo lentamente varios niveles de significación.» (Freire, 2017).

«tierras de China o California», o sea, la ansiada ruta al mar del sur, actualmente conocido como el Océano Pacífico.

Para la realización de este poema, Ernesto Cardenal echa mano de un amplio archivo que aglutina una variedad de textos de distinta índole y géneros, que van de la correspondencia de los exploradores y geógrafos marítimos, los diarios de a bordo, las cartas de relación de los conquistadores, las cédulas reales, así como los libros de los incipientes etnógrafos franciscanos como Fray Bernandino de Sahagún y Bartolomé de las Casas[65].

Sin embargo, en este ensayo, más que centrarnos en catalogar y registrar la amplia relación de los hipotextos que subyacen en cada uno de los cantos de *El estrecho dudoso,* expondremos como el poema dispone de dicho material para reescribir la historia de la conquista, pero esta vez cepillándola a contra pelo, como ya hemos visto que propone Walter Benjamin, la historia de la conquista centroamericana. De tal manera que la reescritura de las diferentes enunciaciones de conquistadores y conquistados son representadas para denunciar

[65] Entre los hipotextos con los que el poema de Cardenal guarda una estrecha relación intertextual podemos enumerar:
Cristóbal Colón. *Diario de navegación* (agosto de 1492 - marzo de 1493).
___*Cartas* (enero 1493 - primavera de 1506)
Hernán Cortés. *Cartas de relación* (1519-1527).
Gil González Dávila. *Carta al emperador Carlos V sobre su expedición a Nicaragua* (1524).
András Cerezeda. *Relación de las leguas que el capitán Gil González Dávila anduvo por tierra de la costa de la Mar del Sur* (1924).
Pedro Cieza de León. *Crónica del Perú* (1553).
Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1575 - editado en 1632).
Gonzalo Fernández de Oviedo. *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526).
Historia general y natural de las Indias (1535).
Fray Bartolomé de Las Casas. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552).
Álvar Núñez Cabeza de Vaca. *Naufragios* (después de 1537 y antes de 1547. edición de 1555).
Fray Toribio Motolinía. *Historia de los indios de la Nueva España* (1541).
Miguel León Portilla. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* (1959)
Y sobre todos los diversos *Documentos de la colección Somoza* (1954-1955).

las atrocidades del proceso colonial, así como la forma cíclica en que la opresión de los poderosos hacia las clases trabajadores se repetía hasta los tiempos del dictador Somoza.

Así mismo, *El estrecho dudoso* dejará evidencia de como el poema es un espacio donde es posible practicar la escritura de la historia; deja ver que la escritura de la historia es inseparable de las estrategias retóricas de la escritura literaria, y finalmente, cómo estas dos formas de escritura se amalgaman en el poema documental.

Empecemos entonces por encontrar los puntos de contacto entre la poética de Ed Sanders y la poética de la escritura de la historia que propone Hayden White. Iniciemos pues con la propuesta programática del poeta norteamericano, que ya hemos presentado anteriormente, pero que en este capítulo expondremos de forma mucho más detallada.

Para el autor norteamericano, su primera hipótesis de trabajo es que el «contenido de la historia puede ser poesía» (7), y que la poesía «tiene que iniciar el viaje hacia la descripción de la realidad histórica», el segundo punto sería que «la esencia de la Poesía Investigativa» radica en que «líneas de belleza lírica descienden de un conjunto de datos» (9), pero ojo, no perdamos de vista que la disposición del material del archivo, que se presenta mediante la técnica del collage puede, por lo tanto, no tener linealidad narrativa, pues es presentado como un montaje de fragmentos textuales, sin embargo, para Sander, poemas como *La tierra baldía* de T.S. Eliot, *Los Cantos* de Pound o *Los poemas de Maximus* de Olson, son considerados «una forma de escritura de la historia» (10), y agregará más adelante, que dicha escritura deberá acometerse con las habilidades, metros y métodos de las «5 o 6 generaciones pasadas para describir cada aspecto (…) del presente histórico» (11).

Sin embargo, asevera Sanders a lo largo de su ensayo, esta poesía es «una forma de la escritura histórica» libre de usar cualquier forma de verso, incluso aquel que se asemeja a la prosa, agregaríamos, sobre todo, tomando en cuenta el caso que aquí nos ocupa.

Finalmente, para el poeta que se asoma al profundo devenir de la historia, para exponer la experiencia de una colectividad, es importante tener en cuenta que «un caso nunca está realmente cerrado» (Sanders 22), de ahí que sea prioritaria la recuperación y salvaguarda de un archivo siempre en peligro de desaparecer bajo el peso de la historia oficial, aquella escrita por los vencedores, que en repetidas ocasiones podemos identificar como el opresor, y que realiza su programa pretextando que lo hace en honor y salvaguarda de la patria, la raza o el progreso.

Por su parte, el teórico inglés Hayden White considera que es posible concebir el texto histórico como un artefacto literario, pues su realización no escapa de los procedimientos propios de la preceptiva literaria.

A pesar de la variada evidencia formal que existe sobre los puntos de contacto entre la literatura y la historia, White observa que en la academia «han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias» (109). Este enunciado es apenas el inicio, pero ya pone en la mesa algunos conceptos propios de los procedimientos de la poesía documental, como el de echar mano del material encontrado.

El argumento de White, por estar más centrado en la exposición académica, resulta más claro a la hora de definir los espacios de intersección entre historia y poesía, que el abigarrado manifiesto de Sanders, sin embargo, podemos observar como hay puntos de contacto.

La historia, asegura White «pertenece a la categoría de ‹escrito discursivo›, de manera tal que cuando el elemento ficcional —o estructura de trama mítica— está *obviamente* presente en ella, la historia deja de ser historia y se convierte en un género bastardo, producto

de una unión no consagrada, aunque no antinatural, entre historia y poesía» (111). Resulta interesante como en White, no solo encontraremos puntos de contacto con los enunciados de Sanders, sino que en la anterior cita no podemos dejar de recordar las palabras de Harrington, citadas antes en este mismo trabajo: «mucha poesía documental es realmente una escritura de género mixto (o transgénero). Y este hecho es completamente comprensible, dada la dicotomía post-romántica entre los documentos históricos y la poesía».

Es importante señalar que Sanders insiste poco sobre el carácter híbrido o «bastardo» de la poesía investigativa, pero como podemos ver, Joseph Harrington, que retoma las nociones constructivas de Sanders, va insistir no pocas veces en el carácter genéricamente inestable del poema documental, que se conecta fuertemente con lo mencionado por White.

Volviendo a White, hay pues en la elaboración del relato histórico el acontecimiento ficcional cuyo éxito radica en la construcción de «relatos a partir de *meras* crónicas; y los relatos, a su vez, son construidos a partir de crónicas por medio de una operación que (…) he llamado ‹tramado›[66]».

Dicho tramado tiene que ver con la disposición del material (meras crónicas) que se dispone en el relato de tal manera que «la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos» (115).

Vale la pena preguntarse a esta altura de nuestra reflexión ¿Pero quién es la instancia que ordena dicha trama? El poeta y académico Alí Calderón, desde el estudio de la poesía lírica y partiendo de la teoría de la enunciación de Ducrot, boga por lo que llama un autor

[66] «Por tramado entiendo simplemente la codificación de los hechos contenidos en las crónicas como componentes de tipos específicos de estructuras de trama [¿géneros?], precisamente en la forma en que Frye ha propuesto que sucede en el caso de las ‹ficciones› en general.» (Whyte 112).

modelo del que emana una inteligencia de construcción o subjetividad constructora (96-97), y que Hayden White, retomándolo de Collingwood, llama «imaginación constructiva» la cual «le señala al historiador —como le señala al detective competente— cual ‹habrá sido el caso›, dada la evidencia disponible y las propiedades formales que ésta le muestra a la conciencia capaz de formular las preguntas correctas» (112).

Acá, lo que hace la diferencia sería la intención de cada uno de los textos, pues mientras que el historiador intenta ordenar la trama de los acontecimientos, «la intención lírica» tiene «la vocación de reformular la realidad a partir de datos, testimonios o cualquier otro tipo de ego-documento(…) para lograr el efecto anímico o intelectual» (Calderón, 16).

En el texto de Sanders, la figura del detective también se nos presenta, por lo tanto el poeta documental y el historiador se asemejan por su capacidad de llevar a cabo dichas pesquisas e identificar las diversas narrativas proporcionadas por el material requisado del archivo o el conjunto de datos que este contiene.

Pero volvamos al punto que parece articular las dos visiones de construcción tanto del texto histórico y el poema documental que es la inteligencia de construcción, subjetividad constructora o «imaginación constructiva», que a su vez se manifiestan a partir de la enunciación del autor modelo o locutor que organiza, en el caso que nos ocupa, una polifonía enunciativa, característica de los tipos de discursos ya mencionados.

Y en el caso específico de *El estrecho dudoso* de Cardenal, encontramos una construcción de inteligencia enfocada en la organización de diversos discursos genéricos (juicio, diario, carta de relación, cédula real, etc.) que se van articulando por acumulación mediante la alternancia de voces diversas: «Se multiplican pues los enfoques y las voces, enfrentándose, yuxtaponiéndose con lo que vendría a ser una visión monolítica de la historia y de la poesía» (Suarez, 2014).

A este aspecto del procedimiento de Cardenal en *El estrecho dudoso*, Ana María Porrúa agrega los siguiente:

> Cuatro son los libros de Ernesto Cardenal, que pueden ser pensados a partir de su constitución como collage, a partir de la introducción de textos/otro: *El Estrecho Dudoso* (1966), *Homenaje a los indios Americanos* (1969), *Canto Nacional* (1972) y *Oráculo sobre Managua* (1973) (…) El sujeto básico del enunciado, maneja los textos "históricos" que pueden representar el discurso de poder en este ámbito, para los países centroamericanos: las crónicas de conquista y los libros de tipo religioso como el del *Chilam Balam de Chumayel*. El sujeto básico presenta varios registros entre los que se detectan el de lector de los textos/otro y el de intérprete de los mismos. Lee los textos de la "historia", los selecciona, los compagina en el poema. Introduce los textos/otro sin modificaciones o modificándolos profundamente, para que se conviertan en el "decir verdadero" de la historia. En estos dos libros, entonces, el sujeto es el encargado de leer y escribir (re-escribir en algunos casos) el discurso de la historia, construido con textos tradicionalmente no afines a la poesía.(125)

En un mismo orden de ideas, el poeta nicaragüense José Coronel Urtecho, en la carta que sirve de prólogo a la primera edición del poema de Cardenal, advierte como éste manipula y reordena la historia:

> «…cortada, distribuida o si se quiere dosificada la comunicación con un ritmo correspondiente a las intensidades combinadas de la atención, la excitación emocional y la respiración, y con la rápida técnica alucinante de una película documental, que es, a mi juicio, la técnica apropiada para una nueva épica» (24).

Por su parte el historiador Enrique Florescano ve en el poema Cardenal «una respiración y una técnica de "montaje" documental comparable a la del cine» (143). Esto sin duda pone en evidencia la naturaleza propia del poema documental como seña formal distintiva de piezas importantes de la obra de Cardenal, sin duda influenciado por sus lecturas de la tradición poética norteamericana, pero, como podremos ver más adelante, también de su visión benjaminiana de leer y reescribir la historia desde la teología de la liberación.

III.II La enunciación polifónica como eje de construcción del poema

Si como afirma Pozuelo Yvancos «todos los tipos posibles de enunciación han encontrado realizaciones en el seno de ese vasto continente de la poesía lírica», la enunciación polifónica del poema de Ernesto Cardenal no es la excepción, pues al abrir, con cada nuevo canto, una acumulación de enunciaciones provenientes de los más variados hipotextos, configura una singular forma de incorporar el discurso de la historia en el poema.

Dicha polifonía[67] enunciativa podría suponer para el lector descuidado una forma de la novela histórica, sin embargo, la exposición mediante versos de medida irregular cuyo ritmo impide el flujo constante y uniforme de la prosa, exige del lector una lectura atenta al ritmo irregular de la versificación exteriorista propia de Cardenal; así mismo la fragmentariedad del material textual, que por momentos impide la linealidad narrativa, o al menos una tersa linealidad, nos instala de inmediato en el campo del poema.

[67] «La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento.» (Bajtín 34)

Sobre la naturaleza de lector del poema documental, el poeta norteamericano Michael Leong apunta los siguiente:

> Un desafío importante de la lectura de poesía del siglo XXI es su naturaleza interdisciplinaria. Si el modernismo abrió la gama de temas disponibles para los poetas practicantes, entonces el impulso interdisciplinario de comprometerse con diversos conocimientos sociales e históricos se ha acelerado en la era contemporánea: un lector debe estar preparado para poemas sobre, digamos, la desindustrialización en el Cinturón de Óxido, esclavitud transatlántica, pena capital en Texas, racismo anti-negro en los Estados Unidos, vida en las cárceles de Luisiana, estética judía moderna, la mediatización de la tragedia nacional desde el asesinato de John F. Kennedy, la crisis migratoria mediterránea, el acuerdo de libre comercio norteamericano, bajas civiles en Irak, rastros del ferrocarril subterráneo en el suroeste de Indiana, colonialismo de colonos en América del Norte e historiografías estadounidenses del Holocausto para dar solo algunos ejemplos. ¿Cómo debería un lector comprometerse cognitivamente con tal variedad de preocupaciones locales y transnacionales que involucran una multiplicidad de coordenadas espacio-temporales? (7)

El poema de Cardenal, por lo tanto, implica un desafío al lector y como demostraremos más adelante, se resiste a una clasificación tradicional por su carácter mestizo entre la poesía y el relato histórico[68], es decir, un poema que encaja perfectamente en la categoría de poema documental.

[68] Ya Borges se quejaba que «cuando hablamos de un poeta, sólo pensamos en alguien que profiere notas líricas y pajariles», mientras que en el pasado un poeta era también considerado «narrador de historias (…) en las que podíamos encontrar todas las voces de la humanidad: no sólo lo lírico, lo meditativo, la melancolía, sino también las voces del coraje y la esperanza». (23) Si bien, podríamos especular que la poesía de Cardenal le causaría rechazo a un lector como Borges (al menos al Borges de los años cincuentas, en adelante), sobre todo por su falta de musicalidad tradicional, resulta

Las construcciones enunciativas de *El estrecho dudoso* son nutridas, rápido nos percatamos de la existencia de un enunciador, que va disponiendo de las demás enunciaciones, según convengan a cada canto del poema.

Se alternan entonces el diálogo (Discurso directo), el monólogo dramático en primera persona y, aunque de forma menos extendida, el discurso indirecto libre; todas estas estrategias sirven para apuntalar el estilo conversacional y exteriorista de la poética propia a Cardenal.

Sin embargo, lo que no permite que *El estrecho dudoso* se vuelva una novela en verso a la manera que sí lo es *La muerte de Virgilio* de Herman Broch, es, entre otras cosas, la irrupción inesperada de citas de catálogos o inventarios, así como fragmentos entrecomillados de citas, o fragmentos parafraseados de los diversos hipotextos[69] de los más variados géneros; dichas citas, paráfrasis o catálogos interrumpen la secuencia narrativa o la suspenden, creando ese efecto de montaje propio del género del documental señalado tanto por Urtecho como por Flores Cano:

> ¡La mar del sur! ¡La mar del sur!
> Gil Gonzáles partió de San Lúcar con tres naos
> a la mar del sur.
>
> DC quintales de biscocho

innegable que la poesía de Cardenal le regresa al género esos otros tonos mencionados por el argentino.

[69] A diferencia de lo que opina Tamara Williams (47) sobre que el estrecho dudoso es "un collage de fragmentos inalterados de documentos…", basta una rápida comparación del texto de cardenal y los hipotextos para descubrir que Cardenal no sólo corta y pega, sino que mayormente, su estrategia es glosar o parafrasear el documento apropiado, con la finalidad de deshabilitar la prosa cansina de la crónica o las cartas de relación, afectadamente burocrática, mediante un proceso de síntesis propio de la poesía.

LIIII fanegas de garbanzos
LII arrobas de alcaparras
L pipas de agua
XXXVIII botas de vino blanco de San Lúcar
pasas almendras sal aceitunas carne salada
(…)
3 cartas de marear

A las cinco y media de la mañana partieron las naos. (23)

Hay al menos tres cambios de situación narrativa en este breve fragmento citado: los dos enunciados exclamativos del primer verso hacen evidente la algarabía de un imaginario colectivo (enunciación de la colectividad), que se solaza ante la partida de los exploradores/conquistadores; en el segundo y tercer verso el enunciador o narrador retoma el hilo del relato, pero es interrumpido muy pronto por una lista de pertrechos a manera de inventario de viaje, inspirado por la «Relación de las leguas que el capitán Gil González Dávila anduvo por tierra de la costa de la Mar del Sur (1924)» escrita por Andrés Cerezeda, tesorero del nombrado González Dávila. Este fragmento de catálogo busca generar el efecto de referencialidad, propio de la poesía documental. Cardenal no copia y pega dicho catálogo, sino que reescribe el inventario mediante un procedimiento de versificación irregular que se opone al discurso de la prosa administrativa de las cartas de relación.

Esta constante incorporación de catálogos no sólo cumple con la función de crear la ilusión de referencialidad en el texto, en otros momentos, además busca denunciar la deshumanización a que eran sujetos no sólo los indígenas, sino también los esclavos negros, durante el proceso colonizador, en especial bajo el brutal mandato de Pedrarias Davila, quien

fue el primer promotor del comercio de indios y de negros para la conquista del Perú y Panamá:

> «Una yegua rucia vieja–
> «otra yegua rucia de tres años–
> «otra potranca su hija–
> «el negro juan, el negro francisquillo–
> «ysabel la esclava herrada en la cara–
> «perico y su niño que es esclavo y herrado en la cara–
> «marica esclava–
> «ysabel la de Guatemala es esclava y está preñada–
> «martinillo de mateare–
> «catalinilla que está parida–
> «juanillo, juan negro viejo–
> «los cuales se venden a los precios siguientes–
> (…)
> ¡Dulces nombres en los roídos documentos comerciales
> de la COLECCIÓN SOMOZA! Dulces nombres
> que Pedrárias jugaba al ajedrez. (47)

Cardenal repite el procedimiento, entresaca algunos enunciados y nombres propios de esclavos indios y negros, del muy extenso juicio de residencia seguido contra el Licenciado Francisco de Castañeda, documento contenido en el tomo IV de la *Colección Somoza. Documentos para la historia de Nicaragua* (1953).

Me parece pertinente remarcar, que también en este caso, Cardenal no copia de forma textual los enunciados y los nombres para este fragmento de su poema, sino que los entresaca (como lo propone el programa del historiador materialista de Walter Benjamin). Los

interviene de forma ficcional para generar un efecto mucho más dramático al humanizar con ciertos datos anecdóticos la historia de los esclavos; por ejemplo, en el caso del mencionado «perico», un indio esclavo, del que no se menciona en el archivo la existencia de un hijo, o de las distintas indias de nombre «ysabel» de las cuales no se menciona en el hipotexto que estén en estado de gravidez.

De esta forma Cardenal no sólo recupera los escasos nombres propios de los hombres y mujeres invisibilizados de forma recurrente por el proceso colonizador, sino que además agrega elementos anecdóticos que los humanizan en ese contexto de objetualización mercantil al que fueron sometidos los cuerpos racializados.

Aunque el método de composición a lo largo de los «cantos» se parece más al anterior ejemplo, donde el autor va incorporando fragmentos dispersos de los diferentes materiales de archivos o hipotextos, aumentados o modificados por material ficcional, si podemos encontrar fragmentos casi inalterados de dichos documentos, como es el caso de la «CÉDULA DE LA REINA, EXPEDIDA EN VALLADOLID, A 9 DE SEPTIEMBRE DE 1536, MANDANDO AL GOBERNADOR DE NICARAGUA, ENVÍE UNA EXPEDICIÓN AL DESAGUADERO» (455), en el que se puede leer a la mismísima Juana I de Castilla, también conocida de forma injusta como Juana La Loca, donde esta señala la posible existencia del famoso estrecho dudoso:

> /LA REYNA/. Nuestro Governador que es o fuere
> de la provincia de Nycaragua: yo soy ynformada
> que junto a la Ciudad de Granada, que es en esa tierra,
> *hay una laguna de agua dulce* y sale della un Desaguadero que
> va a la Mar del Norte, que es un rio muy grande,
> como el Guadalquivir que pasa por Sevilla,

y que desde allí se llevó el oro que tenía Montezuma,
… yo vos mando que luego hagays aderezar los bergantines…
/YO LA REYNA/[70](54)

Cardenal modifica mínimamente el contenido textual del fragmento, ampliamente citado, sólo lo interviene al disponerlo en forma de versos, para generar esa música propia de su verso libre, cuya respiración irregular, como ya hemos advertido con anterioridad, es característica del autor nicaragüense.

Resulta interesante como Cardenal recupera los documentos de la colección Somoza, compendiados para enaltecer el nombre del dictador y el de su familia, como baluartes de la historia de Nicaragua. La colección, aunque tiene un propósito histórico, también es un material ideológico, que con la apropiación y recuperación que hace Ernesto Cardenal de él en cada uno de los cantos de *El estrecho dudoso*, subvierte el fin ideológico, reivindicando, al utilizar este archivo, la historia colectiva de los pueblos oprimidos, los esclavos (negros e indios) y los soldados casi anónimos. De tal manera que Cardenal toma la historia oficial de Nicaragua para reescribirla en contra de la misma historia oficial, revirtiendo así el mensaje ideológico generado por la propaganda del dictador.

III.III Los frailes y la conquista espiritual

[70] Como puede observarse a continuación las diferencias entre la cita y el original son pocas: «La Reyna. Nuestro Governador que es o fuere de la provincia de Nicaragua: yo soy ynformada que junto a la Ciudad de Granada, que es en esa tierra, ay una laguna de agua dulce que boxa ciento y treinta leguas y sale della un Desaguadero que va a la Mar del Norte, que es un rio muy grande, como el de Guadalquivir que pasa por Sevilla, y que desde el dicho Desaguadero a la mar del Norte ay noticia de mucha gente y muy rica de oro y desde alli se llevó a Yucatán el oro que tenía Montezuma, y porque a nuestro servicio conviene el saber el secreto de dicho río, yo vos mando que luego hagais aderezar los bergantines…» (455) Tomo Tercero.

El proceso modernizador que efectuó el proyecto expansivo de la conquista de los territorios americanos tiene, para Cardenal, una contraparte humana: la labor evangelizadora de los frailes franciscanos como Sahagún o la del dominico Bartolomé de las Casas. El primero consideraba que el entendimiento de la cultura de los conquistados por la Corona de Castilla, permitiría un entendimiento general de su naturaleza, que les facilitaría a los evangelizadores llevar a cabo de mejor manera su labor de catequesis, su conquista espiritual. Pero también advertían, como es el caso particular de Fray Bartolomé de las Casas, qué la explotación barbárica del proceso de colonización se desatendía de los principios cristianos de amor al prójimo:

> Los remedios que se espera de Su Majestad y Su Alteza:
> que les liberten sus ovejas
> los yndios naturales de estas Yndias
> que se las liberten
> y pongan en toda libertad.
> que la protección de ellos se encomiende a los
> [prelados,
> no a todos, a los que den muestras de no querer ser ricos.
> El único remedio:
> quitar los indios a todos
> y desde luego quitárselos a los tiranos
> Que quieren hacer mayorazgos
> con la sangre de los vasallos del Rey
> porque temen como a la misma muerte estos tyranos
> que se ponga un yndio bajo la protección de la corona real
>
> Firman: Fray Bartolomé de las Casas
> y Fray Antonio de Valdivieso (120)

Fue así como la presencia de los religiosos católicos intenta mediar entre la irracionalidad de los conquistadores (irracionalidad propia del proyecto modernizador[71]) y los pueblos nativos, pero dicha mediación constantemente fracasa. Así lo muestra *El estrecho dudoso* en los diferentes cantos dedicados a la labor evangelizadora de Fray Bartolomé de las Casas y la denuncia en contra de los abusos de los conquistadores y la relación de violencia que establecieron como principio rector de sus actos de conquista, que a su vez se fundaba en la gran negación del otro, el indígena[72]:

> Pero llegó un gobernador a este reino
> y mató a los que estaban en sus casas sin ofender a nadie.
> Y como no tenían oro, sacó el oro de sus cuerpos.
> Y regresaban cargados de gente vendida,
> comprada con vino y aceite y vinagre,
> cambiados por tocino, cambiados por caballos.
> La doncella más bella, una arroba de vino.
> Un tocino. El hijo de un príncipe
> (o que parecía el hijo de un príncipe)
> comprado por un queso. Cien personas por un caballo. (111)

[71] «La Modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero "nació" cuando Europa pudo confrontarse con "el Otro" y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un "ego" descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad. De todas maneras, ese Otro no fue "des-cubierto" como Otro, sino que fue "en-cubierto" como "lo Mismo" que Europa ya era desde siempre. De manera que 1492 será el momento del "nacimiento" de la Modernidad como concepto, el momento concreto del "origen" de un "mito" de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de "en-cubrimiento" de lo no-europeo» (Dussel 8).

[72] «La "Conquista" es afirmación práctica del "Yo conquisto" y "negación del Otro" como otro. Esa conquista era sumamente violenta» (47).

Cardenal versifica la crítica que el dominico expresa en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, así como las distintas misivas enviadas al monarca, para mostrar como en ellas Fray Bartolomé de las Casas deja en claro su inconformidad del proceso colonialista y en especial la actitud inhumana de Pedrarias Davila y su sucesor. Es pues, tanto para filósofos como Dussel, y por supuesto para Cardenal, un antecedente obvio de la teología de la liberación.

Por otro lado, pero no menos importante, el proceso de conquista y colonización instauró una temporalidad nueva, la temporalidad lineal del progreso que desplaza el tiempo cíclico y ritual de las profecías de los libros sagrados de los pueblos originarios, que sin embargo y tal vez, pudieron vislumbrar que una nueva época se cernía sobre ellos de forma inevitable, pues con el proceso colonizador les sería entregado también la palabra y el credo "de la verdadera redención", según lo entiende, desde su posición como monje benedictino y futuro sacerdote, el propio Cardenal:

> *Multiplicad vuestra buena voluntad Itzalamos,*
> *Ahora que está el nuevo amanecer por iluminar el universo*
> *Y la vida está por entrar en una edad nueva.* (83)

De ahí que la figura y la labor de los misioneros católicos ocupe un importante protagonismo a lo largo del libro.

III. IV Preguntas del soldado y del obrero

La historia verdadera de la conquista de la nueva España es sin duda uno de los hipotextos más referenciados a lo largo de *El estrecho dudoso*, y es la presencia de su autor, La de Bernal Días del Castillo, como testigo y protagonista del proceso colonizador, es una mirada central que se contrasta, desde abajo (la mirada de un soldado), con la prosa burocrática y formal de las cartas de relación (sobre todo las de Hernán Cortés, escritas para enaltecimiento de su propia honra) o frente a las crónicas de aquellos que ni siquiera atravesaron el Atlántico, tal es el caso de Francisco López de Gómara o Gonzalo de Illescas. Así lo expone Cardenal en su poema, en relación a los nombres de sus compañeros:

> Y ninguno de sus nombres los escribió Gomara,
> Ni el doctor Illescas, ni los otros cronistas.
> Sólo del Marqués Cortés hablan esos libros.
> Él fue el único que descubrió y conquistó todo,
> y todos los demás capitanes no cuentan para nada. (104)

Así como Cardenal cepilla la historia a contrapelo de forma benjaminiana, advierte en la *Historia verdadera…* de Bernal Días del Castillo una reivindicación de clase, una historia no contada del esfuerzo y el drama de los hombres que corrían el peligro –otra vez el relato en riesgo– de ser borrados, pero no sólo eso, Bernal Días suele exponer en sus descripciones, de forma detallada, el drama del pueblo masacrado, incluso dejar patente la simpatía amistosa que él mismo sentía por Cuauhtémoc. Pero, sobre todo, Cardenal quiere exponer la lucha de Bernal por contar una verdad y cuya escritura

> pasa a ser entonces un nuevo descubrimiento, y sobre todo un descubrimiento de la verdad: «Su historia si se imprime verán que es verdadera» (p. 120),

> como un discurso que se está elaborando al lado de los poderosos discursos de los conquistadores y cronistas y compitiendo con ellos. [Bernal es] Una figura hermana del poeta contemporáneo que cuestiona paso a paso las verdades de las historias anteriores hasta conseguir un contra discurso oficial. (Suárez)

Para el sujeto de la enunciación de este canto, el oficio de Bernal Díaz del Castillo es la memoria, por lo que recupera la escena del prólogo de *La historia verdadera…,* para mostrarnos al soldado retirado como regidor en Santiago de los Caballeros en Guatemala. A pesar de su avanzada edad, Cardenal nos muestra de qué manera éste sigue siendo el soldado a las órdenes de Cortés que recuerda la vida y muerte de sus compañeros de armas. En el poema, el soldado es el obrero en el proceso colonizador, pero de él nadie ha hablado, piensa Bernal. Casi sordo y casi ciego, como un Homero centroamericano, hace memoria; despliega un catálogo a manera de recuento de las naves. Cardenal vuelve a reivindicar la vida de hombres ordinarios, como ya antes lo había hecho con el nombre de los esclavos inventariados como ganado en los papeles de la historia:

> …Recuerda aquella estrella en la frente
> de caballo *Motilla* de Gonzalo de Sandoval,
> que era un caballo castaño… Y él murió en Castilla.
> Ceceaba un poco…Pedro de Alvarado tenía
> treinta y cinco años, y la cara muy alegre,
> los indios lo llamaban Tonatiuh «el sol».
> Recuerda la yegua alazana de Pedro de Alvarado,
> y el caballo castaño zaino de Cortés.
> Recuerda el nombre de todos los compañeros muertos.
> Y recuerda todas sus muertes. Hernán Cortés

Murió en Castilleja de la Cuesta. Alvarado
en Jalisco. Olid, degollado en Honduras.
Juan Velázquez de León en los puentes de
[Tenochtitlán.
Diego de Ordaz murió en el río Marañón.
Gonzalo de Alvarado en Oaxaca, Juan Alvarado en el
[mar.
Medina de Rioseco, «el Galán» murió en los puentes,
Gonzalo Domínguez, muy esforzado y gran jinete,
murió en poder de los indios. Un Morón, de Ginés,
bien esforzado y buen jinete, en poder de indios.
Aquel Mora, de Ciudad Rodrigo, en Guatemala,
y Francisco Corral, muy valiente, en Veracruz.
Y los Solises: Solís, el anciano, en poder de los indios.
Solís «Casquete» murió de su muerte en Guatemala.
Solís «Tras la Puerta» (mirando siempre tras la puerta)
murió de su muerte. Solís «el de la Huerta», de su muerte.
(…)
A Martín Vendaval lo llevaron a sacrificar.
(…)
Un Lerma se aburrió y se fue con los indios,
y nunca se supo de él…
(…)

De quinientos cincuenta que pasaron con Cortés
no quedan más que cinco en toda la Nueva España.
(102-103)

Aires de epopeya recorren este parte del poema, Cardenal hace que Bernal vuelva hacer el recuento de sus compañeros y con dos o tres rasgos descriptivos, los trae de nuevo a

la vida, para homenajear su valor y remarcar que no fue Cortés, él solo, quien conquistó las Indias. Y así el sujeto de la enunciación reafirma que:

> El viejo ha vuelto a leer esas crónicas
> y ve que no cuentan nada de lo que pasó en Nueva España.
> Están llenas de mentiras. Ensalzan a unos capitanes
> y rebajan a otros. Dicen que estuvieron en las conquistas
> los que no estuvieron en ellas. Entonces coge la pluma
> y empieza otra vez a escribir, sin elegancia,
> sin policía, sin razones hermoseadas ni retórica,
> según el común hablar de Castilla la Vieja.
> Porque el agraciado componer es decir la verdad. (109)

Pero hay un hipotexto, que si bien no es evidente, parece tener mucha relación con este fragmento del poema de Cardenal: me refiero al célebre poema «Preguntas de un obrero que lee», del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht, que también cepilla a contrapelo la historia, así como lo propone su amigo el filósofo Walter Benjamin, para preguntarse por aquellos anónimos, pero fundamentales actores del discurrir histórico, preguntándonos por el reconocimiento de éstos. Propio de un artista marxista, Bertotl Brecht ve en la lucha de clases el motor que anima la historia:

> ¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas?
> En los libros aparecen los nombres de los reyes.
> ¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?
> Y Babilonia, destruida tantas veces,
> ¿Quién la volvió siempre a construir?
> ¿En qué casas de la dorada Lima vivían los constructores?

¿A dónde fueron los albañiles la noche en que fue terminada la Muralla China?
La gran Roma está llena de arcos de triunfo.
¿Quién los erigió? ¿Sobre quiénes
triunfaron los Césares? ¿Es que Bizancio, la tan cantada,
sólo tenía palacios para sus habitantes?
Hasta en la legendaria Atlántida,
la noche en que el mar se la tragaba,
los que se hundían, gritaban llamando a sus esclavos.
El joven Alejandro conquistó la India.
¿Él solo?
César derrotó a los galos.
¿No llevaba siquiera cocinero?
Felipe de España lloró cuando su flota
Fue hundida. ¿No lloró nadie más?
Federico II venció en la Guerra de los Siete Años
¿Quién venció además de él?
Cada página una victoria.
¿Quién cocinó el banquete de la victoria?
Cada diez años un gran hombre.
¿Quién pagó los gastos?
Tantas historias.
Tantas preguntas.[73]

Al leerlos no podemos dejar de conjeturar que hay una relación estrecha entre el texto del poeta y dramaturgo alemán con el del poeta y sacerdote nicaragüense, que irónicamente

[73]Sobre la obra poética de Brecht el historiador y teórico francés Georges Didi-Huberman declara: «Poesía abundante, por otra parte, exploratoria y prismática: lejos de replegarse en la elegía, lejos de sacrificar a cualquier nostalgia, el escritor multiplica las elecciones formales y los puntos de vista, sin dejar de convocar toda la memoria lírica –de Dante a Shakespeare, Kleist o Schiller–, sin dejar de experimentar nuevos "géneros" que denominará por turnos "crónicas", "sátiras", "estudios", "baladas" o "canciones infantiles"» (9).

afirma de Cortés: «Él fue el único que descubrió y conquistó todo, / y todos los demás capitanes no cuentan para nada» y que resuena muy cerca del de Brecht: «El joven Alejandro conquistó la India. ¿Él solo?».

Cardenal deja en claro que el proceso colonizador, como uno de los procesos que animan el proyecto de la modernidad desde occidente, se lleva a cabo en la instrumentalización de los cuerpos, por lo que Cardenal, al recordar con Bernal, el nombre de los soldados de pie y al cepillar la historia a contrapelo, hace patente su «negativa a unirse, de una manera u otra, al cortejo triunfal que, aún hoy, sigue pisando los cuerpos de los que están en tierra» (Löwy 85).

III.V La filosofía de la liberación y el poema documental

A lo largo de este trabajo hemos dejado claro como se hace patente el pensamiento del filósofo alemán Walter Benjamin en dos importantes aspectos de las construcción del poema documental de Ernesto Cardenal: por un lado en el aspecto formal de construcción del poema («Método de trabajo: montaje literario» etcétera.) y por el otro el aspecto filosófico de evidente implicación ideológica que está relacionado con la recuperación que hace el filosofo de *Los pasajes* de la dimensión teológica de la praxis marxista y en especial, como ésta es aplicada en la práctica del materialismo histórico. Tal vez la segunda de estas dos nociones de construcción sea menos evidente en «Del pasado remoto», de Salvador Novo, pero resultan insoslayables en el poema de Cardenal, pues como observa el filósofo Michael Löwy, la teología de la liberación, a la que el mismo Ernesto Cardenal se adhiere,

parece hacerse eco de las inquietudes de reivindicación de los oprimidos que expresa Benjamin en sus tesis del concepto de historia:

> La idea de una asociación entre teología y marxismo es una de las tesis de Benjamin que suscitaron mayor incomprensión y perplejidad. Ahora bien, algunas décadas después, lo que en 1940 era sólo una intuición se convertiría en un fenómeno histórico de primerísima importancia: la teología de la liberación en América Latina. Ese corpus de textos (…) que articulan de manera sistemática el marxismo y la teología, contribuyó a cambiar la historia de América Latina. Los millones de cristianos inspirados por esta teología, presentes en las comunidades de base o en las pastorales populares, cumplieron un papel capital en la revolución sandinista de Nicaragua (1979). (53)

Ernesto Cardenal, con la escritura de este importante libro, da cuenta de qué manera en el proceso colonial modernizador hay dos proyectos: el primero es el progreso que instrumentaliza y deshumaniza los cuerpos racializados, mediante lo que Enrique Dussel llama el encubrimiento del otro (8). El segundo proyecto es el que genera su contra partida, el movimiento de oposición, o transmodernismo, movimiento crítico de la modernidad que tiene su germen en la señalización del barbarismo europeo en contra de las comunidades originarias de América, que se iniciará con Fray Bartolomé de las Casas.

El poema entonces se articula en tres ejes principales, que conviven con la existencia mítica de «El estrecho dudoso», ejes que se intercalan de forma no lineal: el primero se expresa mediante una contra lectura y apropiación de los documentos del archivo colonial, que desvela el proceso devastador que la conquista generó sobre los pueblos y las culturas originarias.

En segundo lugar, y en oposición nunca suficiente de dicho proceso, la labor evangelizadora de los misioneros católicos, que se oponían a las prácticas de explotación de los conquistadores y al no reconocimiento de sus derechos como nuevos súbditos de la corona. Sin embargo, no hay que dejar de lado que el proceso evangelizador también formaba parte del proceso de colonización, y uno más sutil, pues modificó el sistema de creencias de los pueblos originarios supeditándolos a la religión del Reino de Castilla. Cardenal suele romantizar la labor de los misioneros católicos y el trasfondo colonizador de la evangelización, por su preponderante formación ideológica como sacerdote católico.

El tercer eje temático se erige en la recuperación de los nombres de los oprimidos, extraídos, mediante una profunda inmersión e investigación del archivo colonial.

Cardenal reivindica los nombres (peligro siempre latente de la borradura que ejerce la historia oficial, la historia de los vencedores) y salva del olvido los nombres de indígenas sometidos y de los esclavos negros, así como los de los soldados anónimos.

Las diversas estrategias de Cardenal en *El estrecho dudoso* logran sintetizar radicalmente los variados hipotextos del archivo colonial, pero no sólo eso, además consigue, como lo propone Walter Benjamin, apoderarse de esos recuerdos tal como ellos relumbran «en un instante de peligro», pues nos sólo entresaca los fragmentos y se apropia de ellos, sino que «los hace saltar» del archivo olvidado y polvorienta de la Colección Somoza, para actualizar el pasado y contrastarlo con el presente.

La acumulación de enunciaciones, la apropiación de fragmentos del dilatado archivo, la incorporación de catálogos que desestabilizan el flujo lineal de la narratividad y que dan espacio a las extensas citaciones, resulta en una constante fragmentariedad del discurso.

Además, en *El estrecho dudoso*, Cardenal alterna el estilo conversacional con la sintaxis y el léxico del español escrito en siglo XVI, además de incorporar los paralelismos

propios de la poesía prehispánica, enrareciendo la claridad de la dicción conversacional con la que la crítica suele, de forma repetida, vincular su poesía.

Estas exploraciones en diferentes matices y tonos del lenguaje producen un estilo más cercano a cierto barroquismo acumulativo, paródico y que sin duda es un aporte renovador de las estrategias formales del poema de carácter social (el poema documental de herencia poundiana), así como una una variante en el mismo estilo poético de Cardenal.

Pero tal vez el mayor aporte de *El estrecho dudoso* sea demostrar cómo se manifiesta la imagen dialéctica donde «lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez "lo que ha sido siempre"» (466 Benjamin), o que la aparente linealidad del tiempo del progreso es a la vez cíclico, donde la administración barbárica de Pedrarias Dávila (el proyecto modernizador de la conquista) parece repetirse con la dictadura somocista. Esa imagen del pasado sigue resplandeciendo en el presente de la escritura de Cardenal, por lo que su comprensión permitiría romper con ella, con su consecuente repetición o variación: primero como tragedia y luego como farsa.

Por todo lo anterior es importante señalar que *El estrecho dudoso* es un trabajo altamente experimental, heredero de un amplio repertorio de estrategias procedentes de las vanguardias, donde el collage enunciativo, así como el montaje documental, sobresalen de entre las obras que se escribían durante los años 60 del pasado siglo XX, pues hace convivir una novedosa forma de expresión de la poesía con el impulso reivindicativo del poema de problemática social, que a su vez permite una revisión postcolonial de la historia; así como denuncia los procesos de injusticia durante la dictadura nicaragüense.

Cardenal interroga los despojos de la historia, revela sus fragmentos, mediante un procedimiento, que los hace saltar de su contexto y los pone a circular de nuevo, en contra de esos mismos textos de los que fueron extraídos[74].

[74] De ahí que las consideraciones críticas del poeta y ensayista uruguayo Eduardo Milán, al respecto de *El estrecho dudoso* no resulten del todo exactas, ya que al parecer son resultado de una lectura superficial, pues considera que el libro de Cardenal funciona «más como una conmemoración, a la ratificación de una memoria, que a una práctica poética en lugar de un escamoteo al futuro». Milán pasa por alto la utilización altamente sofisticada y experimental de los procedimientos puestos en escena en el estrecho dudoso, así como la innovadora desfamiliarización que relega el estilo conversacional, propio de los primeros poemas del nicaragüense, y que se había vuelto una marca propia de la poesía social y militante de la época (17).

CAPÍTULO IV

MANUSCRITO ENCONTRADO EN TLATELOLCO: DOS TIEMPOS DE LA MASACRE

En el siguiente capítulo expondremos de que forma el poema «Manuscrito de Tlatelolco» del poeta mexicano José Emilio Pacheco, propone una relectura de la historia a contrapelo que se expresa como crítica de la violencia existente en el proyecto modernizador de la conquista, y la manera en que esta violencia se ha perpetuado en los aparatos represores del estado, exponiendo la condición cíclica del devenir histórico.

Expondremos también los mecanismos formales que el autor utiliza para comunicarnos esta lectura crítica de la historia mediante una composición que se apropia de los archivos testimoniales y el hipotexto colonial, mediante la reescritura y el collage textual.

Ya antes en este trabajo hablamos del efecto de presentez que se instaura en el poema documental a razón de sus posibilidades enunciativas, cuyos procedimientos de montaje intertextual permiten la superposición de diferentes temporalidades. En los poemas documentales presentados a lo largo de este trabajo se ha observado que el discurso de la historia se actualiza mediante una relectura crítica, pues se recuperan aquellas voces del pasado que subyacen, como nos advierte Walter Benjamin en un «momento de peligro» y se actualiza el mensaje que el poder hegemónico intenta silenciar.

El poeta documental verifica de diversas maneras el estado cíclico del devenir histórico como fue expuesto por Marx en su muy citado *Dieciocho brumario de Luis Bonaparte*:

> Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. (…) Así, Lutero se disfrazó de apóstol Pablo, la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República romana y del Imperio romano, y la revolución de 1848 no supo hacer nada mejor que parodiar aquí al 1789 y allá la tradición revolucionaria de 1793 a 1795. (1)

Desde esta óptica podríamos exponer que la matanza y represión de los estudiantes y demás población civil, el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco –a manos de las fuerzas represoras del estado dirigido por el inefable Gustavo Díaz Ordaz– pareciera revivir la matanza del 13 de agosto de 1521, ocurrida en los estertores de la resitencia tenochca en Tlatelolco. perpetuada por las fuerzas colonizadoras de Hernán Cortez.

Esto no pasó desapercibido por los propios miembros del movimiento estudiantil, y miembros del Consejo Nacional de Huelga, que fueron encarcelados en la Crujía C de Lecumberri. Éstos representaron, mediante una lectura en voz alta, un fragmento de *El relato de la conquista* por un Autor Anónimo de Tlatelolco, texto traducido por Ángel María Garibay y recopilado por Miguel León Portilla en su ya clásica edición *La visión de los vencidos* editada en 1959 (Poniatowska 58). Como veremos más adelante, el texto es central para el desarrollo del presente ensayo.

Los paralelismos, entre estos dos acontecimientos históricos, no pasaron desapercibidos para los poetas que vivieron de cerca la manera en que fue ejecutada esta matanza por las fuerzas represoras del estado; mucho menos la manera en que los estudiantes fueron asesinados y encarcelados; esta masacre, solapada por los medios de comunicación y las instituciones encargadas de impartir justicia, sucedió en el mismo escenario, frente a las

mismas ruinas de los masacrados por las fuerzas del ejército colonizador y los ejércitos indígenas emancipadas del control tenochca.

La lista de autores que dedicaron poemas a la matanza y represión del movimiento estudiantil del 68 es numerosa, los nombres más prestigiosos del momento, así como los autores emergentes, dedicaron versos al funesto acontecimiento. Muchos de los poemas fueron realizados inmediatamente después del trágico evento y algunos otros durante los años posteriores.

Una muestra significativa de la poesía inspirada en la represión y matanza de los estudiantes fue compilada en *Poemas sobre el movimiento estudiantil de 1968*, selección realizada por el poeta Marco Antonio Campos para la Editorial Pueblo Nuevo, y que viera la luz doce años después del suceso, y posteriormente recopilado en *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil del 1968* (Campos, Toledo 1998). En ambos volúmenes se recogen los poemas de Octavio Paz, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra y Elsa Cross, entre otros.

El tono tradicional de la elegía o el poema de corte civil y de marcada resonancia militante, demasiado recitativos, son el estilo preponderante entre los poemas recogidos en la muestra de Marco Antonio Campos, sin embargo, destacan los epigramas lapidarios de «Oh Cesar» (52), de Eduardo Lizalde; el tono de crónica periodística en «Tlatelolco, 68» (48) de Jaime Sabines; el breve, pero implacable interrogatorio de «Memorial de Tlatelolco» (46), de Rosario Castellanos, así como el paralelismo entre la masacre y las guerras floridas de «El espejo de piedra» (80), de José Carlos Becerra.

Así como los estudiantes encarcelados en la crujía C de Lecumberri vieron en *El relato de la conquista* por un Autor Anónimo de Tlatelolco, el signo del carácter cíclico de la barbarie, hay dos poetas en la muestra de Marco Antonio Campos que también lo

observaron y no dudaron en apropiarse de las palabras traducidas por Ángel María Garibay: el primero fue Juan Bañuelos que en su poema «No consta en actas» (62) reescribe un fragmento del relato, y que le sirve para construir un sujeto de la enunciación con reminicencias lexicales propias de las traducciones de los cantares mexicanos[75]:

Oh, bebedor de la noche, ¿por qué te disfrazas
ahora?
¿Todo es igual acaso? ¿Tengo que repetir
lo que el augur grabó en el silencio de la piedra curtida por el viento?

"…esparcidos están los cabellos,
destechadas las casas,
enrojecidos sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas
y en las paredes están salpicados los sesos;
masticamos salitre, el agua se ha acedado.
Esto ha hecho el Dador de Tlatelolco,
cuando nuestra herencia es una red de agujeros".
¿Todo es igual que ayer, entonces?
¿Ensartaremos cráneos como cuentas
y se ha de repetir lo que el augur
grabó en el silencio de la piedra?
¿Con coágulos de sangre escribiremos México?
Yo el residuo, el superviviente, hablo:

[75] «La masacre pronto se convirtió en tema de muchos debates apasionados. La mayoría de los textos producidos fuera del discurso estatal intentaron establecer 'qué pasó' y averiguar 'la verdad' sobre los hechos en Tlatelolco (ver Carpenter 2015); esto, posiblemente, se convirtió en el objetivo principal de 'la literatura de Tlatelolco' (ver Leal 1979). Algunos textos se remontan a los tiempos de la conquista española para buscar la explicación a la extrema violencia del 2 de octubre en el pasado de México. Entre estos textos se encuentra el poema de José Emilio Pacheco 'Lectura de los "Cantares Mexicanos"'» (Carpenter, 254).

los comienzos de los caminos
están llenos de gente.
No haremos diálogo con la Casa de la Niebla. (62)

En el poema de Bañuelos, como decíamos anteriormente, el yo se identifica con la voz del poeta de los cantares mexicanos en la ya tradicional utilización del paralelismo sinonímico que se ha vuelto un rasgo estilístico que caracteriza a la poesía de herencia prehispánica.

Sin embargo, el yo de *No consta en actas* se construye como el de un oficiante individual que articula el canto como liturgia y narración de los hechos, así que el relato de la tragedia se construye desde su voz única, al más puro estilo del lirismo comprometido que arenga y oficia.

El dialogo intertextual con el relato de la conquista, en este poema de Juan Bañuelos, se concreta en la primera parte citada del poema, para después continuar en el estilo recitativo y de consigna propio de la época, sin más novedades formales que la intertextualidad generada por la citación.

El segundo texto que recupera el *Relato de la Conquista,* por un Autor Anónimo es el poema titulado «Manuscrito de Tlatelolco», del poeta, ganador del premio Cervantes de Literatura, el mexicano José Emilio Pacheco. El texto está construido mediante un montaje de diferentes fragmentos del relato de la conquista, presentado como una glosa, construyendo así una linealidad narrativa, similar pero no idéntica a la del hipotexto. El poema fue incluido en la antología de Marco Antonio Campos, pero antes vio la luz en el periódico *La cultura en México,* el 30 de octubre de 1968. Después fue incluído en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, tercer libro de Pacheco, un año después. Es interesante esta inclusión, ya que, en

este volumen, Pacheco da un giro temático y formal, donde la meditación de lo histórico adquiere una gran relevancia y se vuelve un tema central del volumen.

El poema, como muchos otros de los textos de Pacheco, fue revisado e incluso modificado en repetidas ocasiones por su autor, así como bien lo expone Victoria Cárpenter:

> Pacheco publicó cuatro versiones del poema 'Lectura de los "cantares mexicanos"' entre 1968 y 2000. La primera versión ('Lectura de los 'cantares mexicanos') se publicó en el periódico *La cultura en México* el 30 de octubre de 1968. La segunda versión ('Lectura de los "Cantares mexicanos": Manuscrito de Tlatelolco (octubre 1968)') aparece en la colección *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), y es la que la mayoría de los estudios considera definitiva (ver, por ejemplo, Campos y Toledo 1996: 88–89; Friis 2000). El tercero ("Manuscrito de Tlatelolco") se incluyó en una edición revisada de *No me preguntes…* (1980) incluida en la compilación *Tarde y temprano*. Ahora el poema constaba de dos partes distintas: 'Lectura de los "cantares mexicanos", 2 de octubre de 1968' y 'Las voces de Tlatelolco, 2 de octubre de 1978'. La segunda parte, 'un poema colectivo e involuntario' (Pacheco 1980: 66), reproduce breves citas 'de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas' (1980: 66) utilizadas por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971; ver Poniatowska 2008). La cuarta y última versión del poema, 'Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968)' aparece en la última edición ampliada de *No me preguntes* (2000) incluida en una nueva edición de *Tarde y temprano*. En esta versión, la primera parte ('Lectura de los "Cantares mexicanos"') está significativamente abreviada y la segunda parte ('Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978; diez años después') se atribuye de manera bastante breve a Poniatowska con una sola frase 'Con los textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971)' (Pacheco 2000: 68). (454)

Es la versión publicada en 2000 la que tomaremos en cuenta para este estudio, dado las significativo de las notas al pie que señalan la procedencia de los hipotextos, dejando en claro, más que en sus anteriores versiones, el carácter documental en la construcción del texto.

Pero antes de abundar en el análisis del texto de Pacheco, creo pertinente dar un breve contexto que dimensione la importancia de dicho relato de la conquista en un marco histórico más amplio, que nos permita entender por qué fue recuperado por los estudiantes del movimiento estudiantil del 68 y por los escritores que registraron en su obra la represión de estado.

IV.I. A propósito de *El relato de la conquista* por un autor anónimo de Tlatelolco

> Rara nobleza de aquella gente que, no bien enriquecida con el alfabeto, ya sabe llorar sus infortunios con el mismo acento de los clásicos (...). Pero más notable, que junte los nuevos alientos con la vieja tradición.
>
> ÁNGEL MARÍA GARIBAY

Como ya adelantábamos antes, me detendré un poco en el Relato de la conquista atribuido a un Autor Anónimo de Tlatelolco y su notable importancia como el primer texto que un testigo nativo hace del violento proceso de conquista colonial.

El 13 de agosto de 1521 «un día de signo 1 serpiente» (Anónimo 45), después de un asedio de casi cuatro meses, sucumbió ante los españoles y sus aliados indígenas, él último reducto de la resistencia tenochca, replegada en la ciudad vecina de Tlatelolco.

Siete años después, según lo registra el manuscrito, un Autor Anónimo de Tlatelolco escribe, en alfabeto latino pero en lengua náhuatl, un relato que comprende la historia del pueblo tlatelolca[76] hasta la llegada de los expedicionarios españoles y los sucesos de la conquista.

Este relato de la conquista se encuentra contenido en un documento más amplio conocido como los *Anales de Tlatelolco*[77] que es, hasta este momento, el documento histórico más antiguo en lengua náhuatl escrito en alfabeto latino, y que narra lo siguiente:

I. Periodo de peregrinación de los mexicas

II. Periodo Tepaneca

III. Periodo de la triple Alianza

IV. Periodo de la Conquista

Lo que vuelve singular a este relato es su evidente contraste con la visión triunfal de los conquistadores: no hay en él una fría relación de los sucesos en la manera en que se encuentra en las cartas de relación, o una reconstrucción épica de la derrota del imperio mexica a la manera que la relata Bernal Días del Castillo, sino que en su desarrollo alterna la prosa histórica y pasajes conmovedores de gran carga lírica desde la sobrecogida visión de una subjetividad perteneciente al pueblo derrotado.

[76] Tribu de origen mexica que se separó de los tenochcas y fundó una ciudad al norte de Tenochtitlan, de gran importancia comercial y cultural: Tlatelolco. «Despojado y sometido por México en 1473, sin embargo, había seguido siendo, hasta la Conquista, un importante polo comercial del "imperio" mexica. Su mercado absorbía productos de todo el altiplano y de lugares aún más lejanos» (Gruzinski, 32).

[77] *Manuscrito Mexicano 22 de la Biblioteca Nacional de París*: «Boturini, que logro descubrirlo y lo adquirió para su infortunado acervo, fue acaso quien le dio el nombre de *Unos Anales Históricos de la Nación Mexicana*» (Garibay, 452).

Podría parecernos pronto que, a siete años de la caída de Tenochtitlan y Tlatelolco, un testigo originario de estos pueblos, escribiera un texto en lengua náhuatl, pero en alfabeto latino, sin embargo

> …el que los naturales escribieran sus propias historias y epopeyas tan pronto aprendieron a escribir con letras europeas, se colige de la siguiente cita de Alva Ixtlixóchitl al enumerar a sus informantes: «otro principal de México Tlatelolco, llamado … de edad de ochenta y cuatro años, que sus padres y descendientes fueron historiadores de la ciudad de México y tienen todavía muy antiguos papeles y memoriales que después escribieron los que supieron primero escribir» (Berlin, XI).

Lo anterior pone de relieve dos cuestiones: la rápida adquisición y práctica que los nativos del Valle de México hicieron del alfabeto latino, y por la otra, la existencia de una antigua tradición de historiadores tlatelolcas a la que seguramente perteneció nuestro autor anónimo.

Eduardo Matos Moctezuma, concuerda con esta postura al afirmar que: «El autor anónimo utilizó la lengua náhuatl para expresarse y los caracteres latinos para escribirla, lo que hace pensar que se trata de un indígena tlatelolca con un nivel intelectual para haber aprendido ya las letras castellanas» (17).

Por lo tanto, no resulta extraño que posteriormente, en Tlatelolco, donde la tradición de la historia estaba ya consolidada (Garibay 454) se instalara, tiempo después, uno de los grandes centros de evangelización franciscana que recibiera «a partir de 1536 el colegio que formó las élites indígenas del siglo XVI (…) lugar predilecto de la aculturación religiosa e

intelectual de la nobleza indígena» (Gruzinski, 33): el conocido Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

Sin embargo, la fecha en que este relato de la conquista afirma ser elaborado (1528), es anterior ocho años a la fundación del colegio franciscano, siguiendo esta razón, significaría que no hay en dicho texto una dominante influencia del pensamiento occidental, o al menos así lo afirma Ángel María Garibay, pues considera que este relato de la conquista «no puede ser considerado como un efecto de la intervención de los frailes evangelizadores» pues el relato conserva un estilo de hacer historia «peculiarmente nahuatlaco» (455).

Este *Relato de la conquista* plantea hasta aquí otras tres nuevas cuestiones:

1. La creación del primer texto histórico de la conquista (texto mestizo), realizado en el territorio americano, que utiliza la lengua náhuatl y el alfabeto latino.
2. La adopción de la escritura en caracteres latinos como una forma de resistencia ante el embate de la conquista, que de maneras variadas terminará borrando muchos de los vestigios de la cultura dominada.
3. Una visión insólita de un testigo ocular de la conquista, que restituye dignidad a los vencidos, mediante la memoria propia de los hechos pasados.

Si bien Garibay defiende la mínima influencia de los evangelizadores en este autor anónimo, es indudable que la adquisición del alfabeto europeo ha modificado la manera de ver el mundo de dicho testigo. Hay pues, una indudable transformación que plantea un ejercicio mestizo, resultado del enfrentamiento de dos mundos. Serge Gruzinski observa dicha influencia y la denomina «colonización del imaginario», y lo señala sobre todo en lo

relativo a las pinturas de los *tlacuilos* tlaxcaltecas que «practican, a mediados del siglo XVI, un arte híbrido» (32).

Sin embargo, en el caso de nuestro autor, esta ruptura con el mundo indígena parece ser de un grado menor, pues como recalca Garibay «es evidente que tenemos una alfabetización de la historia genuina, tal como se usaba en la época anterior a cortés» (453). Entonces hay un mestizaje nunca antes visto de una lengua originaria de américa, expresándose en alfabeto europeo[78]. Pero esta adquisición plantea también, como ya apuntábamos anteriormente, una resistencia:

> …ante la imposibilidad de expresarse abiertamente, el pueblo sometido busca –y encuentra– formas diversas de resistencia (…) dejar por escrito relatos de la lucha armada contra del invasor y los acontecimientos que precedieron a la misma (…) La voz del conquistado se expresa con el dolor de haber perdido su ciudad. (Moctezuma 13)

Esta escritura, a manera de resistencia, indica una restitución de dignidad a los vencidos, adelantándose cuatrocientos años a la visión benjaminiana expuesta en sus famosas *Tesis…*, de la restitución histórica de los oprimidos y la lectura de la historia a contrapelo.

La versión del texto realizada por Ángel María Garibay se esfuerza por preservar el valor literario de la misma, pues no escatima en apreciar este documento como uno de los más conmovedores y bellos trabajos literarios de esta tradición. Así lo hace patente en su *Historia de la literatura náhuatl*:

[78] «Añejas y conflictivas han sido las relaciones del náhuatl con el alfabeto latino. Desde el comienzo han sido mediadas por la adaptación de este alfabeto al castellano transterrado a América en el siglo XVI, que marcó la tradición ortográfica posterior, tanto para las variantes del español americano a partir del siglo XVIII, como para las distintas lenguas náhuatl» (Mendoza, 2019).

> Llegar a esta fuerza de expresión supone natural genio para la composición literaria. Un indio que en menos de un decenio de la terminación de la conquista de la ciudad de los lagos puede expresar así sus sentimientos, más que valioso en sí mismo, resulta ejemplar y muestra de lo que fue la vieja cultura de donde dimana. Un fraile español, no hubiera podido llegar a esos acentos de patética emoción. (786)

Resultado de una realidad avasallante, en el Encuentro de dos Mundos, como le llamó Miguel León Portilla[79], el *Relato de la conquista* por un autor anónimo de Tlatelolco, propone una inusitada disposición del material literario, que lo hace desde su forma escrita al separarse de otros relatos de la tradición náhuatl y por su cercanía con los hechos ocurridos, también se distingue de otros textos posteriores. Finalmente, resulta singular su carga emotiva que se entrelaza con el discurso histórico: «Y todo esto pasó con nosotros. Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos: con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados» (39).

Estamos pues ante un relato que intercala o yuxtapone diferentes texturas textuales, donde lo histórico en prosa se eleva rítmicamente al discurso lírico:

> …y fue cuando murieron tenochcas y tlatelolcas.
> (…)
> y luego fue la matanza general de todos éstos. Los que estaban cantando y los que estaban mirando junto a ellos, murieron. Nos dieron empellones, nos

[79] «Una expresión que había empleado yo antes, al editar la *Visión de los vencidos,* como portadora de una perspectiva abierta a la reflexión, era la de "Encuentro de Dos Mundos". Quienes la propusimos para dar con ella título a la Comisión Mexicana del V Centenario, hicimos primera presentación en público de la misma en la reunión que de varias comisiones latinoamericanas y de España tuvo lugar en Santo Domingo el 9 de julio de 1984.» (9)

> maltrataron por tres horas. En donde mataron a la gente fue en el Patio Sagrado.
> (…)
> Y fue cuando colocaron la catapulta aquí en el templete. En el mercado la batalla fue por cinco días.
> Y todo esto pasó con nosotros. Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos: con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados.
> En los caminos yacen dardos rotos, los cabellos están esparcidos.
> Destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas, y en las paredes están los sesos. Rojas están las aguas, están como teñidas, y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre. Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe, y era nuestra herencia una red de agujeros. (23-39)

A lo largo del texto el uso de la primera persona del plural es fundamental para entender el carácter colectivo de la narración del antiguo relato del autor anónimo, cuya convención es propia de la tradición prehispánica observada también en los informantes de Sahagún.

Por todo lo anterior, la recuperación del *Relato de la conquista* del autor anónimo, por los participantes del movimiento estudiantil de 1968, así como por los poetas atentos a la brutal represión del estado, pone de manifiesto la naciente necesidad de leer la historia de manera benjaminiana, ponderando el relato de los derrotados, reivindicando, como propone León Portilla, la versión de los vencidos.

IV.II. “El manuscrito…” de Pacheco

A lo largo de la obra del poeta mexicano José Emilio Pacheco la lectura de la historia se hace presente, poemas emblemáticos como «Crónica de Indias», «Conversación Romana (1967)», y por su puesto «Manuscrito de Tlatelolco», hacen patente este giro temático que se presenta en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, su tercer libro.

Es significativo que «Manuscrito de Tlatelolco», el poema que nos ocupa en este trabajo, aparezca en este volumen y en cada una de sus reediciones, puesto que *No me preguntes como pasa el tiempo*, es el libro en el que se da un cambio de tono muy visible en la obra del poeta mexicano: en los textos de este volumen, como afirmábamos antes, se pone un mayor énfasis en el discurso de la historia, pero también en la incorporación de lenguajes ajenos al discurso lírico (el tono periodístico, el ensayo o la narración), el simple comentario metapoético, además de una construcción discursiva mas concentrada y breve, que lo separa del tono más solemne de sus dos anteriores trabajos.

Con esta hibridez de géneros al servicio de una poesía más conversacional, pero también con la utilización de procedimientos que expresan una constante despersonalización del yo poético, Pacheco logra que el lector mire con mayor claridad a través de sus palabras.

Lo anterior se podría explicar desde las propias palabras de Pacheco, cuando afirmaba, ya en 1966, que para él los géneros pueden convivir e incluso complementarse: «Yo diría que los géneros no son incompatibles, un cuento es lo más cercano a un poema (no en términos de 'prosa poética', sino de concentración e intensidad), y con frecuencia se me ocurren historias que, según creo, pueden interesar. En mi caso, la poesía no basta; el relato es un complemento necesario» (263).

De ahí que en muchos de sus poemas en verso se desarrollen el relato breve a modo de fábula o que algunos de sus libros de poemas estén integrados por textos en prosa en cuya estructura prevalece el relato o la reflexión ensayística, como en «El arte de la guerra»

o «Elogio del jabón», por mencionar dos ejemplos significativos. Su economía verbal y el tono reflexivo que se destaca a lo largo de su obra, es resultado —ha señalado Alí Calderón— de una lectura atenta de «la poesía china y japonesa por una parte, las flores y los cantos precolombinos, particularmente de Netzahualcóyotl, por la otra» (Calderón). Yo agregaría el tono sensual, fragmentario de la poesía griega clásica y el humor irónico, desencantado, del epigrama latino.

Los procedimientos también plantean una postura mucha más rupturista y experimental, así como una postura política más subversiva, del que «Manuscrito en Tlatelolco» es un ejemplo claro.

En el caso del «Manuscrito…», el poema consta de dos momentos, «Lectura de los cantares mexicanos», que es una reescritura sintética del *Relato de la conquista* de un Autor anónimo de Tlatelolco, ampliamente revisada en *La visión de los vencidos*, las crónicas indígenas sobre la conquista, que reunió Miguel León-Portilla.

Con la reescritura del texto náhualt, José Emilio Pacheco se encuentra connotando lo ocurrido el 13 de agosto de 1521, pero también lo sucedido en la Plaza de las tres culturas durante el 2 de octubre de 1968: la matanza y represión de estudiantes por el ejército y otros instrumentos de represión del estado, como lo fue el llamado Batallón Olimpia.

Como ya referíamos con anterioridad, el texto también fue utilizado por los estudiantes del movimiento estudiantil presos en el Palacio de Lecumberri.

El otro momento del poema es «Las voces de Tlatelolco», escrito e integrado posteriormente; fechado el 2 de octubre de 1978, diez años después. En este segundo texto Pacheco se apropia de diferentes fragmentos del libro testimonial *La noche de Tlatelolco* de la narradora Elena Poniatowska –un libro que es en si mismo innovador en su estructura de

montaje– incluyendo algunas veces de forma integra los fragmentos, o interviniéndolos para una mayor consonancia versal y discursiva.

Las dos partes del poema de Pacheco proponen la resemantización de fuentes documentales, el collage, el montaje, la paráfrasis, la fragmentación; en ambos textos también se hace presente la intersección de temporalidades: las temporalidades del relato de la conquista y la represión de los estudiantes se interceptan en un devenir histórico cíclico, los dos acontecimientos en el mismo escenario: «primero como tragedia, después como farsa.

En su «Lectura de "Los cantares mexicanos"» pacheco conserva el estilo propio de la escritura náhuatl traducida al castellano –el modelo propuesto por Garibay y Leon Portilla–, en especial en lo que respecta a oraciones cuyo sentido semántico es similar, casi un paralelismo:

> Se alzaron los gritos.
> Fue escuchado el estruendo de muerte. (Pacheco 35)

Los gritos dan paso al estruendo, la gradación es ascendente, ahí donde lo sonoro da paso a la sinestecia olfativa/visual:

> Manchó el aire el olor de la sangre. (35)

El segundo para de versos acrecienta la sensación de desesperanza ante un escenario de creciente desgracia

> Nuestra suerte fue amarga y lamentable.

Se ensañó con nosotros la desgracia. (35)

Estos versos preparan la caída y la derrota del pueblo Tlatelolco en manos de los asesinos, conjurados en un solo ejercito que busca acabar con el último reducto tenochca, terminar de una vez por todas con la hegemonía mexica. Y así como las naciones indígenas, antes oprimidas por el imperio tenochca, se aliearon con los conquistadores españoles, siglos después, el ejército y demás instrumentos de seguridad del estado se unieron para reprimir a la sociedad civil que debían proteger: los miembros del movimiento estudiantil y demás población civil que apoyaba y simpatizaba con los estudiantes.

De tal manera que la unidad entre las clases trabajadoras (el ejército y la policía son también proletariado), se vuelve inaccesible por la acción represora ordenada por clase gobernante, de ahí que el verso copiado casi sin modificación de los anales de Tlatelolco nos siga pareciendo tan actual.

Es toda nuestra herencia una red de agujeros. (35)

De tal manera que esa red de agujeros, esa tela antes íntegra, no ha dejado de ser mancillada, esos agujeros de arcabús o de metralla se repiten desde hace quinientos años, de Tlatelolco a Río Blanco a la noche de Iguala de los 43 de Ayotzinapa. Sobre las ruinas del gran mercado, en la ahora llamada plaza de las tres culturas, la sangre sigue manchando el aire.

El procedimiento de reescritura en esta versión del poema es por demás sintético, y actualiza la palabra siempre en peligro de los derrotados, el procedimiento es por lo tanto político.

En el segundo momento del poema, Pacheco realiza un montaje de citas de un hipotexto que es en sí mismo un montaje, realizado con diferentes testimonios y material periodístico que plantea un amplio ejercicio intertextual: *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska.

La naturaleza fragmentaria del hipotexto, que desarrolla el «proceso de un sujeto colectivo (…) el Movimiento Estudiantil de 1968» (Gelpi 289), erige un discurso cuya naturaleza impugna la retórica estatal, no sólo en la recopilación de los testimonios, sino que también en su propuesta de organización inusual del material textual, cuya naturaleza híbrida y fronteriza, despliega un relato histórico a contrapelo, tanto temática como formalmente, de las versiones oficiales.

Con la inclusión de un montaje del montaje, José Emilio Pacheco despliega en «Las voces de Tlatelolco» los confusos ecos de la masacre. Los distintos fragmentos recortados de los testimonios recogidos por Poniatowska[80], y la superposición de los mismos terminan, por completar ese cuadro de horror, logrando redimir, mediante la alta resonancia del ejercicio poético, las voces de los testigos.

[80] «…se puede leer el género si se estudia la inscripción del sujeto textual –que, como se vio, figura con las iniciales E.P.– y si se tienen en cuenta las operaciones que lleva a cabo. Ya se vio que ese sujeto inscribe, edita y combina una pluralidad de voces (entrevistadas) que le otorgan a este texto testimonial un dialogismo singular. A esto habría que añadir que ese sujeto se desplaza entre los espacios abiertos de la ciudad y las cárceles para hacer entrevistas y recoger una serie de testimonios en los cuales se impugnan los procedimientos represores del Estado mexicano. Lo "privado" pasa aquí a ser público, en la medida en que la periodista es un enlace entre ambas esferas: "La entrevista es la más pública de las conversaciones privadas" (Halperín, 13). Dicho de otro modo: con anterioridad a su constitución en sujeto textual (E.P.), el sujeto biográfico se traslada al ámbito de la esfera pública y, concretamente, al debate político: zona anteriormente vedada a muchas mujeres latinoamericanas.» (Gelpi, 303).

Esta segunda parte del poema inicia poniendo de relieve de qué manera ese olor de sangre que mancha el aire en el relato de la conquista llega hasta nosotros, dándole continuidad a los paralelismos del relato de la conquista:

> Y todo Tlatelolco respira sangre (Pacheco 38)

Si antes fueron los «hombres en armas de guerra», los ejércitos invasores y demás pueblos oprimidos por la hegemonía mexica, ahora los que cierran las entradas y salidas son los soldados y demás cuerpos armados del gobierno:

> Cuatro bengalas verdes.
>
> Los soldados
> cerraron las salidas
>
> Vestidos de civil, los integrantes del Batallón Olimpia[81]
> –mano cubierta por un guante blanco–
> Iniciaron el fuego.
>
> En todas direcciones
> Se abrio fuego a mansalva.

[81] «La manifestación comenzó alrededor de las 4 de la tarde; a las 6 de la tarde los manifestantes estaban a punto de abandonar la plaza. En ese momento, un helicóptero sobrevoló la plaza y se lanzaron varios juegos pirotécnicos. Esta debió ser la señal para los integrantes del Batallón Olimpia, una fuerza de tarea especial, cuyos integrantes se mezclaron con los representantes de la CNH en el tercer piso del edificio Chihuahua y, según la mayoría de los testigos, abrieron fuego contra efectivos policiales y del Ejército, provocando así una respuesta de represalia. La respuesta fue bien coordinada y severa. Tropas armadas ingresaron a la plaza junto con la policía y abrieron fuego contra los manifestantes, transeúntes y reporteros. En un caos posterior que duró entre media hora y varias horas, según múltiples testigos, muchos resultaron muertos o heridos.» (Carpenter, 453)

Desde las azoteas
Dispararon los hombres de guante blanco.
Disparó también el helicóptero. (36)

La organización del texto configura una enunciación que podríamos identificar con la voz del testigo que narra y que tiene alguna semejanza de estilo con «Lectura de los "cantares Mexicanos"», pero al avanzar en la lectura hay una yuxtaposición cada vez más radical de los enunciados entresacados del hipotexto que trastocan la unidad del «yo testigo», dando paso a una enunciación más parecida a una puesta en escena, una propuesta coral en su diversidad de voces, una enunciación que es inevitablemente polifónica:

–Quédate quieto, quédate quieto:
Si nos movemos nos disparan.

–¿Por qué no me contestas?
¿Estás muerto?

–Me voy a morir, me voy a morir.
Me duele.
Me está saliendo mucha sangre.
Aquel también se está desangrando.

–¿Quién, quién ordenó todo esto?

–Aquí, aquí Batallón Olimpia.

–Hay muchos muertos.
Hay muchos muertos.

–Asesinos, cobarde asesinos.
–Son cuerpos, señor, son cuerpos.

Los iban amontonando bajo la lluvia.
Los muertos boca arriba junto a la iglesia.
Les dispararon por la espalda.

(…)

Lejos de tlatelolco
Todo era de una tranquilidad horrible, insultante.

¿Qué va a pasar ahora,
qué va a pasar? (37-39)

La pesquiza y montaje de los testimonios de *La noche de tlatelolco*, de Elena Poniatoska, surgen de una noción de composición que no escapa a las prácticas documentales del género periodístico, su estructura recuerda constantemente al montaje fílmico, lo que a su vez le permite a Pacheco –al apropiarse de los fragmentos en su propio ejercicio intertextual– realizar un tratamiento que acentúa lo fragmentario, lo coral, sintético y vertiginoso de las voces llamadas de nuevo a repetir su testimonio.

Los recortes al texto de Poniatowska no sólo son precisos, algunos de los fragmentos se encuentran mínimamente intervenidos para asimilarse a la sintaxis de los paralelismos sinónimos a la manera del Autor Anónimo, efecto que también es logrado por la disposición del material textual que nos propone Pacheco.

Con esto, la poética de José Emilio Pacheco, renuncia a la escritura en pos de una no escritura y a favor de una revisión de los procedimientos históricos de la vanguardia más experimental, heredera, como ya hemos expuesto, de los procedimientos propios del futurismo y el despliegue citacional de Pound[82]:

> La poesía de Pacheco, escéptica de su propio valor, hipercrítica, se apoya en una convicción iconoclasta: escribir la poesía no puede ser sino reescribirla, repetirla insinuando alguna variante que le dé alguna justificación y actualidad. (…) El concepto de la "paternidad" de la obra poética, la posibilidad de ser "originales", quedan así en entre dicho (…) El poema llegará a ser para Pacheco el resultado de un acto estético por el cual simplemente se selecciona y rescata un texto ajeno y ya perfectamente absorbido, neutralizado por la tradición; o la apropiación, mediante una inscripción insólita, de un lugar común del lenguaje cotidiano, de la publicidad, de la cultura popular ; o aun la descolocación, sin modificación alguna, de un objeto literario o real respecto de su contexto habitual (Oviedo 49).

Esa primera persona del plural del primer momento y las voces testimoniales que hablan en la segunda parte, meditan frente a las ruinas de los antiguos mexicanos, de tal manera que el poema se integra a la tradición de poemas de meditación ante las ruinas, caros a la tradición lírica mexicana como el «En el Teocalli de Cholula», de José María Heredia o los más cercanos el «Tajín», de Efraín Huerta o «La venta», de José Carlos Becerra.

Reescritura y montaje de textos apropiados plantean una poética y una política, o una política que es una poética, donde se cuestiona fuertemente el concepto de autoría y

[82] Así como para Salvador Novo, el acercamiento de José Emilio Pacheco con la tradición norteamericana es muy evidente.

originalidad de la obra literaria como valor más elevado por una noción de composición que incluye la reescritura como reivindicación que actualiza las voces y «los momentos de peligro», una no escritura que impugna la versión oficial de la historia mediante una reescritura de la versión de los vencidos.

En este punto podríamos caer en la tentación de encasillar a este poema, sobre todo la segunda parte, dentro de la poesía testimonial, dada la intención referencial y explícita de los testimonios apropiados, pero como señala Antony Rowland en la introducción de *Poetry as a testimony*: «La poesía testimonial se resiste a la proliferación de testimonios en la esfera pública. Tal escritura celebra una estética que puede rechazar las tentaciones de la mediación y su integración absoluta, defendiendo la autonomía de la voz lírica.» (4) Esto más que expresar algo negativo reafirma el carácter documental y polifónico del poema de Pacheco, que se consolida como un poema de esta índole, donde la mediación y la manipulación (el montaje) son evidentes, así como la indudable renuncia a la autorreferencialidad, sin embargo, la poesía documental y la testimonial de América Latina comparten en buena medida una misión aproximada[83]:

> no es exagerado afirmar, como ya lo hicimos, que el discurso escrito, histórico y literario, no puede tener en América Latina, desde sus orígenes, otra misión que la de testimoniar sobre la verdad de los hechos; hechos que, desde sus orígenes, son dramáticos y confusos… (Prada 12)

[83] Aquí vale la pena recordar la definición que el mismo Renato Prada Oropeza hace de el discurso-testimonio y que no ayudaría a trazar de manera más explícita las diferencias entre lo documental y lo testimonial: «el discurso-testimonio es un mensaje berval en primera persona escrito para su divulgación editorial aunque su origen primario y estricto sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social, previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra» (14).

Tal vez por eso el contexto del que fueron tomados los fragmentos apropiados (*La noche de Tlatelolco*) y que componen el poema/montaje de «Las voces de Tlatelolco» no se disuelve del todo, la transferencia del material parece acentuar la función de denuncia que persiste desde el hipotexto.

El poema de Pacheco traslada la prosa fragmentaria del contexto narrativo a un contexto lírico que reenzambla las voces en un coro angustiante, donde las anáforas y los paralelismos sinónimos, propiciados por la organización del material textual, que lo trasladan del relato en prosa a la manera de los cantos prehipánicos, dota de una nueva vitalidad sintáctica a los fragmentos, donde las formulaciones no se desprenden de su naturaleza coloquial, acentuando así la experiencia de la colectividad.

Por lo tanto la estrategia coloquialista o conversacional de *No me preguntes como pasa el tiempo* se reformula en «Manuscrito de Tlatelolco» dando paso al collage, donde el coloquialismo tiende un puente entre las voces de las victimas del texto traducido del náhualt y el texto de Poniatowska, ahí donde la primera persona del plural se dispersa para dar paso al coro de la voces de un tiempo presente.

El poema no resiste el coloquialismo propio de «La otra vanguardia» subsidiaria de la poesía norteamericana, sino que lo radicaliza –también desde la escuela norteamericana más experimental, la poundiana– no es ya el poeta quien lo elabora sino el que lo extrae del texto cuyo contenido referencial es superlativo, su ordenación (su montaje) es sí misma una reflexión sobre los procedimientos históricos de la poesía experimental, pero también de la poesía política. Su estrategia no es cómoda para el lector tradicional que valora la «originalidad» como valor propio de la obra literaria, el poema se encuentra por lo tanto

cuestionando fuertemente la idea de autoría para reivindicar las voces de los otros y de nuevo hacer una lectura a contrapelo de la historia oficial.

Al final la red acribillada de la tradición es también el relato que José emilio Pacheco nos entrega, sus fragmentos dan cuento del desgarramiento.

Como gran maestro del género, José Emilio Pacheco sabe reconocer la influencia de los distintos autores y artistas que marcaron su trabajo; su obra es una constante muestra de cómo todo texto es resultado de textos anteriores, que a su vez son suceptibles de desprenderse de su contexto. No nos queda duda que todo este arsenal formal, así cómo la lectura crítica de nuestra realidad, se plantea en un diálogo especular con la historia, que logra traspasar el tiempo y vencer el olvido, como lo más sólido de su extensa y heterogénea obra literaria.

CAPÍTULO V

V. *MEMORIAL DE AYOTZINAPA*: TENSIONES ENTRE EL DOCUMENTO MÍTICO Y EL HISTÓRICO

En el siguiente trabajo expondremos de qué manera «Memorial de Ayotzinapa», poema del mexicano Mario Bojórquez, se inscribe dentro de la tradición de la poesía documental mediante un novedoso dispositivo formal en el que el mito prehispánico de la creación de los hombres (los macehuales) tomado del *Códice Florentino* (libro 3 capítulo 1)[84], se intercepta con la cobertura periodística, la versión del estado conocida como "verdad histórica", los informes del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, los videos y demás materiales de archivo sobre la desaparición de los 43 estudiantes de la Normal Rural Isidro Burgos, de Ayotzinapa, creando un poema que no renuncia al discurso lírico al incorporar los procedimientos del poema documental de evidente filiación social.

Estas intercepciones generan una tensión entre el tiempo mítico y el tiempo histórico. En este último también se oponen dos versiones de los hechos: la llamada verdad histórica y la versión descubierta por periodistas y expertos peritos, como los del GIEI[85].

[84] Conocido mayormente como *Historia general de las cosas de Nueva España*, la magna obra de Fray Bernardino de Sahagún, en la que recogió, con la ayuda de sus estudiantes indígenas del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, así como de los llamados informantes indígenas, mucho del conocimiento y las costumbres de los tenochcas en los años anteriores al proceso de colonización y despojo. Es considerado también uno de los antecedentes más importantes de los estudios etnográficos modernos.

[85] «El Grupo Interdisciplinario de Expertas y Expertos Independientes (GIEI) surge del acuerdo formalizado entre la CIDH, los representantes de las víctimas de Ayotzinapa y el Estado mexicano el 18 de noviembre de 2014 con la finalidad de proporcionar asistencia técnica para la búsqueda de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero; así como las investigaciones y acciones que se adopten a fin de sancionar a quienes resulten responsables y, de igual forma, otorgar asistencia a los familiares de los estudiantes».

Expondremos de que manera estas narrativas, la relacionada con la dimensión mítica, por una parte, y la dimensión histórico/referencial, por la otra, generan un texto cuya tensión se produce en la confrontación de ambas dimensiones, provocando una lectura a contrapelo de la historia oficial, a la vez que propone una composición que se resiste a despojarse de su manto lírico (dimensión estética).

V.I Antecedentes para una poética heterogénea

El poeta y crítico Evodio Escalante, al escribir sobre «Memorial de Ayotzinapa», de Mario Bojórquez, se pregunta: «¿Cómo escribir acerca de los muertos? ¿Cómo escribir acerca del horror de Ayotzinapa? ¿Cómo meter las manos en el cebo de la ignominia y con ello hacer poesía?» (Escalante). El escenario se presentaba un tanto desalentador, sin embargo, como señala más adelante el mismo Escalante, «el panfleto y el manifiesto, al que han recurrido no a veces sin éxito algunos de los grandes poetas mexicanos del pasado siglo XX, queda conjurado *ab ovo*», pues en el poema de Bojórquez hay una exploración formal que no renuncia al estilo lírico característico de su obra y acentúa otro aspecto poco señalado por la crítica, su interés por la experimentación y la búsqueda de nuevas expresiones formales.

Desde *Pájaros sueltos*, su primer libro, Mario Bojórquez demostró un interés por la experimentación formal, tanto de índole clásica (preceptiva) como de índole vanguardista (procedimientos experimentales). Un ejemplo temprano, ya bastante radical, lo encontramos en su poema «VIII» del volumen anteriormente referido, que ofrece al lector la posibilidad de múltiples lecturas donde «el poeta nos hace tocar las extremidades del azar (…) dejando

escapar versos con una unidad centrípeta e ideas instantáneas» donde el lector «puede mandar toda regla al demonio y leerlo como un acercamiento de gatos» (75), asegura en el comentario Rubén Amador.

Los ejemplos se multiplican en sus posteriores libros que van de la recuperación de formas métricas clásicas (heptasílabos, endecasílabos o silva castellana) las temáticas prestigiosas del imaginario poético (*Contradanza de pie y de barro*, *Bitácora de viaje de Fórtum Ximénez* y *Diván de Mouraria*), al tono conversacional, los lenguajes cinematográficos, la sintaxis cibernética y el simultaneismo (*Y2K* y *Pretzel*).

De ahí que nos resulte muy exclarecedor que cuando Bojórquez señala que la poesía actual camina «por senderos que incluyen la perplejidad del pensamiento simultáneo, la velocidad del video digital, la desdoblada e infinita conectividad del hipervínculo» (293) y de ahí que no podemos dejar de pensar que se refiere a su propia poética, pues, de un libro a otro, Mario Bojórquez ha presentando una amplitud de registros tanto formales como temáticos; por eso, cuando afirma que los procedimientos de la poesía actual «encarnan, en lo posible, la velocidad de los procesos tecnológicos al mismo tiempo que solventan una crisis de la identidad» (293), sabemos que habla también de propias búsquedas.

Pero es en «Memorial de Ayotzinapa» donde su poética personal sondea, de manera más consistente, el diálogo con la historia a partir de la utilización de un montaje experimental mucho más arriesgado, ampliando el diálogo con discursos como el periodístico, el informe pericial y el testimonio.

Esta preocupación por lo histórico ya la encontramos en *Bitácora de viaje de Fórtum Ximénez,* libro en el que muestra una indagación mucho más tradicional en lo que respecta a la versificación. Mucho más experimental resultan algunos de los poemas de *Pretzel* –donde

el poeta reflexiona sobre momentos de la historia norteamericana–, pero es en «Memorial de Ayotzinapa» donde todos estos recursos se consolidan e incluso se radicalizan.

V.II Mito, historia y ¿verdad?

«Memorial de Ayotzinapa» da inicio con una reflexión sobre el vacío de las formas, formas que adquirirán profundidad a medida que el sujeto de la enunciación lírica Quetzalcóatl –símbolo náhuatl de la sabiduría y el poder político– siga su camino para convertirse en el héroe que bajará, como Heracles, al inframundo –conocido por los antiguos mexicanos como el Mictlán– para recuperar los huesos preciosos. Es su acción heróica lo que pone en marcha el relato, su sacrificio es lo que dará vida a la humanidad y con ella al tiempo en la tierra.

> –Le dije a mi Nahual–
> Todas las formas están vacías
> Apenas un relámpago atraviesa
> la piedra de moler
> y el río
> que corre a bajo
> hacia la tierra onda
> es apenas el murmullo del agua
> Todo está vacío. (11)

Resulta interesante la hipótesis del ensayista y poeta Álvaro Solís sobre la no linealidad cronológica del relato:

> «La referencias a los huesos y la acción de molerlos aparece en la estancia uno y dos como una acción presente, por lo que uniendo ya todas estas partes referidas se llega a la conclusión de que el poemario empieza en realidad por el final, un recurso propio de la narrativa que es utilizado por Bojórquez de una manera muy natural y adecuada al contenido del libro» (270).

Aunque el poema recupera el mito prehispánico[86] de la creación de los hombres –y por lo tanto el uso del paralelismo sinónimo– este primer poema recuerda, en su forma breve pero sintética, al Tao Té Ching, como una de sus referencias intertextuales:

> El Tao es una vasija vacía
> Pero su contenido nunca se agota.
> Insondable, parece ser el origen de todas las formas.

La forma apostrofada de la enunciación y el dialogismo, producto del uso de la segunda persona del singular, dota desde el inicio de gran expresividad al poema y marca la pauta del diálogo del héroe con su contraparte (su Nahual[87]), generando una dualidad que provoca los constantes desdoblamientos del sujeto de la enunciación.

> Mi nahual me respondió–
> Todo el tiempo rehuimos
> la visión de las cosas vacías

[86] La dimensión del mito como eje temático de su poesía ya había sido trabajada en anteriores libros del autor, en especial en el volumen titulado *Hablar sombras* (2013), donde los poemas presentados como oráculos que lanzan su adivinanza y procuran la restitución del tiempo arquetípico, lo cual plantea una crítica al tiempo histórico de la modernidad y al tiempo fragmentario/discontinuo de la posmodernidad.

[87] «En cuanto al nahual de Quetzalcóatl se trata muy probablemente de Xolotl, su "gemelo nocturno" y, en un contexto más precisamente mortuorio, perro psicopompo» (Johansson 77).

todo el tiempo creemos
que asimos la realidad
intocada
Ve allá y recoge los huesos preciosos
para que los hombres vivan de nuevo,
la vida está vacía como el pellejo de una fiera
junta los huesos y en un barreño
muele los huesos
para que los hombres puedan vivir (11)

El mito, el del viaje iniciático que Quetzalcóatl emprende, tiene la misión de mostrar de qué manera se creó la vida de la humanidad a través del sacrificio de éste, repetidas una y otra vez en la celebración ritual.

El carácter iniciático del poema es expuesto de forma amplia también por el poeta Álvaro Solís:

> La referencia al mito es por demás evidente, algunos de los elementos que le son propios hacen pensar que el poema constituye también un viaje iniciático para Quetzalcóatl. En el libro Muerte e iniciaciones místicas (2008) Mircea Eliade define iniciación como "un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, equivale a una mutación ontológica del régimen existencial" (7-8). Ya desde el epígrafe se hace evidente un ambiente o atmósfera ritualista. Un elemento característico de los viajes iniciáticos, que en el poema se cumple, es la presencia de un guía, una especie de tutor, que en el caso del poemario es un nahual, el cual no es más que una proyección del mismo Quetzalcóatl. El nahual siempre le dice qué debe de hacer, nunca qué no debe hacer, en semejanza con el Daimon socrático. La presencia de este guía en varios momentos toma el papel de

> sujeto lírico, habla en segunda persona y como Quetzalcóatl también sobrevive a la matanza. Sólo hasta el final aparece humanizado, tomando un espadín y fumando mientras ambos esperan a que los huesos se tatemen para poder "iniciación viene representado por la ceremonia que simboliza la muerte del neófito y su vuelta al mundo de los vivos" (Eliade 10). (Solís 377-379).

Presentados desde la estancia I, Quetzalcóatl (y su Nahual), se encuentran generando una tensión paralelística propiciada por su intercambio dialógico, donde el personaje mítico, acompañará a los 43 surianos (los estudiantes de la Normal Rural Isidro Burgos, de Ayotzinapa) en su peregrinaje; ese descenso al infierno que fue la noche del 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero:

> Éramos –le dije a mi nahual–
> 43 los del «río de las calabacitas»[88]
> Y yo, pero yo no cuento ni tu tampoco
> Eramos, entonces, 43
> Los que cruzamos la noche (25)

Pero el tiempo histórico también parece repetir su ecatombe, la tragedia de los vencidos encarna en cada nueva masacre y muy pronto podemos constatarlo en en la estancia III en la que Quetzalcóatl y su nahual salen en busca de los huesos preciosos, pero, al menos en este momento del poema, no necesitan bajar al inframundo para obtenerlos, pues se encuentran «a flor de tierra». Su peregrinar nos hace recordar al de los familiares de los desaparecidos, los padres de los 43, pero también el trabajo incansable de los colectivos de

[88] Ayotzinapan es un topónimo de origen náhuatl significa literalmente «río de las calabacitas».

madres rastreadoras de todo el país, que buscan con nulo apoyo gubernamental a sus familiares desaparecidos.

> Me dijo mi nahual–
> Ahora tendríamos que ir a buscar
> los huesos preciosos
> Están a flor de tierra
> casi insepultos
> Basta remover un poco
> el polvo
> y encontraremos
> los huesos calcinados
> 400[89] fosas hemos de escarbar[90]
> hasta encontrarlos
> en Cerro en Cocula, en Huizuco
> Con las uñas partiremos la tierra
> con las uñas y un poco de saliva (13)

En el anterior fragmento podemos leer entre líneas la desesperación de los padres de los 43 que buscan a sus hijos, así también su reclamo de justicia, ante un escenario desolador de fosas clandestinas que proliferan convirtiendo a nuestro país en una gran fosa común.

Es evidente, pues, que ya desde esta tercera estrofa el ritual empieza a mezclarse con el tiempo histórico, que no es una historia de vida sino de matanzas y cuya naturaleza también es cíclica: de la matanza colonialista en el mercado y el templo en Tlatelolco, a la

[89] En la cosmogonía náhuatl «400» es lo mismo que «innumerable» (León Portilla 115).
[90] «Lo que era un hecho sabido por las constantes referencias a hallazgos de fosas ajenas al caso Iguala durante el rastreo de los 43 estudiantes desaparecidos, ha sido confirmado ahora con datos del Gobierno de México: el rastreo de los jóvenes de la escuela de Ayotzinapa ha llevado a dar con 60 fosas en las que había 129 cadáveres, todos sin relación con el caso» (De Llano 2015)

matanza de estudiantes en la plaza de las tres culturas, también ahí en Tlatelolco, y otras matanzas como la de Aguas Blancas, Acteal, San Fernando y en 2014 la noche de Iguala, con la desaparición y de los 43 estudiantes.

«Memorial de Ayotzinapa» mantiene de forma intermitente el relato del mito de la creación de los hombres, pero el relato se está modificando de forma constante y se desarrolla de forma paralela a los hechos del 26 de septiembre de 2014. El poeta hace que el tiempo mítico conviva con el tiempo histórico, o al menos con una versión de dicho tiempo (la llamada «verdad histórica»), la historia del héroe (su viaje que culminará en el sacrificio), se encontrará con el viaje también sacrificial de los 43 estudiantes.

> Me dijo mi nahual–
> No te aflijas con eso
> toma a 43 surianos
> del «río de las calabacitas»
> y condúcelos a «donde serena la noche»[91]
> Ahí morirás para que todos vivan
> Sólo si mueres los dioses te darán un lugar
> para que nadie olvide
> un lugar para que la muerte sea memoria
> alegre
> ahí donde la muerte ondea como una bandera de justicia[92]
> Que no te aflija eso (12)

[91] Iguala, en náhuatl «yohualcehuatl», litelalmente «donde serena la noche».
[92] Iguala es conocida como la ciudad de la bandera, debido a que el 2 de marzo de 1821, en esta ciudad se integra el Ejército Trigarante que utiliza la Bandera de las Tres Garantías, con los tres colores que desde ese momento serán emblemáticos de la identidad mexicana: verde, blanco y rojo.

En este momento los dos relatos se encuentran unidos, Quetzalcóatl camina con los 43 y los 43 son coadyudantes en su camino ritual, incluso cuando Quetzalcóatl, en la estancia IX, ha llegado al inframundo para hacerse con los huesos preciosos, se hace acompañar por un suriano (estudiante) desollado

> –Me dijo mi nahual–
> Toma un suriano desollado
> Para que el señor del Mictlán
> Se sienta comodo
> Entre iguales
> Y te franquee la puerta
> Del inframundo
> Que es «como el culo de un muerto»[93](19)

Se refiere a Julio César Mondragón[94], el estudiante cuyo cuerpo fue encontrado el 27 de septiembre del 2014, en inmediaciones del C4[95], y que presentaba señales visibles de tortura: sus captores le habían retirado la piel del rostro dejando visible su cráneo, una imagen terrible que le dio la vuelta al mundo, y que sin duda hace pensar en las representaciones de

[93] *Iuhquim mucqui itzinco*, que traducido es «como en el culo del muerto».

[94] En su revelador libro *La verdadera noche de iguala*, la periodista y escritora Anabel Ochoa reconstruye así el tétrico hallazgo: «Según el acta de levantamiento, tenía el rostro desollado y un ojo estaba a 35 centímetros del cuerpo, que tenía los pantalones enrollados debajo de los glúteos y estaba visiblemente golpeado en el tórax y en los costados abdominales. Los peritos advirtieron rápidamente que el homicidio no tuvo lugar ahí y que el cuerpo había sido movido de su posición original. Fue identificado como estudiante y sus familiares dijeron que su nombre era Julio César Mondragón» (36).

[95] El C4 es la abreviación de «Centro de Control, Comando, Comunicaciones y Cómputo», éstos centros de control y vigilancia «forman parte del SNSP, el cual desde diciembre de 2012 depende del Consejo Nacional de Seguridad, y cuentan con cámaras monitoreadas por personal federal, estatal y municipal. Se trata de puntos neurálgicos para la seguridad pública en cada estado y la capital del país. Su administración está a cargo de los gobiernos estatales, pero económica y operativamente dependen en gran medida del gobierno federal, que recibe información de las emergencias en tiempo real» (Ochoa, 13).

Mictlantecutli o Xipe Totec, este último también llamado el desollado. La figura de Xipe Totec se reafirma en la estancia XXXI: «–Ahora serás Tezcaltipoca Rojo/ Xipe Totec el desollado».

Quetzalcóat toma los huesos preciosos y es perseguido por los sicarios del señor y la señora del Mictlán, representados por José Luis Abarca y María de los Ángeles Pineda Villa.

> Ya la Señora y el Señor de Mictlán
> han mandado a sus perros
> perro y perra han mandado
> perro y perra con colmillos
> de grueso calibre (30)

En «Memorial de ayotzinapa» las autoridades estatales y federales, complices del crimen de estado, se encuentran representando a Mictlantecutli, señor del inframundo que pone las pruebas de muerte al héroe, y que en el tiempo histórico pone los retenes judiciales o construye una llamada «verdad histórica» que quiere esconder la participación de elementos del ejército en los hechos de la noche de Iguala:

> En el centro un pódium
> A la derecha una gran pantalla
> Que muestra imágenes de los hechos
> La prosa cansina del señor del Mictlán
> Va relatando con crudeza
> «la verdad histórica»
> Testimonios de los matones fotografías de la escena

Cada uno de los sucesos
Se van acomodando a la versión oficial
De un crimen de Estado
Así se relata un crimen de estado –pensé
Así consta en autos –Me dijo mi nahual (52)

En «Memorial de Ayotzinapa» de Mario Bojórquez el héroe Quetzalcóatl fracaza en darle vida a los macehuales, pues en medio del tiempo histórico de la masacre su sacrificio es inútil

Recogimos los huesos preciosos
arrancándolos a los matones
que ordenadamente los molían con una piedra bola del río
hicimos un atado con ellos
Ya no te rajes el miembro[96] –me dijo mi nahual–
Esas son pendejadas– (35)

A estas alturas, Quetzalcóatl que es símbolo de sabiduría, se mira así mismo extraviado, él mismo se confunde entre las víctimas y los verdugos. Entonces la serpiente emplumada, cuyo manto legitimaba a los gobernates, se pierde en la noche con los 43 surianos, que son también la imagen de su pueblo abatido. Al elegir ser acompañante y testigo de los actos ocurridos el 26 de septiembre, podríamos pensar que Quetzalcóatl ha dejado sin legitimación al gobernante de esta tierra (a la administración priista de Enrique Peña Nieto), para acompañar a su pueblo en su desenso al inframundo.

[96] «Quetzalcóatl sobre él [el atado de huesos] se sangró su miembro (…) han nacido, oh dioses, los macehuales…» (Sahagun).

V.III El tiempo histórico y el documento

Como hemos podido observar el texto es consistente en hacer convivir la acción y temporalidad mítica con el tiempo y la acción del tiempo histórico generando, lo que Wlater Bejaminuna designa como una imagen dialéctica[97], y aunque la precensia de Quetzalcóatl y su nahual, como testigos y cronistas de los hechos es constante, de la estancia XXV a la XXIX, la precencia explícita del archivo testimonial se refuerza para hacer más presente el efecto de referencial que en las otras estancias, reafirmando el carácter documental del poema:

> Empezaron a tirar bala
> ¿Por qué tiran bala? les dije–
> Y su respuesta fue:
> Más y más bala
> Así fuera de buenos con los malos– grité
> ¿Por qué apuntas? No hay armas aquí ¿Por qué apuntas?
> No estamos armados (35)

El anterior fragmento recrea los actos sucedidos en la calle Juan N. Állvarez, y si bien no siempre cita de forma textual las palabras de los estudiantes, si ejemplifica la sensación

[97] «La imagen auténtica será entonces pensada como una *imagen dialéctica* (84). Benjamin la comprende ante todo según el modo visual y temporal de una *fulguración:* "La imagen dialéctica es una imagen que fulgura", escribe en 1939 en sus fragmentos sobre Baudelaire (85). Y en sus paralipómenos a las tesis *Sobre el concepto de historia,* en 1940: "La imagen dialéctica es una bola de fuego que atraviesa todo el horizonte del pasado" (86). Ella dibuja al respecto un espacio que le es propio, un *Bildraum* que caracteriza su doble temporalidad de "actualidad integral" (*integraler Aktualität)* y de apertura "de todos los lados" (*allseitiger)* del tiempo (87)» (Didi-Huberman 168).

que trasmiten las diferentes imágenes que fueron captadas en los videos tomados con celulares por vecinos y normalistas; de esta manera el poema logra expresar la desesperación de dichas escenas transmitidas posteriormente en cadena nacional:

> Llegaron tres o cuatro camionetas
> Policías y mandos
> Baleaban por igual
> Policías y mandos pensé
> –esto es lo que llaman un crimen de estado–
> La policía es el estado corrompido
> En unos matorrales encontré a mi nahual
> El pensaba –ahora si nos cargó la chingada–
> Pero no me lo dijo (24)

Las dos estancias citadas anteriormente, además de poner en evidencia la complicidad de las fuersas del estado y los miembros del crimen organizado, hacen patente la naturaleza represora y de control que el estado corrompido despliega, pues como ha informado en sus diferentes informes el GIEI, el ejército y los organismos de inteligencia (C4 y OBIS) tuvieron conocimiento de las actividades de los estudiantes, así como de los miembros del crimen organizado, coludidos con autoridades estatales y municipales. Este escenario es ampliamente expuesto en el «Tercer informe del GIEI», donde se exponen la complicidades y omisiones de los distintos niveles de gobierno:

> «Dado que se contaba con dos operaciones de inteligencia en marcha, una que monitoreaba los movimientos del crimen organizado y otra las actividades de los estudiantes antes y durante los sucesos del 26 y 27 de septiembre resulta llamativo que estos seguimientos cesaran justo en el momento de la

> desaparición. Esto a pesar de que se contaba con interceptación de comunicaciones que podrían haber guiado la búsqueda de los estudiantes desde el mismo 26 de septiembre de 2014. Esta información nunca fue brindada a las autoridades encargadas de la búsqueda y la investigación y se negó su existencia hasta recientemente» (GIEI 9).

De ahí que los versos de la estancia anterior resuenen con gran contundencia al señalar como fue perpetuado este crimen de estado.

Finalmente el poema recupera diferentes momentos de la «Conferencia de Prensa del Procurador, Jesús Murillo Karam», en los que se da a conocer la llamada «Verdad histórica», desmentida tanto por el GIEI y algunos periodistas investigadores, en lo que respecta a la manera en que los cuerpos fueron supuestamente desaparecidos:

> Llegamos a la barranca de la basura
> Nos fueron acomodando en forma de leños
> Y éramos leños acomodados
> El olor del diésel era insoportable
> Creo que yo ya estaba muerto
> Pero mis compañeros
> Algunos estaban vivos
> Sí, estaba muerto
> Y ardía mi cuerpo
> Sí, algunos todavía estaban vivos y ardían (31)

En este punto valdría la pena preguntarnos ¿Por qué recuperar la llamada «versión histórica» elaborada por el gobierno? Como hemos visto hasta este punto de nuestra investigación las narrativas se entrelazan, se presenta «la verdad histórica» dentro del relato donde

Quetzalcóatt y su nahual se vuelven parte de los estudiantes, los matones, los soldados, que se diferencian de los señores del Mictlán, pertenecientes a la clase política coludida con el crimen organizado, actores en el escenario de la necropolítica: son ellos los que cosntruyen la «verdad histórica»

Presentada de este modo, la llamada «verdad histórica» se integra al relato del poema para ser denunciada como falsa:

> –¿Más preguntas?–
> –La verdad histórica es que ya me cansé– dijo el señor del Micltán (36)

Memorial de Ayotzinapa es consistente en la tradición del poema documental mexicano, en él observamos la recuperación y reescritura de los mitos prehispánicos, pero las estrategias de intertextualidad se radicalizan mediante la superposición de discursos y la dislocación temporal que mezcla el tiempo mítico y el tiempo histórico cuyas naturalezas se oponen, además del uso del fragmento y cierto tono del reportaje periodístico, todo esto para cuestionar y poner en duda dicha verdad.

En esta parte de nuestro tabajo es importante señalar que el poema de Mario Bojórquez se presenta como una escritura siempre en proceso, por lo tanto inacabado, dado que el caso de los 43 de Ayotzinapa no ha sido cerrado, el poema ha ido creciendo y actualizándose en cada nueva edición, mutando y enriqueciéndose con la nueva evidencia y documentación sobre el caso.

Lo que hace pensar que con «Memorial de Ayotzinapa» sucede algo similar que con *November,* la obra de la artista visual Hyto Steyerl, donde el proyecto y sus resultados «se

inscribe[n] en el devenir de un acontecimiento que le impide dar por terminadas sus investigaciones» (Guerra 14).

«Memorial de ayotzinapa» es por lo tanto una mezcla de articulación mítica del tiempo ritual y el tiempo histórico, donde la representación de este segundo carece de legibilidad íntegra, sus acontecimientos carecen de unicidad, esto sigue sucediendo por la intervención del estado que ha escondido información relevante sobre el caso, y la ausencia de los cuerpos como prueba última del crimen de estado; por lo tanto el caso se ha vuelto, en el orden cíclico de la historia, «una red de agujeros», como símbolo propio del tiempo instaurado por la clase dominante.

En cada uno de sus libros, Mario Bojórquez se hace patente la necesidad de escudriñar los diversos caminos de comprensión del mundo, que no quieren ser en sus poemas, una simple instantánea del momento, sino reproducir estados de ánimo, conexiones anímicas con los espacios, la lengua, las costumbres. En esta ocasión, realiza un cuestionamiento al discurso de la historia oficial, pues, a la memoria institucionalizada, el poema de Bojórquez opone una memoria crítica mediante la incorporación de documentos, asimilados dentro discurso lírico, para crear una memoria crítica que se opone al olvido.

CONCLUSIONES

A lo largo de su historia el poema documental ha encontrado muchos caminos para configurar su expresión, varias son las rutas de sus procedimientos, en este tránsito la construcción del poema se trastoca, se vuelve inestable, se reinventa, todo con la finalidad de comunicar la experiencia pasada de las colectividades. Son estas características siempre mutables, las múltiples posibilidades que ofrecen sus combinaciones lo que hicieron que los autores de lengua castellana recurrieran a él, desde su emergencia en los años treinta, por el desgaste evidente del poema socialmente comprometido o de filiación abiertamente política.

Si con Baudelaire, el poeta moderno aprendió a convocar las imágenes y demás elementos que habitan el mundo y que se relacionan misteriosamente entre sí, en ese frondoso árbol de la naturaleza, para encontrar las correspondencias que fundarán la poesía moderna como crítica de la modernidad y del poema mismo; el poeta documental, además de practicar esa alquimia convinatoria, también reclama las imágenes de la historia para sí y las hace interpretarse en un flujo de simultaneidad, esa simultaneidad que aprendieron de Apollinaire los poetas norteamericanos Ezra Pound, T.S. Eliot y Gertrude Stein. Esa simultaneidad es pues la que hace que las líneas del pasado se crucen con las líneas del presente, generando lo que Walter Benjamin llamó la producción de la imagen dialéctica[98], que revala esa imagen residual, ese despojo de la historia de los vencidos que, por fuerza de hacerla saltar, relumbra en el presente.

[98] Para el filósofo e historiador George Didi-Huberman esta dualidad se explicaba de la siguiente manera: «Para saber, hay que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez» (10), desde esa dualidad, donde la relación de «lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir sino una imagen, en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes, y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje» (Benjamin 464).

Los diferentes acontecimientos del pasado, muchas veces recónditos, de los que se nutre el materialismo histórico y el poema documental, culminan en un presente que se inaugura una y otra vez en cada nueva lectura del poema documental, este efecto de presentés, si bien es propio de la poesía lírica, según lo estudiamos con Pozuelo Ivancos, se ve radicalizado en el poema documental; de tal manera que en éste las estrategias de construcción formal se actualizan en cada ejemplo que hemos estudiado a lo largo de este trabajo.

Por eso es importante concluir que los cuatro textos que se han analizado a lo largo de los diferentes ensayos que dan cuerpo a esta tesis doctoral definen una línea histórica del desarrollo del poema documental en la poesía mexicana y nicaragüense, cuyo impacto ha sido definitivo para el desarrollo del poema documental en lengua castellana. Todo ello junto a un recorrido crítico sobre la configuración formal del poema documental no realizado anteriormente en español, al menos no de la forma extensa y puntual en que se ha hecho en este trabajo, acompañado además del reconocimiento a la obra de aquellos críticos y académicos que son un antecedente fundamental para que este trabajo viera la luz.

«Del pasado remoto», de Salvador Novo, es el primer texto que se estudió, cuyo análisis parte de la hipótesis que este sería el poema inaugural de la poesía documental en lengua castellana por las razones que expondré a continuación.

En este poema el autor superpone a manera de collage la dicción panfletaria de los poetas adheridos y reunidos en el grupo de los denominados artistas revolucionarios. El texto de Novo parodia (de forma efrástica) la retórica pictórica del muralismo –que se convertirá en buena medida en la del régimen–, así como la articulación discursiva del partido en el poder, expresada por los medios de comunicación (prensa y radio), pero estas enunciaciones se ven dislocadas por las persistentes intervenciones, de carácter irónico, que hace la primera

persona, esa que va cediendo la voz a las otras enunciaciones, lo que nos hace conjeturar la fuerte influencia de los dispositivos formales propuestos por Ezra Pound y T.S. Eliot, que sin duda son muy apresiados por los poetas norteamericanos que realizaron poemas documentales durante los años treinta.

Aunque Novo se aleja del discurso de la izquierda, corriente ideológica con la que se identifican sus antagonistas en el escenario cultural de México, su poema desarrolla una abierta intención de denuncia, que coincide con el programa reivindicativo que Ed Sanders propone en *Investigative Poetry*, pues nos alerta sobre el naciente autoritarismo del partido en el poder y su ambivalencia ideológica, que por un lado cultiva una relación abierta con los llamados artistas revolucionarios y por el otro mantiene una estrecha relación con la clase oligárquica emergente en el escenario posrevolucionario.

Finalmente hay que concluir que el poema se separa formalmente de la poesía de su tiempo, pues se resiste a la configuración tradicional del poema lírico de la época, pero también al del poema social, incorporando formas más bien cercanas a la prosa, el discurso paródico del poema civil y la entonación del testimonio, coincidiendo con la definición formal, experimental y de inestabilidad genérica del poema documental propuesta por Harrigton, lo que no sólo lo hace un poema muy inusual para su tiempo, sino que además lo vuelve, el primer poema documental de la lengua castellana, tomando en cuenta que no hay poema anterior a este que proponga dicho andamiaje formal en la tradición poética de Hispanoamérica, fundando así la tradición del poema documental en nuestra lengua.

En relación a *El estrecho dudoso*, el segundo de los trabajos poéticos analizados en esta tesis, de la autoría del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, podemos concluir que las diversas estrategias que pone en práctica a lo largo del libro, logran sintetizar radicalmente los variados hipotextos del archivo colonial, pero no sólo eso, además consigue, como lo

propone Walter Benjamin, apoderarse de esos recuerdos tal como ellos relumbran «en un instante de peligro», pues nos sólo entresaca los fragmentos y se apropia de ellos, sino que «los hace saltar» del archivo olvidado y polvoriento de la Colección Somoza, para actualizar el pasado y contrastarlo con el presente.

La acumulación de enunciaciones, la apropiación de fragmentos del dilatado archivo, la incorporación de catálogos que desestabilizan el flujo lineal de la narratividad y que dan espacio a las extensas citaciones, a la vez que resulta en una constante fragmentariedad del discurso; así como la recurrente imitación de la sintaxis del español escrito del siglo XVI, o los paralelismos de la poesía prehispánica, propone un abandono de la claridad de la dicción conversacional con la que la crítica suele, de forma repetida, vincular a la poesía de Cardenal. Estas exploraciones en diferentes matices y tonos del lenguaje producen un estilo más cercano a cierto barroquismo acumulativo, que por momentos resulta paródico, y que sin duda es un aporte renovador de las estrategias formales del poema de carácter social, así como un estilo que propone una variante a la poesía coloquialista de otras obras del autor nicaragüense.

Pero sea, tal vez, el mayor alcance de *El estrecho dudoso*, demostrar cómo se manifiesta la imagen dialéctica donde «lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez "lo que ha sido siempre"» (466 Benjamin), o que la aparente linealidad del tiempo del progreso es a la vez cíclico, donde la administración barbárica de Pedrarias Dávila (el proyecto modernizador de la conquista) parece repetirse con la dictadura somocista. Esa imagen del pasado seguía resplandeciendo en el presente de la escritura de Cardenal, por lo que su comprensión permitiría romper con ella, con su consecuente repetición o variación: primero como tragedia y luego como farsa.

Por todo lo anterior es importante señalar que *El estrecho dudoso* es un trabajo altamente experimental, heredero de un amplio repertorio de estrategias procedentes de las vanguardias, donde el collage enunciativo, así como el montaje documental, sobresalen de entre las obras que se escribían durante los años 60 del pasado siglo XX, pues hace convivir una novedosa forma de expresión de la poesía con el impulso reivindicativo, que permite una revisión postcolonial de la historia, así como levantar una denuncia a aquellos procesos de injusticia que aún se repiten. Cardenal interroga los despojos de la historia, revela sus fragmentos, mediante un procedimiento que los hace saltar de su contexto y los pone a circular de nuevo, en contra de esos mismos textos de los que fueron extraídos.

Sobre «Manuscrito de Tlatelolco», el tercero de los trabajos aquí estudiados, de la autoría del poeta mexicano José emilio Pacheco, las conclusiones a las que he llegado son la siguientes:

El poema traslada la prosa fragmentaria –de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska– del contexto narrativo a un contexto lírico que reensambla las voces en un coro angustiante, donde las anáforas y los paralelismos sinónimos, propiciados por la organización del material textual dota de una nueva vitalidad sintáctica a los fragmentos, donde las formulaciones no se desprenden de su naturaleza coloquial, acentuando así la experiencia de la colectividad.

Además, la estrategia conversacional de *No me preguntes como pasa el tiempo* se reformula en «Manuscrito de Tlatelolco» dando paso al collage, donde dicho coloquialismo tiende un puente entre las voces de la víctimas del texto en náhuatl, del autor anónimo de Tlatelolco y el texto de Poniatowska, ahí donde la primera persona del plural se individualiza para dar paso al coro de las voces de un tiempo presente.

El poema no reitera el coloquialismo propio de «La otra vanguardia» subsidiaria de la poesía norteamericana, sino que lo radicaliza –también desde la escuela norteamericana más experimental, la poundiana.

No es ya el poeta quien lo elabora, sino el que lo extrae del texto cuyo contenido referencial es superlativo, su ordenación (su montaje) es en sí misma una reflexión sobre los procedimientos históricos de la poesía experimental, pero también de la poesía socialmente comprometida. Su estrategia no es cómoda para el lector tradicional que atesora la «originalidad» como valor máximo de la obra literaria, el poema se encuentra por lo tanto cuestionando fuertemente la idea de autoría para dar paso a que se expresen las voces de los otros y de nuevo hacer una lectura a contrapelo de la historia oficial.

Finalmente, el último ensayo de esta tesis analiza el poema del autor mexicano Mario Bojórquez, titulado «Memorial de Ayotzinapa». Este poema, el más actual de los estudiados en este trabajo, es consistente con la tradición del poema documental mexicano: en él observamos la recuperación y reescritura de los mitos prehispánicos, pero las estrategias de intertextualidad se realizan mediante una arriesgada superposición de los discursos y la dislocación temporal que mezcla el tiempo mítico y el tiempo histórico, generando la imagen dialéctica, cuya naturaleza dual se sirve del uso del fragmento y cierto tono del reportaje periodístico, todo esto para cuestionar y poner en duda la llamada «la verdad histórica».

En cada uno de sus libros de Mario Bojórquez se hace patente la necesidad de escudriñar los diversos caminos de comprensión del mundo, que no quieren ser en sus poemas, una simple instantánea del momento, sino reproducir estados de ánimo, conexiones anímicas con los espacios, la lengua, las costumbres. En esta ocasión, realiza un cuestionamiento al discurso de la historia oficial, pues a la memoria institucionalizada

Bojórquez opone una memoria crítica mediante la incorporación de documentos, asimilados al discurso poético, para crear una memoria crítica que se opone al olvido.

Finalmente, podemos concluir que después de este breve recorrido crítico, que a partir de la década de los 30, tiempo en el que se publicó poema de Salvador Novo «Del pasado remoto», la presencia del poema documental y sus variados procedimientos han estado presentes en la historia de la poesía de México y Nicaragua. La escritura de estos poemas siempre ha acompañado, de manera por demás heterogénea, el desarrollo histórico propio del contexto latinoamericano donde se expresa el «ser-en-estado-de-excepción-permanente», esta condición de la que nos habla Walter Benjamin desde *Calle de dirección única* o en sus *Tesis del concepto de la filosofia de la Historia*: la desigualdad, la exclusión, el exterminio.

De ahí que el poema documental se exprese en cada una de las obras revisadas hasta aquí como una serie de procedimientos que buscan oponerse al discurso oficial de la historia, una contra historia que quiere desmontar, y cuando no, destruir la versión oficial de los vencedores, «el tiempo homegenio de la clase dominante» (Benjamin). Por lo tanto, en cada uno de estos poemas perciste la intención de

> partir la historia en dos, y que sangre. El momento del tajo es el atisbo de la *Jetztzeit*, "ese punto apocalíptico en el cual el tiempo se detiene para recibir la plenitud de un significado desmembrado hasta entonces" (Eagleton, Walter Benjamin 32). Si "pensar significa traspasar" (26), como sugiere Ernst Bloch, se trata de pensar la historia desde otro sitio, se trata de "producir un desvío a través del pasado hacia un porvenir nuevo" (Löwy, "Walter Benjamin…" 17). (Calderón 137)

Por lo tanto, si lo que se quiere es romper el curso lineal del tiempo homogenio de la clase dominante es necesario fracturarlo, el poema por lo tanto debe provocar, como dice Alí Calderón, «la ruptura del tiempo lineal, la toma de conciencia y toma de posición necesarias para activar el freno de urgencia de la locomotora de la historia. » (138).

Concuerdo plenamente con Alí Calderón cuando asegura que «el acontecimiento es la particular experiencia de la catástrofe» sin embargo, en lo que respecta al poema documental se hace patente «la necesidad de organizar el pesimismo», mediante una escritura incómoda para la crítica tradicional, pero además esa abierta postura política del poema documental, que expresa abiertamente su compromiso social, lo que también incomoda a una parte de la crítica que prefiere una poesía experimental alejada de la consigna ideológica o el panfleto.

De tal manera que las dislocaciones formales, la desarticulación de las narrativas hegemónicas y lineales, las escrituras bastardas, la apropiación y la desapropiación de esos despojos de los que habla Benjamin, en los poemas aquí analizados, sacan de su letargo esas historias ignoradas, puesto que, como afirmaba Sanders, para el poema documental no hay caso cerrado, y en estos poemas se logran redimir esas historias condenadas a la borradura propias de los discursos oficiales.

BIBLIOGRAFÍA

— Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo, 2018.

— Anónimo. *Relato de la conquista* (Autor Anónimo de Tlatelolco). Versión directa del náhuatl de Ángel María Garibay; presentación de Eduardo Matos Moctezuma. *Pequeños Grandes Ensayos*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

—Apollinaire, Guillaume. *Antología*. Visor Libros México, 2017.

— Audí, Marc. "El concepto de documento en poesía: experimentaciones contemporáneas." *Letral*, no. 11, 2013, pp. [xx-xx], https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3752/3726. Consultado el 16 ago. 2018.

— Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova, 2.ª ed., Fondo de Cultura Económica, 2003.

— Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1987.

—Benjamin, Walter. *Libro De Los Pasajes*. Akal, 2016.

— Benveniste, Émile, and Juan Almela. *Problemas De Lingüística General I*. Siglo Veintiuno Editores, 1971.

— Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. 2da ed. México, D.F: Facultad de Filosofía y Letras, Inst. de Investigaciones Filológicas, Univ. Nacional Autónoma de México, 1997. Impreso.

— Bernstein, Charles. *L=A=N=G=U=A=G=E ¡CONTRAATACA!*. 1st ed., ALDVS, UANL, 2013.

«Alí Calderón conversa con Charles Bernstein» Círculo de Poesía. 2019. https://circulodepoesia.com/2018/01/ali-calderon-conversa-con-charles-bernstein/ Accedido el 11 junio de 2019.

— Berlin, Heinrich, and Robert Hayward Barlow, eds. *Anales de Tlatelolco: unos annales históricos de la nación mexicana y Códice de Tlatelolco*. Vol. 2. Antigua Librería Robredo, de J. Porrúa, 1948.

—Blasing, Mutlu Konuk. «¿Qué es el Sujeto Lírico?» Circulo de Poesía, 19 de mayo de 2019 circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico. Accedido el 27 de mayo de 2022.

—Bojórquez, Mario. "La poesía del resentimiento" en Calderón, Alí. *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. México, 2016. Valparaíso Ediciones. Impreso.

Memorial de Ayotzinapa. Visor Libros, 2017.

—Burts, Sthephen. *Close Calls with Nonsense: Reading New Poetry.* Graywolf Press. EEUU (2009). Impreso.

— Calderón, Alí. *Piedras para una refundación* (1st ed.). Buenos Aires Poetry. Argentina 2017. Impreso.

Poesía panhispánica. Apuntes para una constelación. (1er Ed.) Círculo de Poesía Ediciones. México 2021. Impreso.

Calderón, Alí. "La intención lírica: Notas sobre un archigénero." RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras, vol. 11, no. 17, 2020.

"Algunas palabras sobre la poesía de José Emilio Pacheco." Círculo de Poesía, 27 enero 2014, circulodepoesia.com/2014/01/algunas-palabras-sobre-la-poesia-de-jose-emilio-pacheco/.

— Campos, M.A., y Toledo, A. *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*. UNAM, México1998. Impreso.

— Cardenal, Ernesto. *El estrecho dudoso*. Visor Libros, 1994.

— Carpenter, Victoria. "Y el olor de la sangre manchaba el aire': Tlatelolco 1521 and 1968 in José Emilio Pacheco's 'Lectura de los *Cantares Mexicanos*.'" *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 95, no. 4, 2018, pp. 349-364. https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/bhs.2018.26 Accedido el 13 de junio de 2019.

— Certeau, Michel de. *La Escritura De La Historia*. 2nd ed. Mexico: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 2010. Impreso.

— De Tlatelolco, Anonimo. *Relatos de la Conquista*. Redactado en 1528. Vol. 30. UNAM, 2006.

— Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama.(1993).

— De Llano, Pablo. "El rastreo de los 43 revela a Iguala como un campo de fosas comunes". El País, 27 de julio de 2015, elpais.com/internacional/2015/07/27/actualidad/1438025968_745132.html. Accedido el 17 de mayo de 2022.

— Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Impreso.

— Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2011.

Cuando las imágenes toman posición. Edit A. Machado Libros, 2008.

—Dyckerhoff, Ursula, and Hanns J. Prem. "Los Anales de Tlatelolco: Una colección heterogénea." *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 27, 1997, pp. 181-202, https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77947.

– Eagleton, Terry. *Walter Benjamin: o hacia una crítica revolucionaria*. Ediciones Cátedra, 2021. Impreso.

— Escalante, Evodio. “A propósito del *Memorial de Ayotzinapa*, de Mario Bojórquez. Reseña.” *Círculo de Poesía*, 30 sept. 2019, circulodepoesia.com/2019/09/a-proposito-del-memorial-de-ayotzinapa-de-mario-bojorquez-resena-de-evodio-escalante/.

— «Elsa von Freytag-Loringhoven». Wikipedia: La enciclopedia libre, Wikimedia Foundation, 10 jul. 2024, es.wikipedia.org/wiki/Elsa_von_Freytag-Loringhoven. Consultado el 15 jul. 2024.

— Fabre, Luis Felipe. *La sodomía en la Nueva España*. Pre-Textos, 2010. Impreso.

— Foltz, C., «Ezra Pound's Subject Matter And The Poetic Avant-Garde» Journal of Arts and Humanities Vol. 4 No. 10 (2015) October https://theartsjournal.org/index.php/site/article/view/832 Accedido el 17 octubre 2018.

— García Negroni, María Marta. "Argumentación lingüística y polifonía enunciativa, hoy." Scielo.org.mx. N.p., 2018. Web. 9 May 2018.

— Garibay, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*: pt. El trauma de la conquista (1521-1750). Vol. 1. Editorial Porrúa, 1971.Impreso.

— Gelpí, Juan G. "Testimonio periodístico y cultura urbana en La noche de Tlatelolco de Elena Poniatowska." CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas 12 (2000) 285-308. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/456 Accedido el 20 octubre 2020

—Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Taurus. España 1989.

—GIEI (Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes). *Informe Ayotzinapa III: Mandato medida cautelar MC/409/2014 CIDH*. Secretaría de Gobernación, febrero 2022, México.

—Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*. 1st ed. México: Tumbona Ediciones, SUR+, 2015.

—Guattari, Félix, and Gilles Deleuze. "Rizoma." Ed. Diálogo Abierto, Ciudad de México (1994).

— Harrington, Joseph. "Docupoetry and Archive Desire." *Jacket2*, 27 Oct. 2011, https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire.

—Hartog, Francois. *Evidencia de la Historia*. trad. Norma Durán Rodríguez Arana, México, Universidad Iberoamericana (2011).

—Hoagland, Tony. *Twenty Poems That Could Save America and Other Essays*. Graywolf Press, 2014. Impreso.

— Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general.* Seix Barral, 1975.

— Laughlin, James. *Ensayos Fortuitos*. México D.F: Vuelta, 1995.

— Leibovici, Franck (2007). *Des documents poétiques*. París: Al Dante. Impreso.

— León-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*. Biblioteca del Estudiante Universitario; México (1971).

— Leong, Michael. *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. Contemp North American Poetry, 2020. Impreso.

— Lôwy, Michael, y Benjamin, Walter. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. FCE, 2022.

— Longenbach, James. *Modernist Poetics of History*. Princeton University Press, 2014.

— Maples Arce, M. *VRVE. Súper poema Bolchevique en 5 cantos* (1st ed.). Andrés Botas e Hijo, 1924.

— Mendoza Romero, Jorge. "Náhuatl Y Alfabeto Latino: Historia De Un Conflicto." *Contra Réplica,* 2018. https://www.contrareplica.mx/nota-nahuatl-y-alfabeto-latino-historia-de-un-conflicto2018191016 10 Accedido en junio de 2019.

— Meschonnic, Henri. “Manifiesto Por Un Partido Del Ritmo”. *Lobo Suelto* 11 de octibre 2017 https://lobosuelto.com/manifiesto-por-un-partido-del-ritmo/ Accedido el 21 Marzo de 2020.

—Metres, Philip. "From Reznikoff To Public Enemy By Philip Metres." Poetry Foundation noviembre 2007 https://www.poetryfoundation.org/articles/68969/from-reznikoff-to-public-enemy Accedido el 17 de noviembre 2017.

— Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. ERA. 2000

— Montes de Oca, Francisco. *Teoría y Técnica de la literatura*. Editorial Porrúa. 2017.

— García Negroni, María Marta. "Argumentación lingüística y polifonía enunciativa, hoy." Tópicos del Seminario, no. 35, 2016..

— Niemeyer, Katharina. “que agita apenas la palabra. La poesía mexicana frente a la Revolución.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/que-agita-apenas-la-palabra-la-poesia-mexicana-frente-a-la-revolucion/html/aeb16be4-ed20-468f-991c-ae5497a47322_4.html#I_0_. Acceso en enero de 2019.

—Novo, Salvador. *Return Ticket*. 1st ed., Cultura, 1928.

Nuevo Amor y Otras poesías. 1st ed., SEP, FCE, 1984.

Sátira, el libro ca... (1st ed.). Diana. 1979

La estatua de sal. FCE. 2014

—Olson, Charles. *Poemas de Maximus IV,V, VI*. México. Trad. Ricardo Cázares. Editorial Mangos de Hacha. 2015.

—Ortega, Julio. *Arte de innovar*. El equlibrista-UNAM, 1994.

— Osorio, G., & Calderón, A. *Reinventar el lirismo*. Valparaíso México, 2016.

— Osorio de Ita, Gustavo. *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericano*. Buap-Ediciones del Lirio, 2022.

"No me preguntes cómo pasa el tiempo de José Emilio Pacheco como discurso retórico fundamental en la constitución de un canon". Una tradición frente a su espejo. Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, Ignacio Ballester, 1ª ed., Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2019, pp. 209-222. ISBN: 978-607-9444-53-2

— Oviedo, Antonio. "Nota preliminar." *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, por Georges Didi-Huberman, traducción de Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

— Oviedo, José Miguel. «José Emilio Pacheco. La poesía como "ready-made"» *Hispamérica: revista de literatura*, vol. no. 15, 1976, pp. 39-55. *Dialnet*, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2362767. Consultado en 2021

— Pacheco, José Emilio. *No me preguntes como pasa el tiempo*. Joaquín Mortiz, 1969.

Los días que no se nombran: Antología personal 1958-2010. Ediciones Era, 2015.

"Nota sobre la obra vanguardia." *Revista iberoamericana* 45.106 (1979): 327-334.

— Palencia, Sergio. "La imagen dialéctica de Walter Benjamin: Crítica filosófica, horizonte revolucionario." Revista Eutopía, año 1, no. 1, enero-junio 2016, pp. 93-106.

–Parmar, Sandeep. «Notas en torno a la poesía y la raza». *Circulo de Poesía.* https://circulodepoesia.com/2018/09/notas-en-torno-a-la-poesia-y-la-raza/ Accedido el 23 de septiembre de 2018.

— Paz, Octavio. "T.S. Eliot". Cervantes Virtual 2018

https://www.cervantesvirtual.com/obra/t-s-eliot/ Accedido el 23 octubre de 2020.

Generaciones y Semblanzas. Fondo de Cultura Económica, 1989.

—Perloff, Marjorie. "Collage And Poetry." Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, 4 vols. (New York: Oxford U Press, 1998), Vol 1, 384-87; Stein, Vol. 4, 306-10.

"*Poetry on the Brink*." Boston Review, 12 mayo 2021, www.bostonreview.net/forum/poetry-brink/. Consultado el 2020.*Poetics in a New Key: Interviews and Essays*. University of Chicago Press, 2015.

The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition. New York Cambridge University Press. 1985.

The futurist moment: Avant-garde, avant guerre, and the language of rupture, with a new preface. University of Chicago Press, 2003.

The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage. Princeton, N.J. Princeton University Press. 1981.

"*La poésie moderne entre rupture et tradition*" ["Modern Poetry Between Rupture and Tradition"]. *Études Anglaises*, vol. 61, no. 2, 2008, pp. 229, https://shs.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-2-page-229?lang=en. Consultado en 2019.

—Porrúa, Ana. "Ernesto Cardenal: el discurso de la clandestinidad" en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 1, núm. 1, pp. 125-133, 1991.

—Portilla, Miguel León. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, Vol. 10. UNAM, 1993.

—Pound, Ezra. "I Gather the Limbs of Osiris." SZTE - Munkatársainknak staff.u-szeged.hu/~gnovak/00strepiglo.htm#d1. Acceso en agosto, 2020.

— Pozuelo Yvancos, José María. «¿Enunciación lírica?» *Teoría del poema. La enunciación lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón, Rodopi, 1998, pp. 41-75. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes www.cervantesvirtual.com/obra/enunciacion-lirica-1260539/. Consultado el 2019.

—Prada Oropeza, Renato. *El discurso-testimonio y otros ensayos*. UNAM, 2001.

"Historia y ficción: La narración literaria de La Revolución Mexicana.". *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*. Puebla: Universidad Veracruzana / Universidad Iberoamericana Puebla, 2007.

—Prevallet, Kristin. *I, Afterlife: Essay in Mourning Time*. Essay Press, 2007.

—Rama, Ángel. *Martí modernidad y latinoamericanismo*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 2015.

— Reyes, Graciela. *Polifonía textual: La citación en el relato literario*. Biblioteca Románica Hispánica II.315, Gredos, 1984.

—Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Tusquet, 2019.

— Rivera Vaca, Alberto. «Historicidad y soberanía en 'Con Walker en Nicaragua', de Ernesto Cardenal.» *Revista Casa de las Américas*, no. 282, 2016, pp. 48-61.

— Swensen, Cole, and David St John, eds. *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*. WW Norton, 2009.

— Sanders, Ed. *Investigative poetry*. City Lights, 1976

— Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. FCE, 2003.

— Sikelianos, Eleni. *The Book of Jon*. City Lights, 2004.

— Suarez, Modesta. «Historia de un piloto que va echando la sonda, Ernesto Cardenal y El estrecho dudoso». *Peregrinations d'un intellectuel latinoamericain - Hommage `a Rodolfo de Roux*, M´eridiennes, pp.299-309, 2011

— Stanton., Anthony. *Inventores De Tradición: Ensayos Sobre Poesía Mexicana Moderna*. FCE, El Colegio De México, 1998.

Modernidad, Vanguardia y Revolución en la poesía Mexicana (1919-1930) Stanton, Anthony, Editor. 1er Edición, Colegio de México y University de Chicago, 2014. Impreso.

—Tena, Rafael, ed. *Anales de Tlatelolco*. México: Conaculta, 2004.

—Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 2012.

— Uribe, Sara. *Antígona González*. sur+ ediciones (2012).

— Vega Bolaños, Andrés, comp. *Documentos para la historia de Nicaragua*. Colección Somoza, tomo IV, Archivo General de Indias. Imprenta Sagrado Corazón Juan Bravo, 1955.

— Weinberger, Eliot, y María Baranda Edit. *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*. El Equilibrista, 1992.

— Williams, Tamara. "Reading Ernesto Cardenal Reading Ezra Pound: Radical Inclusiveness, Epic Reconstitution and Textual Praxis." *Chasqui*, vol. 21, no. 2, 1992, pp. 43–52.

— White, Hayden. *El Texto Historico Como Artefacto Literario Y Otros Escritos*. Paidós, 2003. Print.

— Yankelevich, Matvei. "The gray area: an open letter to Marjorie Perloff". *Los Angeles Review*. Jul. 2012. Web.

— Yépez, Heriberto. *Luna Creciente*. 1ra ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. Print.