

Poesía social en México y América Latina. Disyuntivas, disertaciones e irrupciones

ARTURO ÁLVAR | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA,
UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

La poesía social se destaca por su capacidad de ruptura y continuidad en el imaginario colectivo, en el que los hechos se reconstruyen a partir del poema como dispositivo que irrumpe y crea la memoria histórica, para dejar evidencia del oprobio. En América Latina es anterior a la tradición surgida de la Guerra Civil española, pues en México nace de la cicatriz de la conquista, del desamparo y la agonía. Y dado que el “ser en la otredad” ha sido la mayor prohibición, este género se inserta en la tensión de varias concepciones en disputa, lo que incita a reflexionar sobre la importante relación ética que hay entre el arte y la vida.

Abstract

Social poetry stands out for its capacity for rupture and continuity in the collective imagination, in which the facts are reconstructed from the poem as a device that bursts in and creates historical memory, to leave evidence of opprobrium. In Latin America it is prior to the tradition that emerged from the Spanish Civil War, since in Mexico it is born from the scar of the conquest, helplessness and agony. And given that “being in otherness” has been the greatest prohibition, this genre is inserted in the tension of various conceptions in dispute, which prompts us to reflect on the important ethical relationship between art and life.

Palabras clave: Poesía social, imaginario colectivo, arte contemporáneo, vanguardias, tradición y ruptura literarias, pensamiento latinoamericano, memoria histórica, ideología dominante, lecturas críticas, visión desde el oprimido, revolución cultural, lucha social.

Keywords: Social poetry, collective imagination, contemporary art, vanguards, literary tradition and rupture, latin american thought, historical memory, dominant ideology, critical readings, vision from the oppressed, cultural revolution, social struggle.

Para citar este artículo: Álvar, Arturo, "Poesía social en México y América Latina. Disyuntivas, disertaciones e irrupciones", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 179-214.

Hablar sobre poesía social exige inmiscuirse en un entramado de discursos en disputa, por lo que reflexionar sobre ella es por demás necesario no sólo en México, sino en el ámbito del arte contemporáneo globalizado. Alejándose de interpretaciones unívocas, no hay tanto una definición objetiva como un dispositivo que penetra en el campo de batalla. La noción de lo social es más compleja que un problema nominativo, por lo que, en lugar de entrecomillar a la poesía social, debido a la ambigüedad del término o en la imprecisión del adjetivo, la pregunta que hace implosión en primera instancia es: ¿qué sociedad está planteada en tal o cuál poética?

La poesía como el arte, remite a una experiencia, no sólo individual, sino cultural, colectiva. En la soledad de la ceguera, Homero y Borges conversan, pero lo que hace posible esto es el lenguaje que, a través de las épocas, los pueblos y sus lenguas, hace que la humanidad sobreviva a través de la imaginación y la memoria, con su extensión que es el libro. Pero después de tantos siglos, dice Borges, el lector, no encuentra conmovedora —función por excelencia del arte— la historia de un rey, Menelao, haciendo la guerra a los troyanos por una afrenta personal. Es cuando Borges, quizá sin proponérselo advierte, como lector latinoamericano y contemporáneo, un carácter social en aquella épica fundacional para Occidente, cuando afirma que lo que hoy en día de aquella historia conmueve, no es el canto de los victoriosos, sino la derrota de Troya y sobre todo la lucha de un pueblo que resiste al asedio de un ejército —el de Ulises— mientras la ciudad arde en llamas. "Posiblemente estamos hechos para el olvido, pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía", que para Borges "no son esencialmente distintas".

La ambigüedad de la poesía social no es tanto por la naturaleza de lo social del lenguaje, sino porque se han diluido las fronteras entre el “arte social” y el “arte por el arte”. Al respecto, Eric Hobsbawm dice que la revolución de las vanguardias en el siglo xx fue un proyecto que desde un principio estaba dirigido al fracaso, “tanto por su arbitrariedad intelectual como por la naturaleza del modo de producción que las artes creativas representaban en una sociedad liberal burguesa”. Por ejemplo, cuando Marcel Duchamp expone un urinario público como obra artística –su famoso *ready made* de 1917–, rompe con un concepto tradicional de arte, pero no con el capitalismo. No cuestionó el sistema de producción de objetos que configuró el régimen cultural, sino que afirmó la realidad oculta de la explotación laboral y la enajenación tecnológica. La obra adquirió un plusvalor con el trabajo de los que habían fabricado ese urinario –aunque después, dándose cuenta de esto, Duchamp quiso justificarlo, sin éxito–. Así, lo que pretendía ser una postura vanguardista para el arte, simplemente fue un regreso al arte por el arte.

El posterior “silencio” de Marcel Duchamp es todavía más contradictorio. En el abandono de sí mismo al ajedrez, hay ese gesto burgués que declaraba el fin del arte, ya que a decir de Hobsbawm: “casi todos los manifiestos mediante los cuales los artistas de vanguardia anunciaron sus intenciones en el curso de los últimos cien años, demuestran una falta de coherencia entre fines y medios”. El historiador identificaba al surrealismo como paradigma de las vanguardias, ya que se planteaba como “una reposición del romanticismo con ropaje del siglo xx”. Aunque el surrealismo impugnaba el arte “tal y como se le conocía hasta el momento”, se constituyó un movimiento que además de revitalizar lo imaginario y colocar al subconsciente en el centro de la creación, “se sentía atraído por la revolución social”, lo que “significó una aportación real al repertorio de estilos artísticos vanguardistas”.

En este sentido, hay una influencia importante del surrealismo en poetas como César Vallejo y Pablo Neruda, donde aparecen las gestaciones contundentes de una poesía social en América Latina. Sin embargo, a decir de Hobsbawm, “para la mayoría de los artistas del mundo no occidental, el principal problema residía en la modernidad y no en el vanguardismo”. Para el caso, otro de los poetas que intentó conjuntar estos dos caminos, fue Octavio Paz, quien reflexionó ampliamente sobre la modernidad como “tradición de la ruptura”, es decir, un gesto claramente vanguardista. Por lo que estas inquietudes no estuvieron del todo separadas del contexto mexicano, ya que había un cosmopolitismo en los intelectuales que más que cuestionar, era cuestionado por el nacionalismo autoritario, ya que en aquellos tiempos el

régimen simpatizaba con el realismo como canon literario –antes que el medio siglo diera luz a Juan Rulfo y su *Pedro Páramo*–.

En la producción poética de Octavio Paz, existe un diálogo directo con el surrealismo, tanto en la propuesta estética como en el posicionamiento político. En lo poético, la influencia de Stéphane Mallarmé se encarnó en Paz a través de poemas circulares como *Blanco*, pero la sensualidad y lo erótico tienen el signo surreal de la exploración onírica, que rompe con el simbolismo. En cuanto a las tendencias políticas de su juventud, ya desde los años treinta, cuando conoce a André Bretón en plena guerra civil española, el poeta acude al Congreso de escritores antifascistas (junto con Vallejo y Neruda) y se asume como un escritor revolucionario, aunque es sabido el distanciamiento ideológico que Octavio Paz tuvo a la postre con la izquierda y el socialismo militante, así como, en el terreno artístico, la afirmación suya de que “el periodo propiamente contemporáneo es el fin de la vanguardia”, ya en la década de los setenta. Aunque el poeta solar haya tenido lúcidas revelaciones de poesía social, sobre todo en obras como *Pasado en claro* –de tono más reflexivo y crítico, que lo sitúa en un contexto–, en la actualidad no es valorado tanto desde una lectura preocupada por encontrar el carácter social de su obra, sino en la propia legitimación canónica con máscara de liberalismo, de aquellos que buscan por decreto divino ser sus herederos.

Con la caída del socialismo, es cuando algunos intelectuales como Francis Fukuyama, –quizá siguiendo la lógica de Duchamp para el arte–, declararon incluso el fin de la historia. La disolución del “arte social” y el “arte por el arte” se hacía más plausible con el arribo de las nuevas tecnologías. Si para Walter Benjamin, con los avances técnicos el cine se había situado en el escenario central de las artes, mientras la literatura había pasado a ser un género marginal, para Eric Hobsbawm, hacia finales del siglo xx la tecnología no sólo provocó que el arte fuera omnipresente, sino que transformó la percepción de sí mismo y de la sociedad en su conjunto, en donde “cualquier intento por asimilar la obra de arte en su reproductibilidad técnica, –esto es, de creación más cooperativa que individual, más técnica que manual– con el viejo modelo del artista creativo individual, que sólo reconocía su inspiración personal” se dirigía inexorablemente al equívoco, pero también a una deshumanización progresiva.

A decir de Walter Benjamin, citado por Hobsbawm, el París de los surrealistas era un “pequeño mundo”, pero también lo era el mundo entero, ya que para el crítico literario tampoco había gran cosa fuera. En la ciudad de las luces, se encontró muchas veces en la encrucijada de los *carrefours*, donde centelleaban, espectrales, las señales de tráfico, haciéndose en todo momento

visibles, “analogías inimaginables e imbricaciones de sucesos”. Este es el espacio del que da cuenta, a decir de Walter Benjamin, la lírica del surrealismo. Pero cuando el fascismo entró a París, izó su bandera y comenzó la resistencia, nada tuvo qué decir la vanguardia, puesto que, si en el fascismo no se podía admitir siquiera, como dice Cesare Pavese, un calor humano, “menos aún que nos buscásemos simplemente a nosotros mismos”.

El poeta Enrique González Rojo Arthur (1928-2021), en su libro *Reflexiones sobre la poesía*, consideró que el surrealismo en realidad debería llamarse “suprarrealismo”, debido a que “con la ilogicidad de su mensaje no pretendía tanto hacer añicos lo real, cuanto crear una nueva realidad, supuestamente superior a la realidad común”. Esta obsesión por lo nuevo en las vanguardias fue muy criticada por González Rojo Arthur, pero lo que terminó por distanciarlo definitivamente del surrealismo “fue la exclusión de la realidad en la creación”. Lo anterior lleva como propuesta, con trasfondo filosófico, que la poesía también tiene un “carácter cognoscitivo”, ya que “no sólo produce un placer estético, sino que nos permite conocer y conocernos”.

De esta manera, dentro de su experiencia como poeta que atravesó una buena parte del siglo xx mexicano, Enrique González Rojo Arthur, nieto del poeta Enrique González Martínez –miembro de la Academia de la Lengua en 1932, uno de los fundadores de El Colegio de México al siguiente año, candidato a Premio Nobel en 1949– e hijo del poeta Enrique González Rojo –quien perteneció a los Contemporáneos, quizás el más influyente grupo literario, aunque murió joven– afirmó que se necesitaría actualmente “un arte realizado con gran respeto y exaltación por lo intrínsecamente artístico, pero sin inmolarse al contenido y sin dejar al significante ausente de significado”, reivindicando así, en actitud conciliatoria, que el “arte social” está incompleto sin el “arte por el arte” y viceversa, proponiendo así una inspiración secular, “que no es sino un producto humano”.

El poeticismo –grupo al que perteneció González Rojo Arthur en su juventud, junto con los poetas Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca, hacia 1949– se acercaba al creacionismo por su “inquisición sobre el crear”, es decir, un cuestionamiento sobre el poetizar, más que innovar por innovar. Esto hizo que González Rojo Arthur tomara distancia de la interpretación idealista de la inspiración como *médium* entre la divinidad y el poeta. En consecuencia, la metáfora de Vicente Huidobro de que los poetas son “antenas para captar a Dios” quedó rebasada con la franca actitud hereje de González Rojo Arthur cuando escribe: “el único dios que hay en el mundo, se haya en las manos del poeta”. Por eso es entendible que González Rojo Arthur también entrara en contradicción con el surrealismo, ya que, a decir de Arnold Hauser,

con la escritura automática, este movimiento de vanguardia expresaba su creencia de que “una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos”. La propuesta de un pensamiento sin censura de tipo racional, moral o estética, según el historiador, se suscitó “porque imaginaban que con ello habían descubierto una receta para la instauración del viejo tipo romántico de inspiración”.

Siguiendo a González Rojo Arthur, en nuestro tiempo si se pudiera ubicar un momento de distinción entre la poesía a secas y la poesía social, éste sería cuando la expresión poética saliera del “arte por el arte” y hasta cierto margen lograra incidir en los procesos colectivos. Poeta que se ejercita este deporte de la poesía social, es un pez fuera del agua, que no sólo ha aprendido a nadar a contracorriente, como buen salmón, el clásico “Ulises de todos los regresos” como escribe José Gorostiza; sino que ahora tiene que ponerse muy buzo, abrirse las escamas y colocarse la poesía como escafandra ante la asfixiante realidad, que en principio nada tendría que ver con ella y sin embargo, aparente escapista, ajena a los sucesos colectivos, la poesía se “atempera” y se sacude el ensimismamiento a la que ha sido sometida por los custodios de la tradición.

La ambigüedad sobre el papel del arte contemporáneo en la sociedad, empero, continúa sin dirimirse y deja mucho que desear, cuando esas fronteras diluidas hacen que el arte, en un momento comprometido, no sólo con él mismo sino con algo que pretendidamente estaría más allá de él, al otro instante ya no sea sino un dispositivo más de control que se vende como novedad incesante, ya sea por parte de una cultura de masas globalizada, configurada por el ascenso de una derecha que se ha vuelto hegemónica en las potencias económicas del orbe, es decir, con muy pocos contrapesos –siguiendo a Roger Bartra, siendo América Latina un caso excepcional– como por una recargada “alta cultura” de élites que impulsan una cultura global de naturaleza despótica, aprovechando con creces el consumo de los bienes culturales, al mismo tiempo que la precarización del trabajo cultural queda expuesta, con las expresiones culturales como sustento, reflejo y entramado para justificar la ideología que circula a través del arte.

Con lo anterior se impulsa un nuevo orden del arte dentro del capitalismo contemporáneo, monopólico y multicultural. Un mercado que, en el caso de la poesía, antes que volverla negocio editorial, apuesta más por una “nueva” sacralización del canon como dispositivo de legitimación cultural. En todo caso, tanto las interpretaciones que deshumanizan la obra poética y la convierten en adorno, así como las visiones utilitaristas y dogmáticas que convierten al poema en panfleto o en tesis académica, hacen constatar que lo social en el arte es una discusión vigente y colmada de conflicto.

A Octavio Paz en su etapa de crítica hacia el bloque soviético, le pareció sospechosa la idea de un arte comprometido con una causa. Ortega y Gasset, por su parte, dijo que las ideas más arraigadas son también las más sospechosas. Y es que Octavio Paz arremete contra la visión de ver a la literatura supe- ditada a un partido, una iglesia o un gobierno. En ese orden, pues la identifica con una actitud doctrinaria, que tiene como fin “someter al arte y a los artistas”. En este sentido, coincide con Borges cuando recomienda a los lectores de la *Comedia* prescindir de la querella entre los güelfos y los gibelinos, cuando las opiniones de Dante no son tan importantes como los alcances del lenguaje que Borges considera “auténticas felicidades”. El distanciamiento de Paz con la doctrina del “arte comprometido” es a partir de una “repugnancia moral”. En el sentido que Paz considera lo estético, el código sigue intacto y las catedrales y sacerdocios con los que la poesía mexicana ha comulgado, se siguen erigiendo sobre las ruinas de nuestra memoria. Habría que preguntarnos precisamente acerca de qué iglesia, qué partido y qué gobierno está planteando cierta poesía social, frente al estigma que ha considerado con frecuencia al arte comprometido, al menos en el siglo xx, como una expresión del “arte oficial y una literatura de propaganda” como la encasilla Octavio Paz y de ahí en adelante la estirpe de sus herederos intelectuales, cuando es precisamente lo contrario. Lo que sucede es que Paz cuando problematiza esta cuestión en *El ogro filantrópico* está pensando sobre todo en el “realismo socialista”, incluso afirma que la literatura comprometida ha sido confesional y clerical, mientras que el arte rebelde del siglo xx “no ha sido el arte oficialmente revolucionario, sino el arte libre y marginal de aquellos que no han querido demostrar sino mostrar”.

Por otra parte, si el problema del compromiso revolucionario del artista se reduce al viejo dilema de la forma y el contenido –al cómo y al qué de la poesía que alude González Rojo Arthur– Walter Benjamin por su parte advierte que el problema no va a ser solucionado, ya que el debate acerca de la relación donde mejor coexistan la “tendencia de creación literaria” con su “calidad” resulta estéril si no se toma en cuenta otro elemento: la técnica como una variación importante. El tratamiento dialéctico dentro de una crítica materialista le permitió a Walter Benjamin reflexionar sobre la obra de arte dentro del “conjunto vivo de las relaciones sociales”, en la medida que considera a la técnica como punto axial. En este sentido, la técnica con que ha sido elaborada una obra es capaz de dejar evidencias que hacen que el arte pueda ser superado, propiciando con esto, en el caso de la literatura, que los lectores se vuelvan futuros escritores, así como en el caso de las demás artes:

que los espectadores sean futuros creadores, lo que a mi parecer implica una potencial democratización del campo artístico.

Lo anterior identifica el progreso técnico con un proceso desacralizado de los códigos estéticos y políticos. Sería, por tanto, en lo endógeno de la obra donde encontraríamos su sentido revolucionario y no tanto en el “compromiso” que el escritor establezca con una causa externa –incluso de izquierda– donde la tendencia sería correcta en la medida que el autor acertara con la técnica. ¿Cómo hacerlo? A partir de que el autor dimensione su papel dentro del modelo de producción capitalista. De acuerdo con lo anterior, el vanguardismo de Walter Benjamin corresponde, desde luego, a las aspiraciones transformadoras de su momento; a su circunstancia específica donde dos paradigmas apostaban ideológicamente el todo por el todo y el arte era visto también como un campo minado en el cual podrían avistarse cambios, pero también peligros en estado latente.

Si la poesía connota la dominación cultural del lenguaje, asimilando los discursos de una lógica hegemónica, la poesía social denota la estructura autoritaria de ese mismo lenguaje, siguiendo a Roland Barthes. Esto es: lo denuncia y confronta, en una lógica liberadora. Se rompe entonces con el binomio, límite de lo individual frente a lo colectivo, haciendo posible que los símbolos se vuelvan inteligibles. ¿Inteligibles para quién? ¿Para los propios intelectuales? Con razón dice el poeta Cesare Pavese que “proponerse ir hacia el pueblo es, en definitiva, confesar una mala conciencia”, más cuando el pensamiento fascista parte del populismo hacia los desposeídos.

Es cierto que el desafío para muchos intelectuales ha sido llegar al pueblo, transformar la sociedad desde abajo, ahí donde recae la dominación, pero es ahí donde se incuba la trampa. Parece contradictoria la noción de pueblo asumida por la colectividad y la de los intelectuales, sobre todo cuando Ortega y Gasset habla de la cultura como una inteligencia del pueblo para enfrentar sus problemas. ¿Pero cómo hacer llegar al pueblo la poesía? ¿Y sería lo mismo que preguntarse y preguntarles a otros cómo llegar a la poesía del pueblo? En este sentido, al mismo tiempo la poesía social además de testimonio buscaría poner de relieve el carácter autoritario de la realidad de todos los días, por ejemplo: la rebeldía frente al opresor, es decir, no la bestia kafkiana azotándose a sí misma para ser su propio amo, sino la búsqueda elemental de justicia. En este sentido, el poeta Cesare Pavese arroja más luces sobre lo anterior cuando escribe en torno a su experiencia con el fascismo italiano:

Las señales dispersas que en los años oscuros recogíamos de la voz de un amigo, de una lectura, de alguna alegría o de mucho dolor, ahora componen un razonamiento

claro y una cierta promesa. Y el razonamiento es este: nosotros no iremos hacia el pueblo. Porque ya somos pueblo, y todo el resto es inexistente. Iremos, cuando mucho, hacia el hombre. Porque el obstáculo, la corteza que hay que romper, es ésta: la soledad del hombre, la nuestra, la de los otros.

Pero al mismo tiempo, habría que tomar en cuenta a Walter Benjamin y preguntarnos qué técnica, a través de su capacidad de producción y reproducción, puede modificar los códigos de desigualdad cultural que lleva implícita la obra y sus contenidos. No a partir de un yo, pero tampoco un tú, sino desde la construcción de un nosotros –del que habla Pavese y el filósofo Carlos Lenkesdorf, como abordaré más adelante– que conlleva en sí una postura ética y una visión del mundo, tanto en el autor como en el lector, para establecer otra relación con aquella realidad impuesta a través del régimen de representaciones, reflejos y fantasmagorías que proyecta el sistema capitalista.

Este proyecto hace de la poesía social un dispositivo de lenguaje muy peligroso para el estatus quo, en pugna por un canon tradicional dominante, cuya poesía social se ha visto limitada al marco de confrontación entre los nacionalismos recalcitrantes y los voluntarismos cosmopolitas. Al hablar sobre lo que ocurre en México, no resulta tan conveniente –estribillo vanguardista– anunciar la muerte de la poesía, pues estaríamos dando pie incluso al imaginario de la resurrección, tomando en cuenta que la lógica de dominación cultural hacia el pueblo parte de la religiosidad como control político. Al pueblo se le ha impuesto no sólo el símbolo de la cruz, sino también, al menos en nuestro país, un control clientelar que se parece a tener fe en otra vida –siempre y cuando haya pan y circo–. Es mejor, pues, que la poesía sea insurrecta y se mantenga viva. No es que sea inmortal, sino que la poesía es una dimensión imaginaria que sobrevive y forja la memoria colectiva. Mejor que adecuarla a una legitimación de símbolos dominantes que han configurado el discurso literario, el campo de lo hispánico, en América Latina, a través de la imposición de sus cánones. Así que Lázaro, no te levantes, no te conviertas en un zombi, mejor quédate ahí donde estás.

No parece extraño, entonces, que en nuestra literatura la noción de lo iberoamericano sea coherente con las opiniones de los “contados” críticos de la poesía social escrita en nuestro país, quienes ven en la península ibérica un punto de partida para canonizar cierta poesía social que se escribe desde la actualidad, esto es, la sociedad que está planteando el canon poético dominante. En México, existen poetas que legitiman la sacralidad de su arte. Reparten premios y castigos desde el poder del Estado, aún a costa de que el espacio social de la poesía quede reducido a unas cuantas islas solitarias,

evocaciones de los *carrefours* que describió Walter Benjamin. En este sentido, abrir espacios para la poesía es detonar los mecanismos para la creación de una poesía social sin comillas, que pueda ser útil ante la inutilidad de declaraciones que tratan de ser definitivas, de dar el carpetazo sin interpelaciones. Hay quienes incluso afirman la muerte de la poesía, como una variación a la idea nietzscheana de la muerte de Dios. La relación teleológica se instaura y el canon configura una poesía social que se apropia de la divinidad como recurso para llegar al pueblo, otorgándole al poeta un “aura” sacerdotal. Dentro de esta lógica, no hay necesidad de lectores, basta con el regodeo del intelecto, asociar precisamente el arte a lo mental y al fetichismo del objeto que propugnaba Marcel Duchamp.

En este sentido, es necesario irrumpir con otro tipo de crítica. Sin embargo, continúa presente un colonialismo ideológico en las letras mexicanas. Iván Cruz Osorio, por ejemplo, a falta de referentes teóricos sobre poesía social en México, en un ensayo a propósito del tema, publicado en la revista *Alforja* en 2006, abre la discusión citando a Leopoldo de Luis, un crítico español, quien identifica la poesía social con el testimonio de carácter denunciante, situándola “en el aquí y el ahora”, con preceptos que Osorio considera más un “ideal poético” que una realidad, afirmando que tanto el testimonio como la denuncia han caído en “largas y discursivas diatribas contra el tirano”. Esta perspectiva resulta reduccionista cuando se encuentra vinculada más a la tradición iberoamericana que latinoamericana, esto es, a la experiencia de los europeos y a las filias con “lo hispánico”. Planteando, en suma, un discurso colonizado.

En consecuencia, tampoco es extraño que en el terreno del particular gusto estético, Osorio comience su selección con un poeta que no es mexicano, precisamente para hablar de poesía social y con ello demostrar que no hay tal cosa en México, aunque sí retoma la tradición latinoamericana, pero como lector de poesía. El acercamiento que implica seleccionar poetas a partir de una muestra, lo presenta como búsqueda exhaustiva. Su método ha sido excluyente, si tomamos en cuenta el crisol de posibilidades del panorama poético mexicano. La referencia teórica más cercana lo remite a la poesía surgida en la España de la posguerra, la del desarraigo, más que a una experiencia mexicana que amplíe sus referentes poéticos, fijos en el contexto latinoamericano.

Tal pareciera, entonces, que la discusión sobre poesía social en México sólo encuentra asidero en las reflexiones sobre las poéticas de españoles que vivieron la posguerra. El trascendentalismo de T.S Eliot resulta una salida fácil cuando Osorio afirma que, sin importar los compromisos del poeta, tarde o temprano ocurrirá lo que sucede con toda obra artística: “sobrevivir o no al juicio del tiempo”, cuestión que recupera la idea de un destino para la poesía,

es decir, la instauración del paradigma teleológico, lo que implica una sacralización tanto del campo estético como del papel de la poesía para incidir en un orden social.

De manera que, si se discute en México sobre la existencia o no de una poesía social, deberíamos intentar acudir a referentes propios. ¿O es que la crítica, que implica réplica, como se suele advertir, es inexistente? Mas cuando vemos que los acontecimientos están marcados con sangre, narrados por la historia de los vencedores, es donde advertimos que el “juicio del tiempo” no es una categoría sempiterna, sino una construcción histórica y un mecanismo de control, por lo que hay que irrumpir en su apariencia de perpetua continuidad.

¿Cuándo surge, pues, la poesía social en México? Esta pregunta nos lleva a otras dos esenciales: ¿Cuándo empieza México? ¿Cuándo se perdió México? La poesía social, que nace precisamente de la sociedad, deja evidencia a partir de un documento, siendo que también nace de la herida misma de la conquista; del fin de una época y el comienzo de otra; del desamparo y la agonía. En aquellos días donde los últimos poetas nahuas, los *Cuicapique*, cantaban el fin del mundo. No deja de resultar interesante que haya un común denominador, un telón de fondo de realidad, en donde la poesía social puede aparecer: la catástrofe, como fue la guerra civil que colmó a España de cadáveres entre 1936 y 1939, calculando medio millón de víctimas, donde a decir del historiador Antony Beevor: “...los republicanos intentaron poner orden en sus filas y evitar la barbarie. Los militares rebeldes, en cambio, alentaron el horror. Fueron inmisericordes y la guerra la ganaron los que no tuvieron piedad”. La deshumanización del otro es el colapso, las ruinas que se amontonan y se superponen, donde el progreso no nos deja ver más que a un ángel horrorizado y caído, el ángel de la humanidad de Walter Benjamin.

En este sentido, los *Cuicapique* fueron testigos del ocaso de una cultura: nuestro holocausto mexicano. “Los últimos días del sitio de Tenochtitlán” traducido por Ángel María Garibay, es un poema del siglo XVI, el cual parece ser escrito en el momento de que los indígenas sometidos estaban siendo obligados a erigir una nueva ciudad (1523-1524), con los escombros de la antigua. Quien lo escribió, probablemente cargaba con su piedra y al pie de la pirámide que estaba siendo derruida, hizo llegar un testimonio de sobrevivencia, el canto en medio de las sombras, cuando el imperio del sol acaece:

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 salpicados los

sesos. Rojas están las aguas, están como teñidas, y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.

Hasta aquí el poema describe la escena: los vencidos sienten una mezcla de admiración y angustia. Es un mundo trágico del que da cuenta el nosotros actuante, una invocación inicial que seguramente formaba parte de la retórica indígena. Si el autor era un poeta indígena, tuvo que aprender la escritura alfabética en esos años, en medio del horror y de la muerte. El asombro por una técnica que modificaba completamente la manera de escribir poesía se mezclaba con la angustia de lo inexorable y el olor putrefacto de los cadáveres. No era simplemente una cuestión de asimilar una técnica distinta de escritura, la alfabética, abandonando los ideogramas, pues como señala Martin Lienhard, la "irrupción de la cultura gráfica europea fue acompañada por la violenta destrucción de los sistemas antiguos". De esta manera, los europeos "se encontraban convencidos, por su propia práctica, de la existencia de un vínculo orgánico entre la escritura y un sistema ideológico-religioso".

El poema precisamente sobrevive hasta hoy porque fue escrito alfabéticamente y no en ideogramas, quizás sabiendo el autor que la única manera en que lograría transmitir su mensaje era de esta forma aprendida, extraña, lo que no deja de ser un logro de técnica, pues ya se advierten las figuras de un *tropos sincrético*. Sin duda el poema náhuatl fue escrito en circunstancias dramáticas. Lo que empezó por ser una descripción angustiante, termina siendo una metáfora que sintetiza, con toda su belleza, un mensaje desolador: nuestra única herencia, la herencia mexicana, es la soledad. La de cada uno y la de una colectividad que, abandonada por los dioses, se busca incesantemente, como en una noria, pues como dijo Walter Benjamin, un documento de cultura también es un documento de barbarie.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo, pero
ni con escudos puede ser sostenida su soledad.

Golpear los muros es entrar en la hecatombe, a una épica de la derrota. Ese nosotros no tiene el carácter bélico y triunfalista de los cantos solares, sino que se siente profundamente abandonado; tiene hambre y se conmueve por lo que pasa alrededor. Ha sido sometido, pero, sobre todo, en este poema aparece la "red de agujeros" como una revelación de que los mismos dioses, cimientos de las creencias del antiguo pueblo mexicano, eran tan falsos como

lo era que aquellos hombres de armaduras resplandecientes fuesen seres divinos. No: también eran bárbaros. Ese descubrimiento asombra al mexica que estaba siendo conquistado y otorga una imagen desencantada del mundo religioso. Sobreviene el embargo y el oprobio, la historia como lucha, pero también como condena, irrumpiendo en la continuidad de universo. El español le ha puesto precio al indígena, lo ha arrojado a la miseria; lo ha despojado de sus tierras y ha enfermado a sus hijos. Son momentos donde el discurso histórico se rompe y adquiere una dimensión crítica: el otro se ha vuelto un objeto, una mercancía.

Hemos comido palos de colorín, hemos masticado grama salitrosa, piedras de adobe, lagartijas, ratones, tierra en polvo, gusanos. Comimos la carne apenas sobre el fuego estaba puesta. Cuando estaba cocida, de allí la arrebataban, en el fuego mismo la comían. Se nos puso precio. Precio del joven, del sacerdote, del niño y de la doncella. Basta: de un pobre era el precio/ sólo dos puñados de maíz, sólo diez tortas de mosco; sólo era nuestro precio veinte tortas de grama salitrosa. Oro, jades, mantas ricas, plumajes de quetzal, todo eso que es precioso, en nada fue estimado...

De esta manera los *Cuicapique*, contemplando el final de una época, fueron capaces de no renunciar al silencio y dar testimonio de su tiempo. A pesar de tanta destrucción, queda la palabra como encuentro con el otro, ya sin dioses; sólo humanos en demasía, cuyo tema fue el despojo, así como la falta de aprecio del conquistador por aquellas cosas que para el indígena son preciosas, como la poesía. Esta visión contrasta con la de Octavio Paz, para quien, si bien es cierto que “la heterodoxia frente a la tradición castiza española es nuestra única tradición”, esto no precisamente es por los *Cuicapique*, sino porque “apenas el español pisa tierras americanas, trasplanta el arte y la poesía del renacimiento”. Para Octavio Paz, “al otro día de la conquista, los criollos imitan a los poetas más desprendidos de su suelo, hijos no sólo de España sino de su tiempo”, puesto que la conquista había sucedido en un momento de seducción o apertura en España, aun cuando la experiencia de los peninsulares era la expulsión definitiva de los árabes como la afirmación de una nación, con la Santa Inquisición como la primera institución moderna, a decir de Enrique Dussell.

Sin embargo, ese “al otro día” que plantea Octavio Paz, es como si omitiéramos ciertas páginas de la historia, en una continuidad temporal sin rupturas ni sobresaltos, donde “la forma abstracta y límpida de los primeros poetas novohispanos no toleraba la intrusión de la realidad americana”, esto sin tomar en cuenta, por desprecio o desconocimiento, a los indígenas sometidos, que

durante aquellos años no sólo levantaron las iglesias y los palacios coloniales, sino que lograron trasplantar ciertos modelos estéticos que los criollos después asumieron para elaborar un posicionamiento más claro, así como también un pensamiento independiente. El pasado sale a relucir desde el fondo y Octavio Paz termina aceptando que el barroco no pudo desdeñar los efectos estéticos que ofrecía, casi en bruto, todos esos materiales”, refiriéndose a la imponente naturaleza y “aún al indio mismo”.

Únicamente cuando los europeos atestiguaron su propio holocausto, los campos de concentración y genocidio nazis, fue que un pensador alemán como Teodoro Adorno alzó la voz desde el exilio y declaró que después de Auschwitz ya no era posible hacer más poesía. Fue un pensador de lo social y no un artista de vanguardia (como Marcel Duchamp), quien puso el acento sobre la denuncia de un hecho histórico para declarar el fin del arte —y no a partir de la devoción por el objeto—, con la intensión de que atrocidades como ésta nunca más volvieran a repetirse.

Pero hay que decirlo, no fue sino hasta que la matanza sistemática de un pueblo y los intentos para su aniquilación, se dieron en el corazón mismo de Europa, que se empezó a reflexionar sobre la importante relación ética que hay entre el arte y la vida. Desde luego, el carácter testimonial de nuestra poesía es diferente y antecede a la tradición poética española del siglo xx, si bien nuestra experiencia como latinoamericanos se encuentra atravesada por el colonialismo. En un gesto completamente distinto, el poema náhuatl sobrevive al genocidio de manera anónima, pues dentro de la tradición indígena no tenía sentido preservar al autor individual, sino la obra, siendo que la palabra *Cuicapique* designa a los poetas, es plural; sobrevive no por el dictado de un punto final, sino haciendo visibles los puntos suspensivos de la historia.

La poesía social en México, por contraste, tendría que hacer visibles no sólo los puntos de la historia, sino también nuestras propias palabras. Disparar no sólo al futuro, como propugnaron las vanguardias, sino desdoblarnos en el pasado que es, parafraseando a Octavio Paz, la presencia de los símbolos, los cuales (en principio inaudibles) terminan por hacerse transparentes. En este sentido, Octavio Paz creía encontrar algo rescatable incluso en Duchamp, puesto que, independientemente de su inflexión burguesa y arrogante: “nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente”.

Siguiendo esta línea, la poesía social deja más presente que porvenir. Como toda poesía, abre las heridas que pensábamos cicatrizadas. Eso incluye los sucesos colectivos. En este sentido, quizá estoy siendo injusto con los

Europeos, pues un alemán como Oswald Spengler, mediante la aplicación de una “morfología comparativa de las culturas”, en su libro *La decadencia de Occidente* –publicado en 1918, un año después de la exposición de Duchamp– mencionó la catástrofe mexicana aún antes de ser testigo del arribo de Hitler al poder. Pero en general, nuestro “holocausto mexicano” ocurrido a partir de 1521 –cuatro siglos antes de que Europa se viera conmocionada por los crímenes de lesa humanidad y la destrucción que dejó la Segunda Guerra Mundial–, permanece ignorado por Occidente y no se piensa sino como un periodo “precortesiano” o “prehispánico” como si el colonialismo fuese cosa del pasado. Desde un discurso impostor de la historia, se señala sólo la imposición, pero no su *modus operandi*, es decir, la apuesta por el olvido como instrumento de hegemonía.

Es en este punto donde surge con mayor claridad, es decir, en evidente afrenta, una poesía social desde el contexto mexicano. Definitivamente sería un error remitirse en principio a lo que se llamó “poesía social” en España después de los cincuenta del siglo xx. En todo caso, si nos atenemos a la influencia de España, nos podríamos remontar a la discusión que estableció Octavio Paz cuando afirma que hay un barroco “guadalupano” en la figura visible de Luis de Sandoval y Zapata que se convierte en el estilo por antonomasia de la Nueva España, hasta que Sor Juana “cierra el sueño dorado del virreinato”. Es así que por medio de la subversión de los discursos, el poema “Los últimos días de Tenochtitlan” rescatado por Miguel León Portilla, puede retomarse como punto de partida para discutir en torno a la poesía social de México y trazar de esta forma su genealogía, ya que nos arroja indicios importantes, donde el poeta social en principio no se siente tan apasionadamente comprometido con lo social, esto es, no hay una convicción explícita del poeta, sino que se encuentra rebasado por las circunstancias de la realidad y no le queda de otra más que cantar dentro de la ignominia.

Sin embargo, cuando todo parece inútil y perdido, cuando se han declarado el fin del arte y la historia, hay un encuentro que se vuelve necesario. Cesare Pavese lo dice así: “Estos años de angustia y de sangre nos han señalado que la angustia y la sangre no son el final de todo. Una cosa se salva del horror y es la disposición del hombre hacia el hombre”. La afirmación de que la poesía social “se ha llevado a cabo sólo en pocas obras y con pocos escritores”¹, no sólo tiene que ver con una visión estrecha del desarrollo poético en México, aún más con el intento de legitimación, por demás autoritario, de

¹ Como considera Iván Cruz Osorio en el mencionado ensayo publicado en la revista *Alforja*.

poetas alrededor del canon, sino sobre todo con la negación de la otredad –donde el hombre es el lobo del hombre, *leitmotiv* del Leviatán, “mi única pasión ha sido el miedo”, diría Hobbes–. Es negar a una colectividad de poetas mexicanos que desde su propio contexto han remontado la adversidad de vivir en un sistema represivo en exceso, conformando una poesía que bien puede ser calificada de social, más en el oficio que en el artificio.

Se dictamina que en México ni siquiera puede considerarse la poesía social como “tendencia” sino como simple “curiosidad”². Sin embargo, aunque lo anterior se instala en un discurso histórico, no atiende en absoluto a la historia de las prohibiciones para intentar hallar en ella la respuesta de qué es la poesía social, cuáles son sus motivaciones y propósitos. Su propuesta no alcanzaría a explicar por qué y cómo obras como la de Sor Juana Inés de la Cruz se mantuvieran censuradas de manera tan efectiva a través del tiempo, que no es sino hasta principios de siglo pasado que su obra comienza a ser publicada y reconocida. Sólo el tamaño de este silenciamiento explicaría la grandeza de su obra. En todo caso, siguiendo a Octavio Paz, lo único que podría reprochársele a Sor Juana en el sentido social, es que haya preferido “la tiranía del claustro a la del mundo”, para “acaso escapar de una sociedad que la condenaba como hija ilegítima”, es decir, que haya abandonado sus libros, así como sus instrumentos de música por presiones en apariencia ajenas a su vocación literaria, sin embargo, “religiosa por vocación intelectual”, se entregó finalmente a un suicidio disfrazado de caridad.

Como movimiento literario de mitad del siglo xx, cercano o identificado con el marxismo, el movimiento español denominado “poesía social”, a decir de José Ángel Ascunce, tiene que ver más con una conciencia crítica de los escritores que con la implicación de la literatura en la realidad social contemporánea, en cuanto a su capacidad de movilización y concientización social, donde lo literario del mensaje queda supeditado a su finalidad. Cabe decir que la dualidad entre lo propiamente literario, el mensaje y su finalidad, estaba plenamente expresado en el movimiento surrealista; el principio: “La revolución ante todo y siempre” tenía que ver con la supeditación del mensaje a su finalidad, lo que entrañó a la postre una discusión por la cual los poetas Louis Aragon y André Bretón tuvieron distanciamientos. En este sentido, la poesía social del movimiento español, a decir de José Ángel Ascunce, sobre todo es doctrinaria, puesto que su objetivo es llegar a un “receptor colectivo” utilizando sustratos populares. En ello funda su comunicación y voluntad de

² *Loc. cit.*

estilo. Si quiere llegar a su destinatario, “la expresión del mensaje doctrinal tiene que responder a presupuestos gramaticales y significativos lo más objetivos posibles para propiciar la claridad de las ideas expuestas y, así, facilitar su comprensión”.

Esto tuvo como resultado que los poetas del desarraigo acudieran al dogma, símbolo que, a decir de González Rojo Arthur, va en contraposición con el cambio, con la inconformidad intrínseca que mueve al poeta a escribir siendo un hereje, situándose en cambio en la inmovilidad. Aunque aquí la idea de dogma varía, puesto que Ascunce se refiere no tanto al dogmatismo religioso o político, sino a que el poeta como emisor tiene que marginar su subjetividad, la cual define como función emotiva, por una supuesta objetividad para “precisar el contexto referencial”, el cual responda a las “exigencias de comprensión directa”.

Desde esta perspectiva, el problema de la poesía social estribaría en encontrar “los medios poéticos apropiados e idóneos para garantizar a un mismo tiempo la poeticidad de lo expresado y la finalidad del mensaje”. Noción que roza con la de Enrique González Rojo Arthur cuando éste aborda el tema de la complementariedad necesaria entre el arte y lo social, donde los “medios poéticos” serían los instrumentos (retóricos, lingüísticos, etc.) para formular una lógica poética. Sin embargo, Ascunce se basa en fundamentos epistémicos de objetividad, cuando la filosofía ha reconocido la existencia de la intersubjetividad, sobre todo en las humanidades y artes. En todo caso, tanto uno como el otro, están formulando los contornos de una poética canónica, de ahí la terminología clerical del crítico (canon, dogma, etc.) frente al cuestionamiento materialista del poeta-filósofo.

El dilema entre poeticidad y finalidad, a decir de José Ángel Ascunce, admirador de León Felipe y su poesía herética, radica en que “la experiencia parece enseñarnos que en tanto los contenidos son más populares, éstos poseen una menor entidad literaria, y, viceversa, cuando dichas expresiones se caracterizan por su grado de poeticidad y se convierten en incomprensibles para ese destinatario popular”. Es ahí donde “se crea una disyuntiva aparentemente excluyente”. Por tanto, develar el código del mensaje, a través de los mecanismos que hacen del poema un contenido popular, al mismo tiempo que una forma poética ejemplar, sería la tarea por antonomasia del crítico literario. Sin embargo, habría que someter estos postulados al contexto latinoamericano y ver entonces si se sostiene esta exclusión, incluyendo a la poesía social de México, ya que el código utilizado por la generación del desarraigo es abiertamente un adoctrinamiento, más de carácter religioso, que apuesta por la sacralización del canon, por encima de las reivindicaciones sociales o

posturas políticas (que incluso Ascunce llama “simples consignas”) de carácter cívico, secularizado, donde tanto la “poesía de testimonio” como la “poesía política” quedarían en un segundo plano, mientras que la poesía social del movimiento español, se da “a través del bombardeo sistemático de imágenes-comparaciones”, teniendo la intención que el lector relacione, incluso de manera inconsciente, “el referente con lo evocado”. De esta manera, palabras como luz, paz, libertad, justicia, indica el crítico vasco, son utilizadas en un contexto simbólico (pone de ejemplo a poetas como Gabriel Celaya y Blas de Otero), de tal manera que “tanto el plano evocado de la imagen poética como el símbolo son propuestos a través de arquetipos, que el poeta social utiliza de manera sistemática”. De esta manera, tanto los arquetipos como las alegorías llegan a tener una correspondencia efectiva de representación.

Jaime Gil de Biedma –quizá junto con Ángel González el poeta más influyente de todos los de su generación– que asumió la poesía social a partir de los años cincuenta, señala que los personajes que aparecen en un libro de esa época, titulado *Moralidades* (de su autoría), son también alegorías que hacen alusión a los dramas que se presentaban en los atrios de las iglesias, en la edad media, cuyo motivo central “era la confrontación entre el Bien y el Mal en el alma de los hombres”. En este sentido, el poeta escribe moralejas sobre la hipocresía y la opresión, pero también sobre la amistad en “esos años de torvo franquismo”. Por medio del uso simbólico de los principios doctrinales, lo poético no sólo aparece objetivado, sino también “personificado” a manera de una “alegoría de la historia sagrada” que funciona como representación de lo social, de tal manera que para Ascunce, la poesía social a la cual se aboca, es decir, la creada después de la guerra civil que devastó a España, encuentra su síntesis en una parábola: “la divinización del hombre colectivo en su definitivo paraíso terrenal”. En esto coincide con Benedetto Croce, que concibe lo alegórico como “la unión intrínseca, el acoplamiento convencional y arbitrario, de dos hechos espirituales”, lo cual tiene por efecto que “la idea se disuelve completamente en la representación”.

Podemos dilucidar si en América Latina la poesía social propone una relación más heterodoxa con el lector, es decir, en un plano más intersubjetivo que realista, planteando una expresión que no necesariamente estuviera determinada por la receptiva, sino por las convicciones de cambio social y por el registro más amplio en tendencias y estrategias; sobre si toda la poesía social del continente necesariamente tendría por asumidos los presupuestos literarios del canon hispánico o existe una reconfiguración. Lo cierto es que el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, así como la irrupción de los jóvenes en el escenario político durante la década de los sesenta, sin duda

representaron motivaciones libertarias para la expresión poética. Lo mismo en el carácter épico que se hace en México antes y después de 1968; la poesía cívica de América del Sur antes y después de las dictaduras; así como la desarrollada en América Central en un contexto de levantamientos populares y guerrillas. En este sentido, no podríamos negar la posibilidad de que un movimiento literario futuro ponga en crisis todo lo establecido por el canon y que pueda enarbolar una poesía social relevante. En ello estriba una apuesta por parte de las editoriales independientes y por la poesía de reciente manufactura.

Respecto a la coherencia entre medio y fines, a decir de Jorge Fernández Granados, escritor de *Letras Libres*, la poesía en general (y en México en particular) se ha ganado una mala fama: “para nadie es un secreto que la poesía, entendida como género literario, se hunde en su propio lastre de contradicciones”, siguiendo a Daniel Bell, inherentes al capitalismo. Sin embargo, para Enrique González Rojo Arthur, para cambiar las cosas de fondo, estructuralmente, hay que establecer un “contrapoder”; ser contradictorio con lo cultural establecido hasta sus últimas consecuencias, porque el plano cultural subyace a la estructura. En este sentido, no puede haber un poeta conformista. Lo anterior sin dejar de lado que el traducido dilema de la forma y el contenido se vuelve una dialéctica entre técnica y tendencia, que son nociones que tomamos de referencia para explicar de manera más efectiva tanto el fenómeno poético como su recepción y reproducción.

El lugar que ocupa la poesía en la sociedad, creo que es una cuestión que sobrepasa ese mismo dilema de los desarraigados en torno al individuo *versus* colectividad y al conocimiento *versus* comunicación —a quienes León Felipe, muchos años después, antes de morir, precisamente en septiembre de 1968, un mes después de la masacre de estudiantes en Tlatelolco, les devolviera la voz, metafóricamente hablando por supuesto, haciendo referencia a su poema “Mía es la voz antigua de la tierra/ y me dejas desnudo y errante por el mundo./ Más yo te dejo mudo... si yo me llevo la canción”—; también más allá del diálogo contra sí mismo que propugnaba Jaime Gil de Biedma en su momento como poeta social, siendo que años más tarde, el mismo poeta señaló que en la madurez ya no le asombraba aquello que lo hacía distinto de los demás, sino lo que encontraba en común con los otros. Entonces el problema tiene que ver más con las siguientes preguntas: ¿Qué función ocupa la poesía en la sociedad? ¿Desde qué lugar y cómo se establece lo que es válido para la poesía, lo que se difunde o se silencia? Si bien la contradicción podría ser un lastre en cuanto a su determinación extraliteraria, sabemos que, en cuanto a lo que llamamos técnica y sus mecanismos de reproducción y representación, lo anterior no cancela la posibilidad de lograr una calidad

de la obra, quedando hasta aquí mostrado, en todo caso, que en diferentes contextos la poesía sigue ocupándose en incidir de manera directa en la configuración simbólica de la realidad, vista no desde el objetivismo o el subjetivismo, sino desde la intersubjetividad; queda como sustrato de existencia ante la permanente fugacidad del tiempo vivido; elabora metáforas profundas que humanizan el yo y su circunstancia, el arte con la vida. Lo social de la poesía coincide así con el proyecto de alcanzar la emancipación de libertad y de justicia a través de la palabra, pues como dice Saúl Ibargoyen en la antología *Poesía rebelde en Latinoamérica*, parece claro que a muchos autores ya no les basta la poesía, “pero esto no quiere decir que las palabras sean insuficientes”, sino que al menos hay algo de la realidad que les atañe a los poetas y que no pueden dejar a un lado aún si quisieran.

Para Ibargoyen, en el contexto latinoamericano no es la poesía como comunicación *versus* conocimiento el centro del conflicto, sino que lo ubica más en la poesía social *versus* poesía pura, dando énfasis al compromiso del poeta, puesto que “toda producción artística está condicionada, y difícilmente un poeta podrá des-socializar su texto, extraerlo como objeto puro de arte para su examen”, un rasgo claramente intersubjetivo. En 1979, junto con Jorge Alejandro Boccanera, señala que al menos en América Latina este último conflicto quedó resuelto en la década de los sesenta, “época en que numerosos poetas comprenden la coexistencia dialéctica de la vanguardia con el compromiso”. De acuerdo con la antología mencionada, la poesía latinoamericana se inscribe dentro de diversas líneas, pero una muy importante es la testimonial, no sólo porque se desarrolla en una época definitoria en su historia, sino porque responde tanto una “comprobada tradición de fondo popular” como a una “coherencia general junto a las tendencias democráticas, progresistas y de avanzada” de su tiempo. Es ahí donde podemos ubicar el carácter social de esta poesía, aunque los antologadores advierten cierta desacreditación de esta misma, dado el reduccionismo donde lo estético “se sacrifica”, identificando más a la poesía social en un conflicto de carácter político. Por otro lado, si existe una cuestión referente a la poesía y conocimiento, se advierte en esta misma concepción un énfasis en la poesía ya no como objeto, sino como creación intersubjetiva. No en un hermetismo disfrazado de vanguardia, sino una poesía enfrentada consigo misma, “con el único afán que ella admite: el oficio”.

La anulación de las fronteras entre la “alta cultura” y la “cultura popular” —como un “conjunto heterogéneo de manifestaciones de carácter marginal”, a decir de Carlos Gómez Carro— se vuelve uno de los aspectos más significativos del siglo xx. Tal redefinición de fronteras terminó por modificar el concepto mismo de cultura “de expresión última del espíritu a construcción de imagina-

rios colectivos íntimamente ligados entre sí”, donde la popularización de la cultura significó en gran medida que ésta estuviera “al servicio de la calle y no sólo de las élites”. A este respecto, la vanguardia europea era elitista por definición. Con aires de colonizador, para Marcel Duchamp los artistas eran por antonomasia “seres excepcionales”. En la misma línea, pues toda negación es una afirmación diría Octavio Paz, Joseph Beuys afirmó después que “todo ser humano es un artista”. En 1974, Beuys convive con un coyote, encerrado con éste en una galería de Nueva York, pero no se quiso contaminar de la porción civilizada de Norteamérica (donde el artista es envuelto y trasladado del aeropuerto a la galería, sin contacto visual alguno), ya que el pensamiento europeo parte de la distinción, de la negación de la otredad como sustento del progreso.

Carlos Marx dijo que la barbarie es engendrada “en el propio seno de la civilización”, esto en 1847, pero es en la dialéctica desarrollada por Walter Benjamin donde se comprende que el progreso puede llegar a ser el germen de lo catastrófico: la civilización como barbarie sin contradicciones, como observa Michael Löwy. En América Latina, Carlos Monsiváis nos recuerda que, con *Facundo*, esto en 1845, Sarmiento publica un ensayo donde “las realidades primitivas desafían al mundo ilustrado”. De esta forma, la axiología cultural se traslada a lo político, donde lo indígena “se opone a lo industrial” mientras que lo hispánico sería “el lastre que retarda la iluminación de lo europeo”. A decir de Carlos Gómez Carro, empero se “constituyó un proceso de eliminación paulatina de la oposición entre civilización y barbarie como el dilema central y político latinoamericano” debido a que “la cultura alterna ya no sólo resultó el ejercicio de sobrevivencia de una identidad puesta en entredicho, sino el manantial más pródigo de nuestros imaginarios”.

De acuerdo con lo anterior, la posición crítica de una poesía social actual se situaría en su capacidad de transgresión frente a un orden establecido, que no es otro sino el de la continuidad de este sistema de prohibiciones impuestas en América Latina. “En muchos momentos de su historia se ha pretendido hacer de América Latina una cárcel de la imaginación”, apunta Carlos Gómez Carro, especialmente en lo que respecta a la cultura popular. La catástrofe social no sólo sobreviene como un salto en la continuidad histórica, sino en una prohibición sistemática de la humanización del otro, la prohibición que “ha sido el incentivo fundamental para gestar una cultura distintiva en América Latina y ha sido fuente de nuestras identidades”.

El carácter transgresor de la poesía no sólo sería una resistencia y “denunciarlo todo” en el sentido que Gonzalo Rojas lo entendió, como se apunta en la antología *Poesía rebelde en Latinoamérica*, “desde la sensibilidad farisaica

hasta el fascismo más atroz”, sino también en reconfigurar el canon poético, en el sentido de que esa “cultura alterna” –lo que actualmente denominamos también como independencia cultural– en el caso de México, se ha vuelto un paradigma que anula las distinciones que impone el código dominante, siguiendo a Carlos Gómez Carro. Es decir, construye conscientemente la “inclusión del otro” ya que el ser en la otredad ha sido la mayor prohibición, la cual tiene como montaje ideológico el conflicto dialéctico entre civilización y barbarie, que a decir de Carlos Monsiváis, en literatura se advierte, por ejemplo, con el nacionalismo frente al cosmopolitismo, en un repertorio donde se esconde un adoctrinamiento del pueblo a través de alegorías, ya que en la alegoría es donde al pueblo “se le capta mejor”, ya que existe un condicionamiento histórico que identifica lo popular con la asimilación del dogma, ya sea político o religioso.

Podemos encontrar, entonces, en América Latina, poéticas que se demarcan del canon dominante, incluso dentro de lo que llamamos poesía social, tanto nombres canónicos como sus respectivas otredades. En la antología mencionada, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, son ejemplos dentro de la poesía chilena. Ambos telúricos, quienes cultivaron una poesía del compromiso, en búsqueda de igualdad, libertad y justicia social, pero que también, a decir de Roberto Bolaño, con unas “debilidades bestiales”, ya que, refiriéndose al dogmatismo político, “en aquella época era una epidemia”. En una entrevista, Bolaño afirma que Pablo de Rokha tiene incluso por ahí un canto a Stalin, si bien en la antología *Poesía rebelde latinoamericana*, Ibargoyen y Boccanera incluyen un poema de Rokha titulado “Marx”; mientras que, con respecto al poeta latinoamericano quizá más representativo del siglo xx, declara que: “se podría hacer una antología infame de Neruda”. En 1955, el mismo Rokha había dicho: “Neruda no actúa, resbala, no es la voluntad que estalla como palanca y da lo heroico civil”. De esta manera, junto a otros “poetastros de Chile y abrómicos de Europa” hace preso a Neruda de la sátira, género popular por excelencia, lo que hace de Pablo de Rokha no sólo un provocador, sino un transgresor del lenguaje “para aquellos que tienen la luz puesta en sí mismos”. En su poema “Canto de macho anciano”, Pablo de Rokha parece confesar que “el autorretrato de todo lo heroico de la sociedad y la naturaleza me abruma”. Por eso se dice que quizá el poeta desaforado, tremendista, terminó su encono con Neruda mediante el suicidio, en 1968: “Ha llegado la hora vestida de pánico / en la cual las vidas carecen de sentido, carecen de destino, carecen de estilo y de espada”, en la cual tanto las epopeyas como las “vivencias ecuménicas” ya no tienen lugar.

En estas condiciones es que aparece en el panorama latinoamericano la poesía de Gonzalo Millán (1947-2006), quien pertenece a la generación de los sesenta, un poeta no contemplado en la antología *Poesía rebelde en Latinoamérica*. Leí por primera vez a este poeta chileno en noviembre de 2005, un año antes de su muerte. Para el infrarrealista Roberto Bolaño, en Millán encontramos una poesía que “se erige durante algunos años como la única poesía civil frente al alud de poesía sacerdotal”, que no busca la consagración sino el movimiento, en el entendido de que toda poesía cívica es social, pero no toda la poesía social es cívica, como ya vimos con respecto a la poesía social con función doctrinaria, inmóvil en la eterna alegoría teleológica, por lo que es necesario establecer un rasgo que la identifique. Como otros poetas de su generación, tras el golpe militar de 1973, Gonzalo Millán tiene que salir rumbo al exilio por muchos años en Canadá. Esto trajo consigo ya no la desmesura de los Pablos, sino un ejercicio de contención poética, como él mismo explica sobre la intensión de su escritura, ya que aprendió a comunicarse desde “un idioma muy básico, casi desde lo redundante”, pero descubrió una veta de experimentación poética despojada al mismo tiempo de toda verbalización desbordada. En este sentido, otra característica de Millán como poeta cívico, como dice Bolaño, es que “no se propone a sí mismo como poeta nacional ni como la voz de los oprimidos”.

De esta manera, empero el culto a la personalidad y la obra monumental, Gonzalo Millán resuelve otorgar al tiempo y a la memoria, mediante el lenguaje, un deseo libertario de la clase trabajadora, en una memoria perdurable. Las imágenes ruinosas de su poema “La Ciudad” (1979), cuyo tema es el de una ciudad latinoamericana que sufre la ocupación y represión de una despiadada dictadura militar, en cierto momento van en retroceso, como si fueran las inercias retrógradas de la realidad, mientras que las fuerzas revolucionarias van hacia adelante, hasta llegar a un Salvador Allende que dispara. Como si el poema fuese el cinematógrafo que pudiera recomponer las cosas. Como apunta Carlos Monsiváis, el cine es el fenómeno que más afecta la vida cultural de América Latina, ya que “determina un sentido de la realidad por así decirlo más real, por encima de la mezquindad y circularidad de sus vidas”, la de los espectadores. Como observa el propio Millán, “los medios de masas también nutren la imagen y ahí nacen las referencias intertextuales” y esto está presente en su poesía. Hay más que un gesto esperanzador en el poema, una utopía en estado amniótico, así como una apuesta donde la poesía es revolucionaria en tanto cobra fuerza una imagen que nos arroja al principio de la historia: “los obreros desfilan cantando”, así como en una palabra lanzada a la posteridad: “venceremos”.

De esta manera, dentro de una diversidad plausible, mientras unos cultivan una poesía social del compromiso, anclada en la solidaridad, una metáfora de la luz hermanada, como la que emite el propio Saúl Ibargoyen; otros se han asomado a ver el “dolor entero” del mundo, como el nicaragüense José Joaquín Pasos (1914-1947) no en un realismo doctrinal, sino en una metáfora de la desolación: “No pueden haber lágrimas ni duelo,/ ni palabras ni recuerdos,/ pues nada cabe ya dentro del pecho./ Todos los ruidos del mundo forman un gran silencio./ Todos los hombres del mundo forman un solo espectro./ Asímate a este boquete, a éste que tengo en el pecho,/ para ver cielo e infiernos”. Los poetas centroamericanos cultivaron también una poesía social, usando la sátira en contra de regímenes dictatoriales, como la llevada a cabo por el propio Joaquín Pasos contra Anastasio Somoza, motivo por el cual fue encarcelado. Por otra parte, un poeta como Ernesto Cardenal (1925-2020), si bien retoma la doctrina, siendo sacerdote católico, a diferencia de una paz fascista donde nace la poesía social de los españoles de la posguerra, es una voz que llama a la batalla dentro y fuera del poema, a la lucha popular que se está llevando a cabo por la vía armada y que encontraba en la teología de la liberación un asidero ideológico.

El poeta Roque Dalton (1935-1975), por su parte, quien llegó a la revolución por el camino de la poesía y no al revés, combatiente asesinado en 1975 por la dirección del Ejército Popular Revolucionario de El Salvador, cultivó el sarcasmo y la ironía, a decir de Alberto Híjar, “como estrategia de combate, aclaración, denuncia, referencia popular”, lo que trae consigo la destrucción del dogma mediante una subversión de la escritura tal que encuentra en el testimonio un abrevadero para lo revolucionario, puesta del lado del pueblo, remata Dalton, porque de no ser así, estaría “fumando su margarita emocionante, bebiendo sus dosis de palabras ajenas, volando con sus pinceles de rocío”, lo cual constituye, a decir de Alberto Híjar, una “declarada aversión al nerudismo y su sentido telúrico”.

En términos políticos, de acuerdo con Octavio Paz, México se había creado a partir de la negación de la Nueva España, que a su vez se erigió sobre la negación del mundo indígena. Por lo que hay que tomar en cuenta la dialéctica entre lo cerrado y lo abierto, donde lo primero implicaría preservar la negación del otro, mientras que lo segundo, en términos culturales, implicaría, como escribe Gómez Carro, “abrirse al diálogo intersubjetivo entre civilización y barbarie” y no a su negación. Entonces, si las fuerzas retrógradas de la historia mexicana se basaron y se continúan basando en el etnocidio como política, mediante la anulación de la fuerza de trabajo como sostén de la sociedad –para muestra, los feminicidios en Ciudad Juárez, así como la “guerra contra

el narco” desatada en todo el país–, la Revolución de 1910 es el acontecimiento histórico que afirmó la identidad del país a partir del reconocimiento entre los actores productivos de la sociedad: campesinos y obreros, es decir, la cultura del pueblo, donde la poesía no fue una excepción, aunque la oficialidad diga que la Revolución no trajo un cambio de sensibilidad o de consciencia política.

Para entender la configuración estructural del sistema, a decir de Enrique González Rojo Arthur, hace falta un estudio, aún no escrito, que explique la historia de la cultura en México, al menos desde el siglo xx, con relación al poder. Estamos de acuerdo que también está pendiente no tanto un panorama como un mapeo que nos dé una mejor noción de cómo se han ido configurando los grupos intelectuales frente al poder. Un mapeo de las mafias –como seguimiento a sus Prolegómenos para una sociología de las mafias literarias, artículo publicado en 1975– a través de periodos, mismo que tendrá que construirse con relación a coyunturas y mapeos de las resistencias (identificando a los escritores que sólo buscaban competir por el poder y terminaron repitiendo sus pautas y los que buscaban la autogestión), estableciendo una iconografía explícita y las listas de nombres, cruces con instauración de políticas de Estado para la cultura. Este estudio puede partir de la revista *Azul* (1894-1896), que funda Manuel Gutiérrez Nájera, referente del modernismo mexicano, identificando a varios grupos, pero además también a muchos intelectuales, artistas y escritores que se mueven en distintos planos, a veces de manera ambigua, pero que tienen vasos comunicantes con intereses específicos que los ligan con otros grupos y espacios, porque en sí comparten, en términos estructurales, una misma pulsión hacia el poder, que Enrique González Rojo Arthur denomina como “pulsión apropiativa de los otros”, la dimensión antropófaga del capitalismo. Para identificar a éstos últimos, habría que rastrearlos y ubicar coyunturas donde tuvieron que cerrar filas con sus grupos o adoptaron posturas políticas que evidencian, más allá, incluso de los dichos, su tendencia. Así, descubriríamos que muchas de sus “diferencias” en realidad son sofismas de una misma lógica.

Un ejemplo es Círculo de Poesía, una mafia literaria³ establecida en Puebla (pero con oficina en el CONACULTA de hace una década, la de Mijail Lamas, uno de sus miembros, bajo el protectorado de su entonces titular, Consuelo Sáizar, repartiendo premios y castigos en un FONCA, ahora Sistema Nacional

³ La caracterización de “mafia literaria” se puede ubicar en la crítica de Enrique González Rojo Arthur: “Prolegómenos a una sociología de la mafia literaria” (1975), la cual se puede encontrar en su página web: <http://www.enriquegonzalezrojo.com/pdf/PROLEGOMENOS.pdf>

de Creadores, herencia del salinato) con ambición de prestigio y poder⁴. Buscaron allegarse a poetas distinguibles del entorno poético nacional, para ser reconocidos como legítimos herederos, con los correspondientes premios y canónjias del medio oficial; alguien que comparta con ellos la desilusión por la protesta, la resistencia y la consecuencia. De esta manera, hallaron acomodo en la figura de Eduardo Lizalde (1929-2022), que en *Autobiografía de un fracaso*, publicado en 1981, hace un despropósito del poeticismo, corriente de la que formó parte, hacia 1948, junto con Enrique González Rojo Arthur y Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), quien se sumó al grupo en 1951, época en la que a decir del Tigre Lizalde: “navegábamos con natural petulancia por el kindergarten del mundo literario bajo la mirada paternal de Enrique González Martínez”, abuelo de Rojo Arthur, despotricando de su pasado cuando dice que “el poeticismo era, más que un proyecto ignorante y estúpido, un proyecto equivocado que se salió de madre a destiempo”, por lo que considera su experiencia como un desastre artístico con serios estragos, donde “la arrogancia irresponsable del poeticismo se mezcló pronto con la indefectible prepotencia marxista”.

Pero más que los excesos y la enfermedad de un poeticismo mal asimilado, es evidente que Eduardo Lizalde trata de deslindarse de una postura incómoda para su proyección literaria, pues declara un *mea culpa*, en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, “una conferencia presuntuosa, agresiva y trasnochada contra Octavio Paz” y le pide disculpas públicas a través de este libro que sirve de declaración confesional. “Mal le ha resultado con frecuencia a nuestro mayor poeta su generoso entusiasmo por la obra de los jóvenes”. Lo cierto es que Octavio Paz ejercía un creciente poder como intelectual, cuya obra, a decir del propio Lizalde “ya era extensa y magnífica en esos años juveniles suyos”. En definitiva, para publicar y ser publicado, era conveniente no tener a Octavio Paz como enemigo. Su generoso entusiasmo hacia los jóvenes tuvo que ver más con asegurar una tradición “en riesgo mortal de perderse” y porque la influencia del poeta pesaba más en la institución que en la poesía de los jóvenes que lo cuestionaban. Eduardo Lizalde, entonces, se arrepiente de su ingreso al Partido Comunista Mexicano, en 1955, año en el que también incursiona con una poesía social de la que reniega después, por considerarla “intransigente desde el punto de vista estético”, engendro de poemas híbridos y monstruosos, deplorables a su ver, por

⁴ Una de las denuncias públicas que se hicieron en 2012 por parte de 78 firmantes de la comunidad literaria hacia las prácticas del Círculo de Poesía, se puede rastrear en el sitio: <https://revesonline.com/2012/03/13/carta-a-la-opinion-publica/>

un “tormentoso proceso maligno” de sus años poeticistas, con lo que asegura que se ganó, a los escasos veinticinco años, la mala fama (¿entre quiénes?) de ser un “poeta ineficaz”, siendo que a mi consideración el prestigiado poeta que fue Eduardo Lizalde se debe en gran medida a su origen poeticista.

Como hecho social, la Revolución mexicana hizo que los poetas terminaran por completar la diáspora obligada hacia capital del país durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, cambiando del contexto rural al urbano. Esto si querían que su obra fuese avalada y difundida, aunque no lo supieran en ese momento. Así llegaron con sus poemas en la mano, esperando tener una oportunidad para ser publicados en los periódicos y suplementos capitalinos, pero se dieron cuenta de que la ciudad era hostil. Por esta razón, se vieron en la necesidad de encontrar a otros escritores que estuvieran en la misma situación y para abrirse camino se agruparon en torno a esa condición de trashumancia y adaptación al medio. Amado Nervo, Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, entre los más influyentes poetas mexicanos del siglo XX, al principio no tenían muchos intereses, pero el poder y en especial su recurrencia, los generan, lo mismo antes que después de la Revolución mexicana. Pero esta condición de cambio rural a urbano es determinante para ver cómo los escritores se agruparon, donde habría que explicar también cómo aquella realidad del México que dejaba lo rural condicionó la formación de los intelectuales y los modos que interactuaron frente al poder, frente a los otros, esto es: sus procesos de legitimación a través del tiempo.

En esta geometría del poder, el autor para lograr la legitimación de su obra necesita tanto de la calidad como de la estrategia que la haga visible. Por ejemplo, Enrique González Rojo Arthur, en lo particular, ha sido muy obsesivo por mantenerse al margen del poder y esto incluye el ámbito cultural, por lo que su estrategia ha sido mala desde el punto de vista de la legitimación tradicional, pero la autocrítica que el poeta y filósofo ejerce hasta el último día de su vida le permitió llegar a los noventa y dos años de edad con planteamientos lúcidos, pero sobre todo consecuentes, con relación al poder, algo tan escaso, pues muy pocos son los escritores realmente independientes, es decir, que pueden reflexionar por ellos mismos, puesto que la estrategia muchas veces ha orillado a la mayoría de los escritores a negociar con el ámbito político. En el caso mexicano, porque el Estado históricamente ha tratado, si no de modificar la literatura, sí encausarla como instrumento ideológico. No hay una historia de la cultura con relación al poder en México, afirma Enrique González Rojo Arthur. Lo que se ha escrito es en todo caso una historia de las ideas, como si la historia intelectual del país se quedara en el campo de los planteamientos y no tuviera anclajes con la estructura social y la acción

colectiva. Se deja todo en el ámbito de la estética y buen gusto, donde no caben distinciones como ser independientes. Así se trata de dar un sesgo al panorama actual poético, mucho más diverso de lo que conviene al poder, donde la poesía puede en ocasiones distanciarse de la historia, mitificando al poeta. En este sentido, el “poeta nacional” es el mito que el Estado ha configurado para realizar en él su proyecto político, haciendo de su literatura, por muy liberal que sea, una preservación del canon más conservador.

Nos recuerda Octavio Paz en su “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, que el siglo XIX es “un periodo de luchas intestinas y guerras exteriores”. La intervención francesa en 1862, cuando Francia era una de las mayores potencias militares, trae consigo una resistencia interna que fue posible, en gran medida, por la solidez intelectual de los liberales mexicanos, quienes tenían una visión más clara de la nación y de lo que debía ser su futuro, además de que la guerra con Estados Unidos les había enseñado la necesidad de enfrentar juntos al enemigo. La ideología liberal, sin embargo, aunque suscita la admiración unánime en la crítica contemporánea, partía de la asimilación de ideas resultantes de procesos históricos muy distintos al nuestro, a las cuales se intentó adecuar la realidad histórica nacional. En este contexto, Octavio Paz señala que inteligencias como Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto, entre muchos otros, escriben bajo la influencia romántica, pero también y sobre todo combaten sin descanso, en los terrenos militar y político, aunque ninguno de ellos, a decir de Octavio Paz, tiene consciencia del significado del romanticismo, por lo que “la grandeza de estos escritores reside en sus vidas y en su defensa de la libertad” y no tanto en su propuesta estética.

El Porfiriato como expresión europeizante, buscaba que el país saliera del atraso primitivo y entrara en el proceso civilizatorio de la modernidad occidental. Pero se instaló en la autocomplacencia de varias décadas en el poder. Pero la intelectualidad consideró el movimiento revolucionario como una amenaza. Los intelectuales se sentían inseguros con el poder de las masas, ya que algunos eran pequeños propietarios o al menos tenían su oficio de escritores, lo que los hacía pensar que podían aspirar a más dentro del sistema, distanciándose de la clase trabajadora, pues consideraban que estaban mejor con la burguesía.

Los intelectuales se formaron con el ideal de que México fuera un pueblo ilustrado, ya que si el pueblo olvidaba su cultura, estaba condenado a regresar vertiginosamente a la barbarie, como dijo Alfonso Reyes, a quien la Revolución le había quitado a su padre, pero éste siendo general participó en el golpe militar que asesinó al Presidente electo Francisco I. Madero, tras

del derrocamiento de Porfirio Díaz, imponiendo a Victoriano Huerta y con él un cómplice silencio por parte de los intelectuales. El compromiso social de los poetas de esta época es escaso, en la medida que muchos rehuyeron del conflicto, pues a decir de Miguel Capistrán, “el colonialismo, el amor por el esplendor del Virreinato, es la curiosa manifestación literaria en tiempos de la Revolución”.

En este sentido, Enrique González Martínez, a decir del investigador, emprende lo mejor de su obra durante este tiempo; Ramón López Velarde, miembro del Partido Católico Nacional, llega al principio a la capital del país con Madero, pero ataca públicamente a Zapata después, junto con otros colaboradores del régimen, a través de los periódicos *La Nación* o *El Independiente*, quienes tenían terror de que Emiliano Zapata y Francisco Villa vinieran a imponer la anarquía, al menos eso era lo que se declaraba en la prensa. En ese sistema de prohibiciones, Amado Nervo publica en 1910 el ensayo *Juana de Asbaje* y a decir de Antonio Alatorre, rompe con un tabú, ya que una de las motivaciones para mantener en el olvido a Sor Juana, al menos durante el siglo XIX, era que la mayoría de los críticos condenaban su culteranismo y “se dejaban guiar siempre por lo que decían los españoles”. En esto último hay una espantosa actualidad por parte de la crítica oficial, que parece resucitar tendencias del intelectualismo decimonónico.

Los poemas que se escribieron en torno a la Revolución mexicana, de acuerdo con Miguel Capistrán y Pavel Granados, no son testimoniales: “No dicen así fue. Dicen algo más aventurado: así pudo ser, incluso así debió haber sido”. Es decir, estarían desprovistos de ese carácter social que buscamos en la poesía.

Sin embargo, podemos ver que siempre hay excepciones a la norma, pues encontramos libros como *Romance de José Conde* de Enrique González Rojo (1899-1939), miembro del grupo Contemporáneos, escrito en octosílabos, que nos cuenta las andanzas de su profesor de secundaria que se va precisamente con Zapata y termina heroicamente sus días arrojándose al abismo, cuando ya los soldados lo tienen acorralado —a los federales les dice “mastines”—, venciendo la voluntad de su caballo. ¿O no se trata de un testimonio, acaso no se afirma que así fue como murió? En la última estrofa del apartado ocho del poema, queda:

Las espuelas del jinete
trazan zurcos encarnados
y arrancan tiras sangrientas
de los temblorosos flancos.

Al castigo, el noble bruto
 bate en el aire las manos,
 sus patas clava en el suelo
 y se rebela ante el salto.
 Todo su cuerpo encabrita,
 los ojos desorbitados,
 y a sus soplidos de angustia
 mezcla sudores de espanto.
 José Conde corta el viento
 con su voz y con su látigo,
 y pudo más el dominio
 del hombre sobre el caballo.

En este poema de largo aliento, publicado de manera póstuma en la revista *Letras de México* en 1939 —a escasos seis días después de su muerte— y a finales de ese mismo año editado por Xavier Villaurrutia e impreso por Manuel N. Lira con dibujos de Agustín Lazo (pintor precursor del surrealismo en México), Enrique González Rojo maneja con soltura los recursos líricos y técnicos tanto de la poesía culta como de la popular, pero sobre todo esta obra se destaca por su abordaje, tratamiento social y posición abiertamente política, afín a las causas de justicia emanadas del conflicto armado, en el que no exalta a un héroe del repertorio nacionalista, sino a un docente, lo que arroja un mensaje explícito: el verdadero legado revolucionario está en el proyecto educativo.

A decir Mariana Estrada en una reedición actual (marzo, 2022) del *Romance de José Conde*, Enrique González Rojo fue “el único que proyectó un espíritu auténtico en torno a la marca que dejó la Revolución mexicana en la segunda década del siglo veinte”⁵. Sin embargo, si revisamos con más detenimiento, irrumpen en este panorama cinco libros anteriores: *Urbe* (1924) de Manuel Maples Arce; *Sangre Roja* (1924) de Carlos Gutiérrez Cruz; *Plebe (poemas de rebeldía)*, publicado en 1925, de Germán List Arzubide; así como *xx poemas* (1925) y *Poemas proletarios* (1934), ambos de Salvador Novo.

De manera aventurada, en el siglo xx, afirma Yasmín Elizabeth Rojas Pérez a propósito de la revista *El Corno Emplumado*, “será el poeta estridentista Manuel Maples Arce (1900-1981)... quien muestre una preocupación por la

5 Esta aseveración coincide con Salvador Elizondo, quien en el prólogo de *Tres Enriquees* (libro no signado en el estudio previo de Estrada, publicado por la Universidad Veracruzana —colección Luna Hiena— en 1985) asegura que el *Romance de José Conde* es el poema más hermoso escrito sobre la Revolución mexicana.

realidad social ante la llegada de la modernidad”⁶. Retomando lo afirmado por Capistrán y Granados, si los poemas están más movidos por el deseo que por los hechos, eso no quiere decir que la poesía no pueda estar comprometida con la historia, aunque la mitificación le sea inherente. Es el caso destacable de *Plebe (poemas de rebeldía)*, dedicado por entero al “gran desaparecido” Ricardo Flores Magón, del poeta estridentista Germán List Azurbide (1898-1998) quien, en un consciente ejercicio de heterodoxia, le escribe “al soldado” (p. 33):

Camarada:

te arrancaron del campo y del arado
para hacerte soldado.

de tu trabajo rudo en el surco profundo
cuando hacías brotar los maizales,
te arrancaron manos criminales
para hacerte infecundo.

Desde entonces tus manos callosas
que sembraban el pan de tus hermanos
al fusil se agarraron ociosas
¡y están llenas de sangre tus manos!!!
y a la tierra, madre amorosa
que pagó tu sudor con el fruto,
la convertiste en una enorme fosa
y está llena de lágrimas y luto...

Es la mirada al anarquismo de la “aurora sangrienta”, de las manos obreras y escribientes donde arde el horizonte. El hermano del estridentista, Armando List Azurbide, al inicio de *Plebe*, en afrenta abierta por la muerte del oaxaqueño redentor (1873-1922) en una cárcel en Kansas, sentencia que: “De estos crímenes todos debemos sentirnos culpables, por vivir alejados, por nuestros egoísmos, como eslabones perdidos de una potente cadena”.

⁶ Tesis para obtener el grado de maestría por el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, titulada: *El corno emplumado / The Plumed Horn: poesía, vida y resistencia*. UV, Xalapa, 2018. Cabe mencionar que en ella (p. 117) cita en dos ocasiones el presente ensayo, en su versión de 2013, para definir la poesía social.

La carátula fue grabada en madera “con ánimo de protesta” por el pintor revolucionario Ramón Alva de la Canal. La edición facsimilar de este “libro rebelde” en 2020, a cargo de Diego Flores Magón, es un esfuerzo histórico encomiable. Reproduce la dedicatoria que hace Germán a su bisabuelo: “Para Enrique Flores Magón, alma y vida en la pureza de las ideas y en la tenacidad en la lucha”. Deja constancia de su impronta disruptiva con respecto al nacionalismo oficialista de su época: “el ateísmo, la incitación al desacato, a la rebeldía, a la revolución expropiadora de estos poemas, suscitaron revueltas de oposición y repudio en la ciudad de Puebla”. Doblemente estigmatizada por la sociedad y el sentimiento gregario. El propio camarada, “papa del movimiento estridentista”, Maples Arce, rechazó la publicación, dado que “la rotunda, tosca y hasta brutal simplicidad de su lírica se apartaba radicalmente de la experimentación vanguardista”.

Lo anterior demuestra la contundente poesía social fraguada en aquellos años aciagos de consolidación institucional (¿quién ahora escribe sobre la Revolución?). La pujante disposición a lo que el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas (1924-1998) llama “la insurrección solitaria”, no se puede explicar sin su contraparte, esto es, el régimen de censura que se inocular desde los autores mismos —el “exilio interior” aspirante a la “Obra Maestra”— históricamente plausible como instancia normativa para perpetuar el canon poético dominante. Si hay alguna alusión a la Revolución mexicana en las dos décadas posteriores al periodo revisado, se dio de manera tácita, dando lugar con esto a otra dicotomía, entre lo implícito y lo explícito, para la poesía social, que se concreta en el estatus político de la memoria.

Una genuina democratización del campo poético, con sus autores, tendencias, corrientes, grupos, generaciones y movimientos, exigiría un estudio más detallado y serio sobre la poesía social en México, en tanto creación pero también desde la perspectiva de su recepción, es decir, de los lectores y no sólo de los críticos, tomando en cuenta que las circunstancias sociales actuales también imponen una reflexión rigurosa por parte de aquéllos que toman la palabra y empuñan la espada de la inteligencia que es la pluma. Para eso, no sólo hacen falta investigaciones exhaustivas, sino el consenso general de los poetas para establecer un panorama plural, fundado en el reconocimiento y no en la distinción, en el mejor de los casos —el ninguneo falaz es un lamentable lugar común del silencio— tomando en cuenta las voces vivas de la poesía mexicana, así como del pensamiento latinoamericano; en una socialización más intensa y renovada que cuestione la realidad, aquélla que sirve de pretexto a los que quieren evadirse; que reivindique la intersubjetividad como método de certeza, utilizando los instrumentos que la reproductibilidad técnica ha

desarrollado, pero sobre todo nociones como el nosotros poético, para hacer de la poesía social un arte asequible.

No está de más subrayar que hablamos de poesía social y no de poesía "social", es decir, ponerla entre comillas implica añadirle a la ya supuesta ambigüedad un dejo jerárquico. Sirve, empero, esta distinción para mostrar cómo se está leyendo la realidad literaria, por lo que en este sentido habría, pues, una poesía social sin comillas, revolucionaria y otra más relativa, de carácter reformista, a la que podemos entrecomillar según sus propios parámetros⁷.

Más allá del adjetivo de las ideologías, la poesía social se inserta en la tensión de varias concepciones en disputa: un umbral que busca desmontar, con sus andamios expuestos, el discurso hegemónico. Es decir, no estamos hablando sólo de la poesía social tal como la calificó Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) en sus escritos mexicanos, donde la poesía social tiene ya una carga ideológica: el socialismo. Tampoco la de los españoles de la posguerra, ubicada en una categoría histórica. Creo que es más fructífero, o al menos otra aportación, reflexionar sobre poesía social en términos teórico-literarios, sin dejar a un lado los aspectos sociohistóricos. ¿Por qué tendría que dejarse de lado la teoría de los géneros? Incluso podemos empezar desde una discusión sobre los géneros cuando hablamos de poesía social.

En tanto estructura, el lenguaje no puede escapar de las categorías, de moverse en el terreno de las abstracciones. La poesía, empero, genera discursos transgresores, que se legitiman más allá de la verosimilitud; que confrontan la estructura para un tipo de continuidad. La poesía social podría contravenir a esta lógica, pero incluso para la transgresión, se necesita de una norma sensible, dice Tzvetan Todorov, no en el sentido de la sensibilidad, caiga ésta en cursilería, buena onda o moral –digo yo–, sino que la norma no puede permanecer impasible ante la puesta en crisis que es el lenguaje mismo, contra su propia condición tautológica, donde el terreno propio de la confrontación es la literatura y donde la poesía es la materia que subyace a la imaginación creadora.

La poesía social que proponemos aquí no sería, pues, una poesía absoluta, que tiene fija la tradición como ímpetu de eternidad, sino una poesía que se estructura en los umbrales e intersticios del lenguaje poético, esto es, genérico. En este sentido, no se puede hablar de que los géneros han sido sobrepasados, a menos que se niegue el lenguaje como una convención, ya que el

⁷ Por ejemplo, la poesía "social" de Óscar de Pablo (Cuernavaca, 1979), entra en esta categoría, si tomamos en cuenta lo expuesto por Iván Cruz Osorio, quien en un panorama que abarca treinta años ubica a escasos dos poetas.

mismo lenguaje acontece a partir de construcciones genéricas, donde el género también es una forma de leer los textos.

En este caso, existiría una mirada social de la poesía. Por eso Todorov decía que la crítica finalmente se vuelve literatura. Estaríamos leyendo poesía social en obras del pasado, tanto poéticas, que no se hacían conscientes como tal de hacer esto, es decir, que no enuncian de manera explícita el tema o el término, sino que aparece en ciertos momentos, como la noción misma de género, que se integra y desintegra a lo largo del poema; una noción en principio más teórica que histórica —aunque después se advierte que lo histórico forma parte de una teoría quizás más compleja—.

Lo anterior tendría el propósito de aportar elementos que mejoren lo ya alcanzado hasta ahora por el arte, en la corriente de Walter Benjamin. La poesía social como un género no en su totalidad abarcadora, sino limítrofe; distinguible y, por tanto, sujeta a confrontación cuando se topa de frente con otras construcciones genéricas. Es decir, se estaría elaborando a su vez, ya no en el pasado sino en el presente, una poesía social consciente de ser tal en su sentido legítimo, es decir, explícito; desde su manifestación donde pueda agregar algo a la literatura; cuya crítica es interna y puede expresarse tanto en la forma como en el contenido: en su reproducción técnica. A partir de esto, se podría elaborar no sólo una descripción sobre lo que es, sino una prescriptiva, es decir, lo que debería ser o qué características posee la poesía social del futuro, pero esto a partir de identificar poéticas actuales, que sean los cimientos de una teorización y una crítica fundamentada, para apuntalar más fecundamente este género.

Regresando al sentido gregario y colectivo, la poesía social de nuestro tiempo debería retomar la lectura en voz alta, ya que el verso siempre recuerda que la poesía fue ante todo un arte oral, anterior del arte escrito, “recuerda que fue un canto”, dice Borges, en una de sus *Siete noches*. En este sentido, hay dos frases que lo confirman. Una es la de Homero o la de los griegos que llaman Homero, que dice en la Odisa: “los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que cantar”. No hay que olvidar, en este sentido, que “la poesía empezó siendo narrativa y que en las raíces de la poesía está la épica”. La épica como el género poético primordial, que es narrativo. Y como los seres humanos estamos hechos de tiempo, para Borges la épica también está en el tiempo, es decir, hay un antes y un después, pero también un “mientras” hecho de resquicios y concavidades, muy importante.

“Todo eso está en la poesía”, afirma Jorge Luis Borges, luego cita a Mallarmé, inaugurando el discurso de las vanguardias: *tout aboutit en un livre*,

“todo pára en un libro”, donde el poeta argentino encuentra dos diferencias fundamentales, ya que mientras “los griegos hablan de generaciones que cantan, Mallarmé habla de un objeto, “cosa entre las cosas, un libro”. La idea de lo social en el arte ya estaba incubada desde antes en la cultura occidental, pero cambió vertiginosamente con los avances técnicos y la irrupción de una nueva subjetividad, mientras que las vanguardias vinieron a renovar el arte, aunque esa misma renovación no impidió su objetivación en un producto mercantil, incluido el “arte comprometido”. Todo arte es comprometido, porque es inherente al ser humano: “nosotros estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido”, escribe Borges. Sin embargo, algo de todo lo que se ha perdido, aparentemente de forma irremediable, permanece en el mundo. Si la poesía y la historia no son esencialmente distintas, la poesía tiene una capacidad de irrupción, pero también de continuidad, sobre la memoria colectiva. Esa sería la voluntad de la poesía social de nuestro tiempo, irrumpir en las continuidades y rupturas de la historia, para hacer visibles, mediante la creación, contextos, visiones del mundo e intersubjetividades que no estaban nombradas, que no se habían hecho canto.

Fuentes consultadas

- Adorno, Theodor. “La educación después de Auschwitz”. Conferencia originalmente realizada por la Radio de Hesse el 18 de abril de 1966. Frankfurt: *Zum Bildungsbegriff des Gegenwart*, 1967.
- Ascunce, José Ángel. “La poesía social como lenguaje poético” en AIH. Actas IX (1986, Universidad de Deusto) http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf
- Bartra, Roger. “Monstruos”, revista *Letras libres*. No. 168. México, diciembre de 2012. 106 pp.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. (Tr. de Bolívar Echeverría), México, Itaca. 2004, 60 pp.
- Capistrán, Miguel y Granados, Pavel. *El Edén subvertido. Poemas de la Revolución Mexicana*. México. INBA/ Jus, 2010.
- Fernández Granados, Jorge. “Poesía y Presente (¿Está en crisis la poesía?)”, en *Letras Libres*, diciembre 2004, pp. 46-47.
- González, René. “Marcel Duchamp y las vanguardias del siglo XX”. *Replicante*, México. <http://revistareplicante.com/marcel-duchamp-y-las-vanguardias-del-siglo-xx/>
- González Rojo Arthur, Enrique. *Reflexiones sobre la poesía*. Ediciones el Aduanero y Verso destierro, México, 2007.

- González Rojo, Enrique. *Romance de José Conde*. Ilustraciones de Agustín Lazo, cuidado de la edición, Xavier Villaurrutia, 1939. 1ra. edición electrónica, UG, 2022, 63pp: <http://www.dchsh.ugto.mx/editorial/images/publicaciones/Depto.letras/romance2.pdf>
- Gómez Carro, Carlos. "El cielito lindo en la cultura mexicana". *Tema y Variaciones de Literatura*. No. 21, México, 2003.
- Híjar Serrano, Alberto "La ironía, componente poético revolucionario". *Tema y Variaciones de Literatura*. No. 34, México UAM Azcapotzalco, 2010.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Editorial Crítica. Barcelona, España, 2011. 612 pp.
- Joaquín Pasos, "Canto de guerra de las cosas", en *Poemas de un joven*, FCE, México, 1984, p. 148.
- <http://es.scribd.com/doc/19242436/Canto-de-guerra-de-las-cosas-Joaquin-Pasos>
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. Premio Ensayo Casa de las Américas, 1989, pp. 53-54.
- List Arzubide, Germán. *Plebe (poemas de rebeldía)*. Casa editora Germán List Arzubide, adherida a la Liga de Escritores Revolucionarios. Puebla, México, 1925, 64pp. 1ra. edición facsimilar, La Casa del Ahuizote, Centro Documental Flores Magón AC, 2020.
- Michael Löwy, *Dialéctica de la civilización* <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-22/la-dialectica-de-la-civilizacion-barbarie-y-modernidad-en-el-siglo-xx>
- Monsiváis, Carlos. "Civilización y Coca Cola". Revista Nexos. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267050>
- Pavese, Cesare. *El oficio de poeta*. (Tr. de Rodolfo Alonso y Hugo Gola). México, Universidad Iberoamericana, 1994. 145 pp.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona. 1974.
- Ibargoyen, Saúl y Jorge Boccanera. *Poesía rebelde en Latinoamérica*. Editores Mexicanos Unidos, segunda edición 1979

Espacios consultados en Internet

- <http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm>
- http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia_36.pdf
- http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res064/txt7.htm#1
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_L%C3%B3pez_Velarde
- <http://www.jornada.unam.mx/2002/07/21/sem-leon.html>
- <http://es.scribd.com/doc/46894899/Carlos-Lenkersdorf-Filosofar-en-Clave-Tojolabal>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Le%C3%B3n_Felipe
- <http://portal.sre.gob.mx/boletinimr/popups/articleswindow.php?id=1926>
- <http://bicentenario.tamauilpas.gob.mx/archivos/poesiasdeindependencia.htm>
- <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=448242>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Revista_Azul