

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE
COORDINADORA

De vuelta a Xihualpa:

lecturas críticas a la obra
de Jorge Fernández Granados



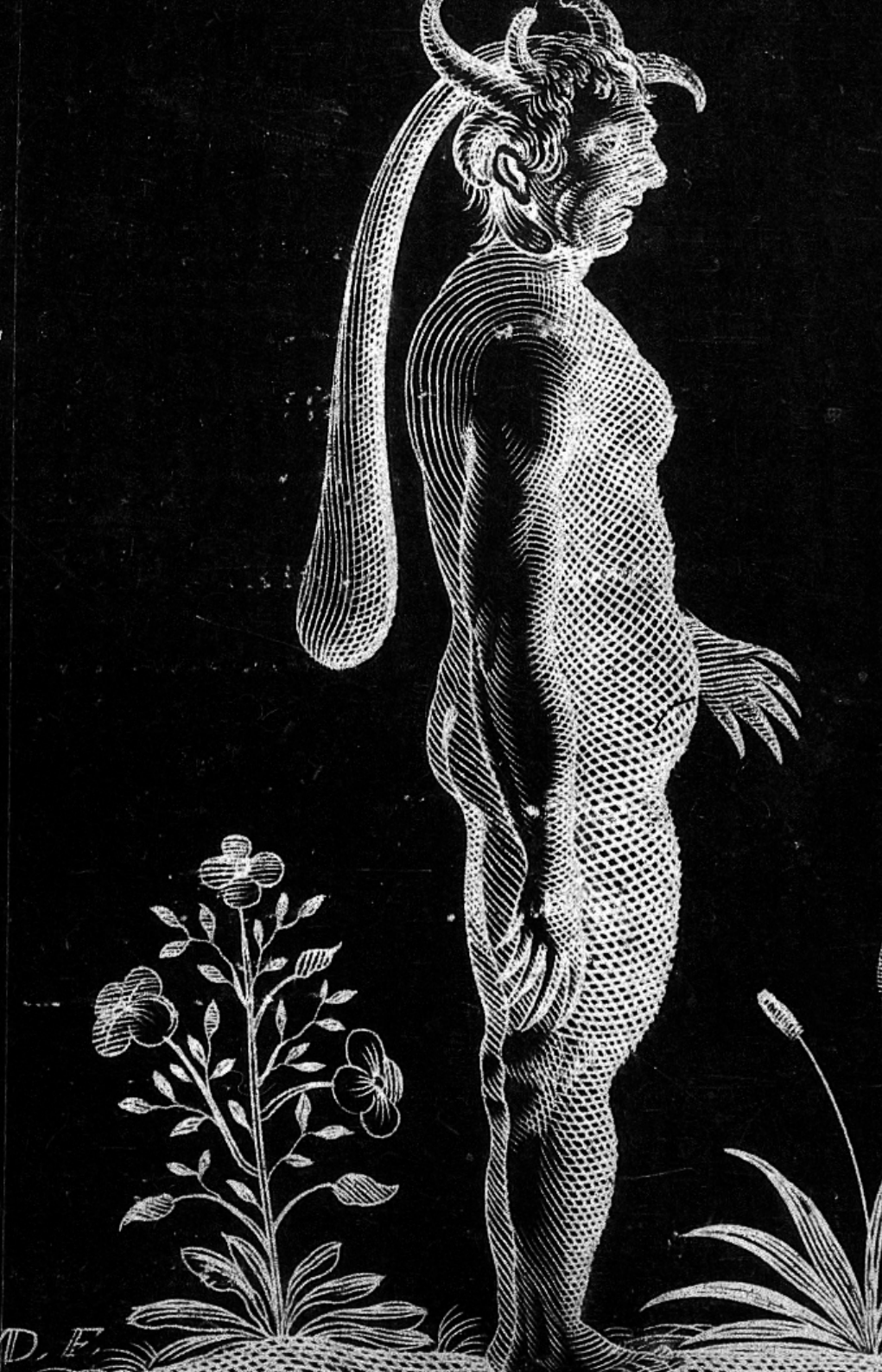
Letras Hispánicas

@Schola

FFL

UNAM





DE VUELTA A XIHUALPA:

Lecturas críticas a la obra
de Jorge Fernández Granados

Serie Letras Hispánicas

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE
Coordinadora

DE VUELTA A XIHUALPA:

Lecturas críticas a la obra
de Jorge Fernández Granados

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición: *De vuelta a Xihualpa: lecturas críticas a la obra de Jorge Fernández Granados* fue realizada en el marco del Proyecto UNAM DGAPA PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”.

Primera edición: septiembre 2019

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U., Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

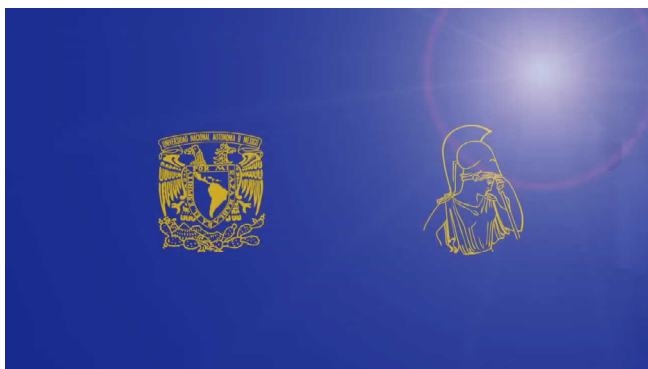
ISBN 978-607-30-1749-7

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

DE VUELTA A XIHUALPA:

Lecturas críticas a la obra
de Jorge Fernández Granados



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



<https://youtu.be/mp4QrVKELZI>

Contenido Interactivo

- **Presentación**
- **Introducción**
- **Memoria del olvido: características de la memoria en *El arcángel ebrio* y en *Xihualpa* de Jorge Fernández Granados**
- **Poema y puntuación en la obra de Jorge Fernández Granados**
- ***Arcadia de prodigios*: La infancia en la poesía de Jorge Fernández Granados**
- **Del verso y sus formas en la escritura de Jorge Fernández Granados**
- **Poesía y presente**
- **“No tenemos proezas, sólo recuerdos”. Entrevista a Jorge Fernández Granados**
- **Bibliohemerografía de y sobre Jorge Fernández Granados**
- **Índice**

Presentación

MÓNICA QUIJANO VELASCO*

Hacer la crítica del presente es una de las tareas de las disciplinas [7] humanísticas, aunque no siempre resulte asequible enfrentarse a la propia contemporaneidad. En este sentido, los estudios literarios y filológicos tienen un reto: proponer un mapa que dibuje y delimite las distintas maneras en que los discursos literarios producen, imbrican, alternan, circulan y generan sistemas de representación vinculados con la experiencia de una temporalidad que nos es cercana. De esta premisa nacen los cuatro volúmenes que componen esta serie, cuyo propósito es dar cuenta de procesos literarios que ocurren en un espacio determinado y en un tiempo preciso, definible en los marcos de nuestra contemporaneidad: el México de los últimos veinticinco años. Si bien existen diversas perspectivas desde las cuales dar cuenta de la producción literaria, elegimos acercarnos a ella desde el estudio de sus productores, es decir, de aquellos que inician el circuito comunicativo del discurso literario. Así, los volúmenes de esta serie están dedicados a cuatro escritores mexicanos que ingresaron al campo literario en México entre 1990 y principios del 2000: Cristina Rivera Garza, Julián Herbert, Jorge Fernández Granados y Yuri Herrera. Interesa, desde esta mirada, interrogar las formas a través de las cuales los escritores y escritoras se vinculan con la tradición literaria anterior (para dialogar, continuarla o distanciarse de ella) así como con el mundo que habitan, el lugar donde producen su obra. Asimismo, estos volúmenes buscan contribuir a colmar una laguna en la crítica e historiografía de la literatura nacional, que puede constatarse en la limitada cantidad

* Coordinadora del proyecto “Literatura Mexicana Contemporánea (1995-2012)”

de estudios académicos sobre la literatura mexicana de este periodo y, en particular, el casi nulo número de trabajos monográficos dedicados a los autores que la conforman.

- Como en toda selección, los criterios para elegir a los autores propuestos tienen una historia. Ésta se gestó en el seno de dos seminarios de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad [8] Nacional Autónoma de México: el “Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea” (SIPMC) y el “Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea” (SENALC) que derivaron años después en el proyecto PAPIIT “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”, de cuyo trabajo son producto estos volúmenes.

La selección de los autores obedeció a criterios tanto temporales como pragmáticos y de valoración estética: su obra debía moverse con soltura en los géneros literarios más relevantes —prosa narrativa, poesía, ensayo crítico—, debía haber sido publicada en los últimos veinticinco años y tener una presencia notable en autores y autoras más jóvenes. La pertinencia de estos lineamientos nos permitió seleccionar autores y obras que, al ser sometidas a lecturas críticas transversales o panorámicas, pudieran sentar las bases para una caracterización potencial de la producción singular y sus efectos en el campo literario circundante.

La inclusión de Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964) obedece a su constante presencia en los debates y reflexiones sobre literatura mexicana, dentro y fuera del país; su obra se mueve con soltura entre diversos géneros literarios —novela, poesía, ensayo, especulación teórica—, pero sobre todo acusa un experimentalismo que, en menor o mayor medida, es transversal a toda su producción. En ella aparecen, constantemente, cuestionamientos y procesos de desmontaje de las categorías tradicionales asociadas a la literatura, el arte, el género, la historia, el cuerpo. Sus reflexiones teóricas y críticas sobre el papel de la literatura en un México asolado por la violencia producto del necrocapitalismo son uno de

los puntos clave para profundizar en algunas escrituras recientes y en las que están por venir, además de materializarse estéticamente en sus libros, tramas y personajes. La obra de Rivera Garza le ha valido varios reconocimientos, dos veces premio Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001 y 2009), también recibió el Premio Roger Caillois (2013). Actualmente, dirige el primer doctorado enfocado en “escritura creativa” en español en los Estados Unidos, elemento que [9] podría jugar un papel relevante en las formas y debates de la literatura latinoamericana de los siguientes años.

Por su parte, Julián Herbert (Acapulco, Guerrero, 1971), aunque reconocido principalmente en el campo de la poesía —como poeta y crítico—, ha incursionado en el cuento, la novela y la crónica; asimismo, ha producido parte de su obra en áreas como la poesía visual y es uno de los actores más activos dentro del ámbito literario y cultural de nuestro país. Su producción literaria no sólo se desarrolla en distintos géneros, también los cuestiona y desestabiliza por medio de la experimentación con diversos recursos a través de los cuales amplía y fractura las fronteras genéricas. Además, ha sido distinguido nacional e internacionalmente con distintos premios, como el Jaén de Novela (2011), por el valor literario de su obra, una de las más importantes de Latinoamérica.

Jorge Fernández Granados (Ciudad de México, 1965) es probablemente el poeta con mayor presencia en la cada vez más grande carta de antologías sobre poesía mexicana reciente. Su obra, también practicante del ensayo y la crítica literaria, puede verse como el umbral entre dos formas de entender y escribir poesía en México. Estas dos formas no son en sí mismas excluyentes, pero dan cuenta de las disputas por la forma y el sentido de la poesía escrita y publicada en los últimos veinte años en el país; no es extraño que sea el propio Fernández Granados quien haya ensayado algunos de los primeros deslindes entre la poesía escrita “antes y después” de la muerte de Octavio Paz. Su obra ha sido reconocida por diversos premios, entre

los que destacan el Premio Internacional de Poesía “Jaime Sabines” (1995), el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes (2000) y el Premio Iberoamericano de Poesía “Carlos Pellicer” (2008).

[10] Pese a no ser el más joven de los autores seleccionados, Yuri Herrera (Actopan, Hidalgo, 1970) es quien entra al sistema literario mexicano más recientemente. Su primer libro, *Trabajos del reino*, se publica en 2004, a diferencia de los otros autores de la serie, quienes publicaron por primera vez en la segunda mitad de la década de 1990. Sin embargo, con apenas tres novelas, dos libros para niños y un libro de cuentos (comparativamente, el de menor producción), el escritor hidalguense se convirtió rápidamente en un punto de referencia de la literatura mexicana de los últimos tres lustros, tanto para el público nacional como extranjero. Este reconocimiento está vinculado, por un lado, a la forma en que recoge en su escritura las marcas del lenguaje oral y popular, las cuales entreteje con un lenguaje derivado de la tradición literaria culta, para generar un estilo único en la literatura mexicana reciente. Por otro, la forma de narrar las problemáticas de la sociedad mexicana se ha convertido rápidamente en paradigma de la narrativa nacional, tanto por la complejidad de estrategias que Herrera emplea como por eludir fórmulas, géneros y tonos en boga.

Como toda selección, estos primeros volúmenes dejan fuera autores contemporáneos que sin duda hubieran podido integrarse al corpus y sobre los que queda abierta la posibilidad de seguir alimentando esta serie con números monográficos dedicados a su obra. Nombres como Heriberto Yépez, Sergio González Rodríguez, Tedi López Mills, Daniel Sada, Vivian Abenshushan, Emiliano Monge, Guadalupe Nettel o Luis Felipe Fabre son sólo algunos ejemplos que dan cuenta de la efervescencia y riqueza de la producción literaria actual en México. Por estos motivos, la elección de Rivera Garza, Herbert, Fernández Granados y Herrera, más que ser la llave de un canon, pretende ser una exploración que anuncie otros estudios por venir.

Resta mencionar que esta serie es producto de un trabajo colectivo desarrollado en el seno del Seminario de Literatura Mexicana

Contemporánea, cuyas reuniones tuvieron lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, entre el 2015 y el 2017, año conclusivo del proyecto. Cuatro de sus integrantes coordinaron los volúmenes de la serie: Roberto Cruz Arzabal, está a cargo del libro sobre Cristina Rivera Garza; Armando Velázquez Soto, coordina el dedicado a Julián Herbert; Jocelyn Martínez Elizalde, ha preparado el de Jorge Fernández Granados, e Ivonne Sánchez Becerril, es la responsable del de Yuri Herrera. Asimismo, la mayoría de los miembros del Seminario es, a su vez, colaborador en alguno de los volúmenes. Tal es el caso de Israel Ramírez, Eva Castañeda, Alejandro Higashi y Eugenio Santangelo.

[11]

La función reflexiva de este Seminario no hubiera tenido sentido sin los estudiantes que participaron en él: Alonzo Caudillo, Marcela Santos, Jorge Luis Martínez, Irene Luna, Edna Lira y Ana de Anda. Un agradecimiento especial a Marcela Miranda y a Mónica Alarcón por su cuidadosa lectura y trabajo de corrección de los cuatro volúmenes. Finalmente, un agradecimiento a la DGAPA, ya que sin el respaldo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica estos volúmenes no hubieran podido ser publicados, y a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, quien acogió el proyecto y lo hizo suyo.

Introducción

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE

“No tenemos proezas, Neme, sólo recuerdos” enuncia uno de los versos del poeta Jorge Fernández Granados que en muy pocas palabras remite a varios temas de la literatura en general y de la poesía en particular: el paso del tiempo, la memoria, el éxito o la falta de éste, la pérdida, la familia y la infancia. [13]

Nació en la Ciudad de México el 31 de octubre de 1965. En sus poemas nos encontramos frecuentemente con Xihualpa, el lugar de la rememoración de su infancia que se sabe alude a Cuajimalpa y fue en donde pasó sus primeros años en compañía de sus abuelos.¹ Neme, la abuela, la memoria desmemoriada, es uno de los protagonistas más entrañables de su poesía.

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores (CME) en 1988, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1991 y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1992, así como del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) en 2001. Llevó a cabo estudios de guionismo y literatura en la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), por otra parte, de música en el Conservatorio Nacional. Ha recibido diversos premios y reconocimientos por su obra, entre ellos destacan el Premio Internacional de Poesía “Jaime Sabines” en 1995 por *Resurrección*, el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes 2000 por *Los hábitos de la ceniza* y el Premio Iberoamericano de Poesía “Carlos Pellicer” en 2008 por *Si en otro mundo todavía. Antología personal*.

Su obra poética consta de seis libros: *La música de las esferas* (1990), *El arcángel ebrio* (1992), *Resurrección* (1995), *El cristal* (2000), *Los hábitos de la ceniza* (2000) y *Principio de incertidumbre*

¹ Rosa Aurora Chávez, “Entrevista con Jorge Fernández Granados. El poeta goador”, en *La Jornada Semanal*, 14 de mayo de 2000.

(2007), *Vertebral* (2017) y *Lo innumerable* (2019). En 2012 la editorial Almadía con el apoyo de Conaculta publicó *Si en otro mundo todavía. Antología personal*, que consiste en una antología de sus primeros seis poemarios, es decir, contiene un recorrido de veinte años de poesía en los cuales el autor se ha consolidado y convertido en una de las voces más importantes de la poesía mexicana actual.

[14] En una veta menos conocida entre su obra publicada se encuentra un libro de cuentos: *El cartógrafo* (1996). En otra línea del escritor como crítico y ensayista aparecen diversos textos, por ejemplo, una reciente compilación de ensayos sobre poetas hispanoamericanos titulado *El fuego que camina* (2014), entre los poetas estudiados se enlistan Luis Cernuda, Gonzalo Rojas, Alejandra Pizarnik, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Marco Antonio Montes de Oca y José Emilio Pacheco, entre otros.

Acerca de la poesía de José Emilio Pacheco, Fernández Granados ha llevado a cabo dos trabajos como compilador en las antologías *La fábula del tiempo. Antología poética* (2010) y *Los días que no se nombran. Antología personal* (2014), lo que muestra una profunda afinidad con el poeta, misma que es posible observar en temas como el paso del tiempo; los elementos esenciales: fuego, aire, tierra, agua; la obsesión por los animales míticos y reales; la escritura y los conflictos que de ésta se generan; la modernidad y sus escenarios, principalmente, la ciudad.

Ha sido colaborador en las siguientes publicaciones: *La Jornada Semanal*, *Letras Libres*, *Poesía y Poética*, y *Viceversa*, sus artículos versan principalmente sobre temas de la poesía mexicana e hispanoamericana de los siglos xx y xxi.

En el marco del proyecto PAPIIT “Comunidades, mediaciones y mercados: literaturas en México, 1995-2012” se propuso armar un volumen que compilara artículos acerca de los ya mencionados veinte años de poesía de este autor, quien cuenta con una amplia obra poética ya reconocida con diversos premios pero, sobre todo, por sus lectores y por quienes asisten a sus presentaciones y

lecturas. Escuchar la poesía de Fernández Granados en voz del autor representa una experiencia distinta y paralela a la lectura privada de estos textos poéticos, de tal forma que recientemente se grabó un volumen con 24 poemas para la serie “Voz viva de México” de la UNAM, titulado *F(l)echas en la noche y otros poemas*. Acerca de este volumen, el autor comenta en una entrevista:

[15]

Eso fue para mí la experiencia más compleja al realizar este volumen. En los últimos diez años llevo de memoria los poemas, cuatro o cinco o diez poemas cuando mucho, pero en este caso había que grabar una hora, memoricé como 25 o 26 poemas y el hecho de estar solo en una cabina de audio, con no más que un vaso de agua y más de una hora con la memoria, fue algo que realmente no había hecho antes y me hizo también comprender hasta dónde esta relación de la memoria con la literatura me ha marcado mucho en los últimos años.²

El poeta lleva a cabo este ejercicio de memorización debido a que perdió el ojo izquierdo a los treinta años y la visión de su ojo derecho se fue reduciendo de manera gradual hasta ver sólo sombras y objetos con colores muy contrastantes. Respecto a su forma de escribir y a la importancia de la memoria y la tecnología, el poeta aclara en una entrevista: “Pero no habito en la penumbra. Veo lo que me circunda en medio de una muy densa neblina. La tecnología y la memoria se han convertido en mis invaluable aliadas para seguir leyendo y escribiendo”.³

En otra entrevista añade respecto a las pocas o muchas dificultades que implica ser débil visual y a la relación que esto tiene con su labor de poeta: “Puede uno perder sus manos, sus piernas, sus

² Yaneth Aguilar Sosa, “Fernández Granados está en ‘Voz viva’”, en *El Universal* (3 de mayo de 2016). <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/05/30/fernandez-granados-esta-en-voz-viva>>.

³ John Oliver Simon, “Entrevista con Jorge Fernández Granados”, en *Revista Tameme*, enero, 2008. <<http://www.tameme.org/interview-jorge-fernandez-granados.html>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016.]

ojos, sus oídos, pero mientras uno todavía tenga alma, uno puede seguir escribiendo. A la discapacidad le cuesta trabajo discapacitar a un poeta”⁴

[16] Probablemente a causa de la ceguera, aunque no necesariamente, la memoria y la sensorialidad poseen un papel fundamental en su lírica. Existen varios temas recurrentes en la obra de Jorge Fernández Granados, algunos de ellos son: el paso del tiempo, el fuego y las cenizas, la infancia, la magia, la ciencia, el amor, la tecnología, la escritura, lo sagrado, la violencia en México, entre muchos otros más. En un ensayo acerca de la creación poética el autor escribe sobre sus primeros acercamientos a la poesía, al arte y lo que éstos representan para él:

No recuerdo cuándo fue mi primer contacto con la poesía. Recuerdo, eso sí, que de pequeño experimentaba una sensación inusual, una especie de vértigo breve que aparecía a la altura del estómago ante ciertos sucesos, especialmente la música. No entendía entonces y creo que sigo sin entenderlo del todo cómo se produce ese fenómeno. Es una emoción parecida a la de reconocer a alguien muy querido en medio de una multitud en un lugar inesperado y ser feliz con ese encuentro. Anterior en mí a todo concepto estético, aquella emoción de inmediata empatía con ciertas cosas que a los demás les parecían, si acaso “bonitas” o “interesantes” se apoderaba de mí de una manera literalmente visceral. Con los años han cambiado significativamente mis gustos, como era de esperar, pero aquel suave vértigo no. Esa emoción me sigue acompañando a veces, ante ciertos poemas o imágenes o melodías y no creo exagerar si digo que ha sido mi instinto, mi brújula fisiológica para reconocer algo que me es entrañable en ciertas obras de arte.⁵

⁴ Sandra Sandoval, “Somos invidentes”, en *Revista del Consumidor*, agosto, PDF, 2005. <http://www.profeco.gob.mx/revista/publicaciones/adelantos_05/invidentes_ago05.pdf>.

⁵ Jorge Fernández Granados, *Principio de incertidumbre*. México, Era, 2007, p. 35.

Los artículos que contiene este volumen pretenden abarcar diversos puntos de la obra poética de este autor, por lo que uno de los requisitos fue que cada texto tuviera, como corpus, poemas de al menos dos libros del autor. De esta forma el libro se compone por cuatro artículos que estudian a profundidad la obra poética: “Memoria del olvido: Características de la memoria en *El arcángel ebrio* y en *Xihualpa* de Jorge Fernández Granados” de Iván Cruz Osorio; [17] “Poema y puntuación en Jorge Fernández Granados” de Alejandro Higashi; “‘Arcadia de prodigios’: la infancia como alegoría del presente en la poesía de Jorge Fernández Granados” de Manuel Iris y “Del verso y sus formas en la escritura de Jorge Fernández Granados” de Israel Ramírez. Por otra parte, como una forma de diálogo con el autor, se suman una entrevista al poeta, titulada “No tenemos proezas, sólo recuerdos” y un texto de él mismo acerca de los temas que dan eje a este proyecto de investigación y que lleva por título “Poesía y presente”.

En el primer artículo contenido en este volumen el poeta Iván Cruz Osorio lleva a cabo un estudio acerca de algunos poemas de *El arcángel ebrio*, uno de los primeros libros del autor, así como de una *plaque* titulada *Xihualpa*, en la que aparecen los poemas que versan acerca de este lugar, que como se mencionó al inicio de esta presentación, el referente espacial es Cuajimalpa, en la Ciudad de México aunque bien podría ser cualquier otro sitio. El texto de Cruz Osorio explora algunos de los temas que se encuentran presentes en toda la obra de Fernández Granados: la memoria, pero esta vez relacionada con elementos como la nostalgia, la melancolía y el pesimismo. Como ejemplo de este recurso transcribo unos versos de *Xihualpa*:

La memoria echa sus cartas
 en un lento ritual siempre incompleto,
 como quien busca una inscripción, el árbol
 donde las cicatrices están frescas;
 los rostros repetibles de la gente

y el aroma verde de la lluvia,
 en esta ciudad la piedra que recuerda
 los hoteles y los templos,
 la manía amontonadora de los escaparates,
 los cafés de luz fría y bebidas tibias
 donde se gastaron las palabras
 sobre el arte y el amor, entre
 otras bellas mentiras inmortales.⁶

A partir de poemas incluidos en tres libros del autor: “Arcadia”, de *La música de las esferas* (1990); “El mago”, de *Los hábitos de la ceniza* (2000); “Tao” y “La higuera” de *Principio de incertidumbre* (2007), el poeta e investigador Manuel Iris escribe acerca de la infancia como una etapa en la que aparecen dudas y revelaciones. Como se mencionó anteriormente, la rememoración de la infancia es uno de los temas más recurrentes en la poesía de Fernández Granados, para muestra quedan los siguientes versos de su poema “La higuera”: “[...] aquel verano donde rompimos los frascos delicados de la infancia/aquellos días de sol/donde guerreamos y caímos/llenos de música de ruedas de sangre en las rodillas/ese lugar/veloz/donde no éramos sino velocidad”.⁷ En la entrevista que viene incluida al final de este volumen, el poeta explica qué representa para él la infancia: “Supongo que la plenitud [...] Ahora bien, no quiero decir que la infancia sea el paraíso, sino simplemente que en ella todo sucede con la perturbadora transparencia de un sueño o de una pesadilla”.

Alejandro Higashi se detiene minuciosamente en aspectos formales de orden sintáctico, gramatical y visual, puesto que su estudio tiene como eje el uso, manejo y dominio de los signos de puntuación que el poeta utiliza en su obra. Higashi toma en cuenta elementos como la puntuación o la ausencia de ésta para relacio-

⁶ J. Fernández Granados, *Xihualpa*. México, Revista Casa del Tiempo, UAM, 1997, p. 29.

⁷ J. Fernández, *Principio de incertidumbre*, p. 69.

nar y cuestionar conceptos como poema, verso, acentuación, metro e incluso diversas figuras retóricas. Con el fin de tener un estudio amplio de la poesía de Fernández Granados, Higashi apunta diversos poemas de toda la obra del autor, e incluso lleva a cabo un estudio comparativo entre distintas ediciones de las obras que forman parte de su corpus.

En veinte años la obra de este escritor da muestra ya de diversas [19] formas de manifestaciones poéticas, si bien es un poeta que escribe en el diálogo constante con los poetas que lo preceden es sin duda un poeta de la modernidad, ya que como él mismo explica “proviene de ella, aprende de ella, discute con ella y finalmente es una transfiguración de ella. Es una poesía de muchas poesías”⁸. De esta forma el poeta tiene también guiños experimentales, ya sea temáticos o estructurales: bien puede incluir un poema con temática tecnológica como el titulado “MP3” o podemos encontrar en su obra poemas que juegan con el espacio de la hoja y con la fragmentación del texto, como el titulado “Cada ver”, del cual transcribo varios versos que construyen un juego semántico y visual y que al mismo tiempo representan una crítica a la situación actual del país:

Cada ver
 cada verdad
 cada verdad es un ver
 cada verdad es un cadáver
 cada verdad es un cadáver de eva
 cada verdad es un cadáver de evaporable luz.⁹

Por su parte, el investigador Israel Ramírez Cruz explora los elementos de la forma en la lírica de este escritor haciendo énfasis en la necesidad de estudios que analicen el verso libre con el mis-

⁸ J. Fernández Granados, “Islas que comulgan con otras islas”, en Rogelio Gueda y Jair Cortés, coords., *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*. México, FETA, Conaculta, 2005, p. 34.

⁹ J. Fernández Granados, *Principio de incertidumbre*, pp. 59-61.

mo rigor con el que se analiza el verso medido. El autor parte de un corpus diverso en el que retoma poemas de toda la obra que hasta ahora se conoce de Fernández Granados y destaca la maestría que el poeta tiene para dominar el arte de la poesía tanto en su aspecto teórico como práctico. Ramírez Cruz lleva a cabo un estudio detallado acerca de las estructuras poéticas y los recursos literarios [20] que hacen de la poesía de este autor una de las más cuidadas y emotivas de la literatura mexicana reciente.

El ensayo “Poesía y presente” de Jorge Fernández Granados habla acerca del contexto de la poesía actual. En este ensayo el poeta reflexiona acerca de dos posibilidades aparentemente opuestas: el poema como conocimiento o el poema como comunicación. Asimismo, el autor propone dos fenómenos que forman parte de la literatura y del arte del periodo de entresiglos: el escepticismo y la tecnología de la información. El poeta compara la poesía actual con un hoyo negro, puesto que al igual que éste, y debido a una inmensidad de propuestas estéticas algunas de ellas contradictorias “cuanto entra en ese espacio no lo satura, sino que lo agiganta”.

Para finalizar, en la entrevista incluida en este volumen se tocan diversos puntos, muchos de ellos son justamente los que tratan los autores que participan en este libro: la memoria, la infancia y la forma del poema. Otros son temas que, de forma personal, me parecen relevantes en la poesía de este autor: la música, la ciencia, lo sagrado y el enigma.

Memoria del olvido: características de la memoria en *El arcángel ebrio* y en *Xihualpa* de Jorge Fernández Granados*

IVÁN CRUZ OSORIO

Entrada: la poesía se hunde en su propio lastre

[21]

La obra poética y ensayística de Jorge Fernández Granados goza de un respeto y una admiración casi unánimes en un medio habituado al canibalismo políticamente correcto y a las guerritas de trincheras en las redes sociales, pongamos como ejemplo los más recientes dimes y diretes derivados de la antología *Mexico 20. La nouvelle poésie mexicaine*, compilada por Jorge Esquinca, Tedi López Mills y Myriam Moscona, realizada con el auspicio de la Secretaría de Cultura. Una muestra sumamente discutible por el proceso de selección, por la prisa de su aparición y la labor nebulosa del editor Julio Trujillo, quien poco después admitió ser quien hizo la selección final de poemas de los autores incluidos.

Los poetas Heriberto Yépez y María Rivera saltaron a la arena de las redes sociales para señalar la necesidad de transparencia en un volumen realizado con recursos públicos. Las respuestas fueron pobres, realizadas por antologados como Julián Herbert quien llegó a espetar: “Mis 13 206 seguidores de Twitter tiemblan como pequeñas hojas del otoño tras los retuits adversos de una cuenta con 406 seguidores”. Asimismo, Óscar de Pablo señaló: “¿Qué es lo que más indigna a un poeta mexicano? a) la brutal represión al magisterio mexicano, y b) que se publique una antología donde no aparece”. Las redes sociales les han dado visibilidad a las guerritas entre escritores, pero no les han dado un ápice de argumentación ni de ética.

* Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN40241 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).

[22] En el caso de Jorge Fernández Granados, como en el de otros autores destacados de su generación, la crítica meditada de sus pares, de críticos y de miembros de la academia es limitada. Una parte de aquella que ha surgido tiene el doble filo de buscar cierta legitimación para trabajos antológicos. Al menos tres de las antologías más difundidas y controvertidas en años recientes de conocidos bandos en pique por evasión propia, *El manantial latente* (Lumbreras, 2002), *El decir y el vértigo* (Cerón, 2005) y *La luz que va dando nombre* (Calderón, 2007) lo han situado como punto de partida, o quizá como punto de acuerdo, para erigir o dictar su propia línea canónica. En el prólogo a *El manantial latente* señalan Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo: “Decidimos arrancar con Jorge Fernández Granados, referente ya obligado de la última escritura en México. Como punto de partida, su obra da certeza poética a la configuración del conjunto; certeza entendida no como legitimidad, sino como algo más difícil de proveer: un énfasis en el carácter legible de nuestras reflexiones sobre la tradición poética”.¹

Lejos de caer en esta fe de las trampas, que quizá a otros les hubiera facilitado erguirse como los nuevos santones de la lírica nacional, el autor de *Xihualpa* ha continuado una labor poética y ensayística de ascendente madurez y autocrítica. Esto último lo diferencia de gran parte de los bardos actuales quienes llevan a cabo una crítica autocomplaciente con sus huestes y una feroz carcería en contra de sus opuestos. No es extraño entonces encontrar señalamientos como el siguiente tomado de su artículo “Islas que comulgan con otras islas”:

Para nadie es un secreto que la poesía, entendida como género literario, se hunde en su propio lastre de contradicciones y aparece ante el público el poco que queda como un galimatías, una interminable discusión de modos y una querrela de procedimientos. El

¹ Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, sel. y pról., *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México, Conaculta, 2002, p. 13.

poeta parece haber pasado de la plaza pública al laboratorio secreto y en ese camino se ha defenestrado. El gusto por este género se vuelve cosa de iniciados y, lo peor, a veces es más importante pertenecer al círculo de iniciados que apreciar con naturalidad un buen poema y ya no digamos escribirlo.²

En este párrafo se encuentran dos discursos que nos aproximan a su visión poética, el primero acusa al poeta de volcarse “al laboratorio secreto” y abandonar “la plaza pública”. Con ello critica la obsesiva búsqueda de complejidad de cierta poesía actual que ha terminado por aislarla de los lectores. Y el segundo acusa que, a veces, es más relevante pertenecer “al círculo de iniciados”. A esto Fernández Granados ha opuesto un enfoque y un proceder eminentemente crítico y solitario, así como una obra que es cercana y entrañable para cualquier lector. En entrevista relata: “Busco hacer de mi palabra una herramienta de transparencia en la que pueda resolverse mi propio ámbito temático. No busco oscurecer el lenguaje para crear un estilo, sino que busco transparentarlo para que no sea un obstáculo entre mi alma y el papel”.³ El poeta ha seguido fielmente sus palabras. Una obra que tiene, en cuanto a su forma una línea tradicional, la cual, sin embargo, crea ciertas variantes, por ejemplo, en “Sonetos impuros”, primer apartado de su segundo libro *El arcángel ebrio* (1992); aunque es verso libre tiene un tono conversacional y confesional por el cual su obra ha encontrado su sello. Evidentemente esta vertiente es amplia en la poesía mexicana y se puede rastrear en voces como Efraín Huerta (1914-1982), Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013), Miguel Guardia (1924-1982), Jaime Sabines (1926-1999), Eduardo Lizalde (1929) y José Emilio

[23]

² Rogelio Guedea y Jair Cortés, *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*. México, FETA / Conaculta, 2005, p. 30

³ Rosa Aurora Chaves, “Entrevista con Jorge Fernández Granados. El poeta goleador”, en “La Jornada Semanal”, supl. de *La Jornada*, 14 de mayo del 2000. Formato electrónico. <<http://www.jornada.unam.mx/2000/05/14/sem-jorge.html>>. [Consulta: 29 de febrero de 2016].

Pacheco (1939-2014). Entre estos autores, cabe señalar la notable influencia tanto temática como formal que este último ha ejercido en su obra.

De alguna manera otro tiempo: la influencia de José Emilio Pacheco

[24]

Jorge Fernández Granados ha realizado una labor antológica y ensayística sobre la obra de José Emilio Pacheco que ha derivado en la publicación de dos libros: *La fábula del tiempo* (2005) y *Los días que no se nombran* (2014). Esto apunta no sólo a un trabajo de investigación literaria sino a una evidente influencia. Los caminos de ambos autores siguen caminos paralelos, desde sus primeros libros practican una poesía tradicional, el uso del soneto y otras formas clásicas; también temáticas similares, el paso del tiempo sobre el ser humano y las cosas, la historia y los recuerdos. Tanto Pacheco como Fernández Granados son autores de un innegable parentesco, sin que ello implique que uno es el ascendente del otro. Es natural, por la diferencia de edades, que el primero haya podido marcar ciertos guiños en la obra del autor de *El cristal*, pero la evolución de cada una de sus obras deja en claro que cada una es puramente original. Leamos lo que Fernández Granados opina de la obra de Pacheco:

Pocas obras presentan tal amplitud, tal variedad de abordajes del ejercicio poético. Desde el clasicismo y el elegante labrado formal de las elegías de *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego* hasta el dramatizado dibujo de alegorías y vastos ciclos testimoniales de *Miro la tierra*, *Ciudad de la memoria*, *El silencio de la luna*, o el íntimo repaso y la sabiduría de *La arena errante*, *Siglo pasado*, *La edad de las tinieblas* y *Como la lluvia*, pasando por el gran momento de examen y reformulación de sus instrumentos poéticos que fue *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y se prolongó en *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva*, *Desde entonces* y *Los trabajos del mar*. Este complejo itinerario puede ser recorrido como un drama. Un drama cifrado en

el que se debaten lealtades y traiciones, afinidades y distancias, entusiasmos y desengaños, en fin, los distintos momentos de un largo amor. En este caso el largo amor por la poesía.⁴

La obra del autor de *Irás y no volverás* encarna sobre todo en la devaluación del tiempo como un espectro que consume todas las ambiciones, andamios y creencias del hombre. El hombre es víctima ante el tiempo parece repetir una y otra vez. Pacheco se sirvió de dos formas para hacer visible lo anterior, la primera es vía el tratamiento que hace de la historia, donde, siguiendo a los poetas de la lírica griega como Mimnermo (final del siglo VII-primer mitad del VI a. C.), la vida se desarrolla de forma cíclica en el conocimiento de que toda ley, todo imperio se consumirá por la estulticia y la ambición del hombre como en el poema “Ruinas del Templo Mayor” del libro *Irás y no volverás* (1973):

[25]

Aquí cayeron los antepasados.
 Pueblos hábiles para la guerra, temerosos
 de sus hoscas deidades.
 Con manos delicadas para tallar la piedra,
 entretejer las plumas,
 abrir el pecho del cautivo
 y con lágrimas
 para llorar después la servidumbre.⁵

La segunda forma de hacer patente el tiempo en su obra fue vía la memoria. En este caso los recuerdos funcionan como vehículos borrosos de un pasado recreado, reinterpretado o inexistente, contruidos expreso como una defensa esperanzadora, pero inútil, ante el avasallador olvido (otra manera de personificación del tiempo). Por ejemplo, el poema “Memoria” del libro *La arena errante* (1999):

⁴ Jorge Fernández Granados, “José Emilio Pacheco: la fábula del tiempo”, 2009. <<http://letras.s5.com/jep140509.html>>. [Consulta: 29 de febrero de 2016].

⁵ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano. [Poemas 1958-2000]*. México, FCE, 2002, p. 134.

No tomes muy en serio
lo que te dice la memoria.

A lo mejor no hubo esa tarde.
Quizá todo fue autoengaño.
La gran pasión
sólo existió en tu deseo.

[26]

Quién te dice que no te está contando ficciones
para alargar la prórroga del fin
y sugerir que todo esto
tuvo al menos algún sentido.⁶

Estos temas de Pacheco se pueden encontrar de forma axial en la obra de Jorge Fernández Granados. Asimismo, hay semejanza en la forma del lenguaje conversacional, directo, mismo que apela al lector a una profunda reflexión de su ser ante el tiempo, la historia y su razón de existir. Desde su primer libro de poemas *La música de las esferas* (1990) se pueden encontrar, en primera instancia, la palabra como “una herramienta de transparencia”, y, también, una temática: el tiempo.

Tuvimos a la Luna
y a la guerra y al cansancio amargo de nuestro siglo.
Infancia que me quedó grande,
que me habló entre sueños cuatro lenguas
que tocaban tangos y mazurkas.
Infancia de masacres y poetas
de lluvia azul y perros buenos.⁷

⁶ *Ibid.*, p. 509.

⁷ J. Fernández Granados, *Si en otro mundo todavía. Antología personal*. México, Almadía, 2012, p. 13.

El tiempo se hace patente en la obra de Fernández Granados de dos maneras: la infancia y la memoria. En ambos casos hay una progresión en el contexto y la evocación de cada tema a lo largo de su obra. Para iniciar un análisis de cómo se sirve de la memoria en *El arcángel ebrio* (1992) y en *Xihualpa* (1997) es necesario comenzar por explicar cómo entendemos la memoria en función de la poesía.

[27]

Memoria y poesía

La poesía surge para las antiguas civilizaciones con la intención de contener su memoria, sus pasos sobre el mundo. Así encontramos escritos como el *Enuma Elish*, el *Rig Veda*, los poemas homéricos, la *Teogonía* de Hesíodo, el *Popol Vuh* y el *Kalevala*. Estas obras que surgieron de manera oral y se conservaron vía la memoria para después ser inscritas en códices y en papel son muestra de lo que se denomina como memoria social, aquella que le pertenece a toda una comunidad. Estos poemas son la memoria social de sus pueblos, poemas que a su vez apelan al tiempo y a la historia. De tal forma, comenta Jacques Le Goff:

Los griegos de la edad arcaica hicieron de la memoria una diosa, Mnemosine. Es la madre de las nueve musas, por ella generadas en nueve noches transcurridas en compañía de Zeus. Ella reclama a la mente de los hombres el recuerdo de los héroes y de sus grandes gestas y preside la poesía lírica. El poeta es, por lo tanto, un hombre poseído por la memoria, el aedo es un adivino del pasado, así como el adivino lo es del futuro. Él es el testimonio inspirado de los “tiempos antiguos”, de la edad heroica y, aún más, de la edad de los orígenes.⁸

⁸ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Trad. de Hugo F. Bauzá. Barcelona, Paidós Ibérica, 1991, 145.

La poesía y la memoria están ligadas desde su origen como testimonio, como remembranza, que necesariamente se encuentra en contraposición del olvido que es decadencia y muerte: “La memoria tiene por eso una función de primer plano en las doctrinas órficas y pitagóricas: es el antídoto del olvido. En el infierno órfico el muerto debe evitar la fuente del olvido, no beber del Leteo sino [28] apagar la sed, en cambio, en la fuente de la Memoria, que es fuente de inmortalidad”⁹

Sin embargo, la propia historia y el tiempo que la poesía busca capturar se desbordan y llevan consigo nuevos órdenes. De este modo, por ejemplo, el *Popol Vuh* resulta una concepción poética extraña y ajena incluso para la sociedad maya moderna, sin embargo, paradójicamente se busca una identidad a partir de estos textos, de estos testimonios, lo que desemboca en ocasiones no con el encuentro de la memoria, sino con el encontronazo de la melancolía, de la nostalgia por un tiempo pasado que se puede considerar engañosamente mejor que el actual.

Esto conduce a una paradoja, pues si el pensamiento crítico acusa a la cultura occidental de basarse en una especie de amnesia estructural, actualmente asistimos a un giro al pasado, un giro subjetivo que cambia las relaciones entre historia y memoria, que acerca la memoria a la melancolía, entendida ésta como tristeza por un mundo y un yo perdidos, donde el vínculo con el objeto perdido supera cualquier deseo de recuperación de esa pérdida.¹⁰

En la actualidad, la historia, la antropología y la sociología como materias de estudio han relevado a la poesía como registro del pasado, historia y memoria colectiva. En los poetas esto ha producido un desplazamiento entre la idea de concebir una obra que apele a la memoria

⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰ César González Ochoa, “Memoria y formas urbanas”, en María Herrera Lima *et al.*, *Memoria y melancolía*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2007, 203.

social, colectiva, a una obra que sea testimonio del yo, del individuo y su propia memoria y contexto. No una memoria fiel, sino una memoria reconstruida con retazos oníricos o inventados y mentidos. Dentro de las vanguardias europeas de principios del siglo xx, encontramos una búsqueda por trastocar la memoria, por recomponer los recuerdos para crear un híbrido entre lo real y lo imaginado:

[29]

El surrealismo, modelado por el sueño, es llevado a interrogarse sobre la memoria. Hacia 1922 André Bretón se preguntaba, en sus *Carnets*, si la memoria no sería más que un producto de la imaginación. Para saber sobre aquélla por encima del sueño, el hombre debe estar en condición de confiarse principalmente a la memoria, de ordinario tan frágil y engañosa. De aquí la importancia que tiene en el *Manifesté du Surréalisme* (1924) la teoría de la “memoria educable”, nueva metamorfosis de las *artes memoriae*.¹¹

La memoria también puede ser elegida, escogida y expurgada. La manipulación de la memoria a niveles políticos e históricos encarna un poder real que se ha vuelto oscuro y maquiavélico por los medios masivos de comunicación que son actualmente productores de una memoria manipulada a favor del poder político y económico. En el arte la manipulación de la memoria ha servido para la concepción de obras imprescindibles como *The waste land* (1922) de T. S. Eliot o *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, que abordan una poesía de la memoria que se aleja de una concepción lineal, en la que se escogen pasajes de la historia, de la memoria de los pueblos y se intervienen con historias recreadas. Se construyen nuevas épicas en que la concepción de la creación es una invención individual, no colectiva como el *Enuma Elish* o el *Popol Vuh*:

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas

¹¹ J. Le Goff, *op. cit.*, p. 177.

[30]

de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre
oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.

Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
¿Quién me espera?
Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.

Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.¹²

En el caso de *The waste land*, la memoria misma de la poesía es puesta en escena, la poesía memoriosa sirve para erigir una supra memoria del arte. Pasajes de obras de Shakespeare como *La tempestad*, fragmentos de los poemas homéricos, de las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Divina Comedia* de Dante, las *Flores del mal* de Baudelaire, etcétera, se mezclan para crear un gran collage en que diversos momentos de la poesía juegan para concebir un discurso inédito del hombre como individuo en la memoria social:

¹² Pablo Neruda, *Canto general*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 3.

Ciudad irreal,
 bajo la parda niebla de un amanecer de invierno,
 tal multitud fluía sobre el puente de Londres,
 que nunca hubiera yo creído ser tantos los que la muerte arrebatara.
 llevaban todos los ojos clavados
 delante de sus pies y exhalaban suspiros.
 Cuesta arriba y luego calle King William abajo
 hacia donde Santa María Woolnoth guarda las horas
 con un sonido grave al final de la novena campanada.
 Allí vi a un conocido, y le detuve, llamándole:
 ¡Stetson!
 ¡Tú que estuviste conmigo en las naves en Mylae!
 ¿Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,
 ha comenzado a brotar? ¿Florecerá este año?
 ¿O ha perturbado su lecho la escarcha repentina?
 ¡Oh, aleja de ahí al Perro, que es amigo de los hombres,
 o con sus garras lo desenterrará!
 ¡Tú, *hypocrite lecteur mon semblable, mon frère!*¹³

[31]

La memoria en la poesía durante el siglo xx dejó el compromiso de dejar fiel testimonio de su sociedad. La llamada memoria social cedió paso al proceso de una memoria individual, una memoria que encarna dos estados: una memoria idílica (utópica) o una memoria pesimista del pasado, el presente y el futuro. En la poesía mexicana, José Emilio Pacheco encarna este último estado de una manera relevante, por ejemplo, en el poema “Escrito con tinta roja”:

La poesía es la sombra de la memoria
 pero será materia del olvido.
 No la estela erigida en la honda selva
 para durar entre sus corrupciones,
 sino la hierba que estremece el prado

¹³ Thomas Stearns Eliot, *Tierra baldía/Cuatro cuartetos*. Trad. de Ángel Flores y Vicente Gaos. México, Ediciones Coyoacán. 2001, pp. 23-25.

por un instante
y luego es brizna, polvo,
menos que nada ante el eterno viento.¹⁴

La memoria en *El arcángel ebrio*

[32]

En *El arcángel ebrio*, publicado en 1992, Fernández Granados concibe un libro que explora, por una parte, formas clásicas tradicionales como el soneto, el romance y la letanía, pero sin adherirse dogmáticamente a ellas. Asimismo, se sirve del verso libre y el versículo. Los temas que surgen son variados, desde el tema amoroso y la muerte hasta llegar a los poemas donde los objetos y personajes, en apariencia nimios y opacos, cobran una entrañable y trascendental relevancia en el ser de la voz poética y necesariamente trascienden en el lector. Es importante destacar lo anterior, ya que, desde éste, su segundo libro, encuentra las herramientas y figuras que serán vitales en sus libros posteriores, sobre todo en *Los hábitos de la ceniza* (2000) y *Principio de incertidumbre* (2007). Por ejemplo, el poema “El prestidigitador”:

Nunca existió la libertad.
Nadie amarró sus filos de fósforo y arena
a la armadura mendiga de su pecho.
Nadie lanza los dados de su vida
sin que una lágrima le hierva y le rueda por la mano.
Hay mensajes escritos en la bóveda de tus huesos
que ni siquiera tendrás tiempo de borrar
porque estás escrito en ellos.
Estás vencido para siempre, prestidigitador.
Está vendida para siempre la esperanza
en el polvo iracundo de tus huellas.
Hínchate de espesos tragos en lunas de quijada dulce

¹⁴ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 158.

para que no escuches el gruñido de los dioses sin idioma.
 Porque puedes ser un esclavo vestido de seda;
 levantar la frente por el arte;
 apuñalar el aire con el necio perfume de las palabras.
 Nada cambiará.¹⁵

En este poema se pueden encontrar tanto el tono como los recursos que Fernández Granados utilizará en textos tan relevantes como “La perfumista” en *Los hábitos de la ceniza* y “Los venturosos” en *Principio de incertidumbre*, sobre todo en esta obra en que se sirve de diversos personajes grises para conformar un libro en que la miseria y la virtud humanas se encuentran expuestas de una manera sobresaliente.

[33]

En *El arcángel ebrio* nos encontramos un libro inscrito en la tradición de una poesía mexicana de gran cuidado formal, de metódico uso de su vocabulario en la elección de las palabras a utilizar que se entendería como la tradición de la poesía mexicana durante el siglo xx. Proviene desde Ramón López Velarde, continúa con autores como Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y prosigue con Octavio Paz, Alí Chumacero y Rubén Bonifaz Nuño. En efecto, es un libro que sigue esa línea, pero de manera honesta hay que decir que en realidad pocos autores han podido dar continuidad, de manera dedicada y exitosa, a esta tradición. Con *El arcángel ebrio*, Fernández Granados logra estos estándares con sus propios temas, obsesiones y tonos. Como he mencionado anteriormente la memoria es un tema axial en esta obra, por ejemplo, en el poema “Casa ancestral”:

Era una casa de amarillos sitios
 y bulliciosa luz sobre las frondas.
 Interminablemente el sol la toca
 en el recuerdo de su agudo trigo.

Mazorcas y perales, lluvia, vino,
 miel y harina al crepúsculo sin horas,

¹⁵ J. Fernández Granados, *El arcángel ebrio*. México, UNAM, 1992, pp. 36-37.

enamorados del otoño en hoja
descifraban las frutas del sonido.

Casa de aves festivas y emigrantes
que urdieron sus generaciones lentas
picoteando aquel sol en el estanque.

[34]

En la luz sumergida una arboleda
mira la edad sincera de sus alas
y habita un aguacero que no escampa.¹⁶

En este poema la memoria se presenta como una memoria melancólica en el que el hogar familiar de los antepasados se percibe como las pinceladas de una pintura estática y descriptiva, añorada pero lejana. Es la casa y su entorno, el paisaje moviéndose alrededor de ese núcleo al que la voz poética no nos deja entrar pero que sin duda es evocada con gran fuerza. Desde mi punto de vista este poema podría ser la semilla que posteriormente llevaría al autor a escribir el poema “Xihualpa” en el cual el autor ya nos dejaría entrar al hogar y a sus personajes, este poema se analizará más adelante. Otro tono de memoria en el libro, en este caso pesimista, se encuentra, por ejemplo, en la parte 1 del poema “El arcángel ebrio”:

Qué terrible orfandad la del viajero
que recuerda, inacabada, esa otra lejanía,
ese morir a ratos, tan en sí, tan aprisa.

Qué artefacto tan voluble la mirada
que apenas se posa en la distancia
cuando ya esa distancia es la mirada;
o la unánime caravana de los días y los caminos
que urden un sitio que a nadie pertenece;

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

[...]

Qué terrible orfandad la de los rumbos.
Qué agonía traidora tan de lejos.

¿A dónde, a dónde volveremos
si es que alguna vez hemos partido?

[35]

¿Hubo una vez un río, una señal, un recuerdo?

¿Quién, viajero, levantó del polvo
las sucesivas letras de tu nombre?¹⁷

La memoria en *El arcángel ebrio* como hemos leído se mueve en dos variantes, la memoria melancólica y la pesimista. Si bien este libro no es en su totalidad memorioso en su temática, sí empieza a abrir una tendencia que se verá reflejada de manera relevante en obras posteriores como la plaquette *Xihualpa* hasta la obra más reciente de Fernández Granados.

La memoria en *Xihualpa*

Para el siguiente análisis tomaré la *plaquette Xihualpa*, publicada por la revista *Casa del Tiempo* de la UAM en su colección Margen de poesía en 1997. Esta *plaquette* está integrada por once poemas, los cuales está inscritos dentro de una poesía memoriosa. En el poema “Xihualpa” se encuentran las características de la llamada memoria idílica, utópica, que apela a la búsqueda de la edad de oro:

La casa es un dialecto,
umbrales en la noche, recorridos
que los pasos comprenden por adicta certeza,
asechanzas del júbilo en aromas antiguos,

¹⁷ *Ibid.*, pp. 71-72.

la justa indiferencia de las cosas
que alumbran la memoria.

[...]

[36]

La mesa en Navidad
ceñía un rosario de parientes
envueltos en olor a pino y chocolate.
La noche como un tímpano en pie de pirotecnia
aguardaba el ritual de los regalos,
su sol a medianoche.

Los libros de mi abuelo
poblaban los estantes silenciosos
de aquella habitación que en las tardes hablaba
y en un globo terráqueo gastado por la ronda
del ocio entre las manos de sus nietos
jugó la geografía.

[...]

A veces vuelan gritos
que la noche disuelve con alfombras.
Mi abuela cae en sueños que remueven el aire.
Las fechas ya no cambian en su memoria seca
y los ojos le brillan un instante
con fósforo cansado.

Por las tardes esperan
inmóviles en su silla las palabras
que cruzan como pájaros el bosque de los años.
Su alma en mangas de nube recorre otras veredas
envuelta en el olor de la naranja
y el té de manzanilla.

Territorios de sombra
 acampan en la piedra su pregunta,
 buscan el sueño blanco y mudo de la cal
 que cubre las paredes donde hoy fluyen las grietas.
 Los árboles dan frutos todavía
 al final del otoño.¹⁸

[37]

El poema está escrito en verso libre y es notable el tono de memoria idílica. Este tipo de textos que buscan una edad feliz, la edad de oro, se pueden rastrear hasta las *Metamorfosis* de Ovidio, quien apuntaba:

La primera edad que se creó fue la de oro, la que cultivaba la lealtad y el bien, sin autoridad, por propia iniciativa, sin ley. No existía el castigo y el miedo, ni se leían amenazas en tablas de bronce ni suplicante la gente temía el rostro de su juez, sino que sin autoridad vivían seguros [...]. La primavera era eterna, y plácidos Céfiros de tibia brisa acariciaban las flores nacidas sin simiente; y también la tierra producía sin arar frutos, y el campo sin barbecho se blanqueaba de espigas preñadas. Ya corrían ríos de leche, ya ríos de néctar, y amarilla miel goteaba de la verde encina.¹⁹

Fernández Granados continúa esa línea de una poesía memoriosa de la edad de oro y describe la casa ancestral, la casa de los abuelos, con la familia y los detalles más entrañables de ese hogar. En el segundo poema de la *plaque*, “Neme”, el autor focaliza este mismo tono idílico en su abuela:

¿Por qué somos de muerte, abuela? Será el viento
 o este pequeño nudo de cenizas
 donde habitaba con dolor el alma
 lo que hoy no deja que te vea:

¹⁸ J. Fernández Granados, *Xihualpa*. México, Casa del Tiempo, UAM, 1997, pp. 7-10.

¹⁹ Ovidio, *Metamorfosis*. Madrid, Alianza, 2005, p. 70.

tus tardes de tomate
y el aleteo de roncas plumas
en el temprano horror de la comida
o el místico biscocho que cerraba
entre un lento café, los rituales nocturnos.

[38] [...]

No tenemos proezas, Neme, sólo recuerdos,
luz entre las paredes de ese patio,
un lejano fulgor de mantequilla
y el agua fría de las rosas
cortadas quedamente.
No tenemos más que estos ojos
que cuentan esas alas en el aire
y tiemblan en la noche, los mundanos
tesoros de su lumbre, su pan y su memoria.²⁰

Ya en este poema el tono idílico va cediendo paso a un tono de la memoria pesimista, la progresión es natural de los recuerdos entrañables de la infancia, de una edad de oro ya perdida hacia los recuerdos de una edad adulta en que intervienen momentos de duda, de decisión o de catástrofe, lo que necesariamente permea en nuestra visión sobre el pasado, esto lo hace patente Fernández Granados en el poema “Mínimos Ulises”:

El tiempo, arquitecto de desastres,
es también enfermero de sus víctimas, anestesista
y dador de dos cuidados
a los peregrinos de la humilde religión de los que olvidan;
quienes vuelven a apostar todo por poco
y vuelven a apostar todo por poco,
con polvorientos dados y polvorientos números

²⁰ J. Fernández Granados, *Xihualpa*, pp. 11-13.

en polvorientas mesas.
 La necia devoción de los que juegan
 lo poco que no han perdido
 antes que el tiempo recoja lo único que es suyo
 y que algunos, distraídamente,
 llamamos *nuestra vida*.²¹

Asimismo, de forma puntual en el último poema de *Xihualpa*, [39]
 el poeta sentencia:

La memoria echa sus cartas
 en un lento ritual siempre incompleto,
 como quien busca una inscripción, el árbol
 donde las cicatrices están frescas;
 los rostros repetibles de la gente
 y el aroma verde de la lluvia,
 en esta ciudad la piedra que recuerda
 los hoteles y los templos,
 la manía amontonadora de los escaparates,
 los cafés de luz fría y bebidas tibias
 donde se gastaron las palabras
 sobre el arte y el amor, entre
 otras bellas mentiras inmortales;
 el paraíso barato de los cines,
 el maquillaje cursi de las citas,
 la transparencia de unos ojos
 en que todavía no ha entrado el mundo
 y arden con ese temblor brillante
 entre el asombro y la codicia;
 noches que parecen existir
 antes de ser vividas
 y en que una parte de nosotros muere;
 noches de sangre, risa y turbias confesiones,
 cuando se aprende a hablar de todo y nada

²¹ *Ibid.*, p. 29.

oyendo cómo pasa el tiempo
 encima de la piel desnuda
 y en la avenida el ruido de la gente
 es mejor que la música, es el fondo
 ambiguo, pardo, apurado
 de cien historias de nadie
 que van poblando de miseria y estrépito la noche.²²

[40]

“No tomes muy en serio/ lo que te dice la memoria” advertía José Emilio Pacheco, Fernández Granados toma este consejo y lo desarrolla en el poema anterior. No sólo descreo de la memoria y su poder aglutinador de sucesos del pasado, sino que abiertamente acusa su carácter sesgado e infiel. Aparece igualmente el implacable poder del tiempo que todo lo corroe. En el fondo todo tema que toca la memoria apela al tiempo que parece engendrar ciclos, de generación y de destrucción. El eterno retorno. Fernández Granados va de entrañable evocación de la edad de oro a la decadente rememoración de los tiempos de duda y escepticismo de la edad adulta.

Conclusiones

Jorge Fernández Granados en *El arcángel ebrio* abre un ciclo en donde el tema de la memoria empieza a tener un carácter relevante en su obra. En este libro la memoria se mueve en dos tonos: el melancólico y el pesimista, los cuales están presentes en el resto de los poemas que incluso no tratan directamente dicho asunto. En el caso de *Xihualpa* se trata de un conjunto de poemas memoriosos que transcurren de una idílica edad de oro rumbo a la rememoración de la estadía trunca, amuñonada del hombre sobre la tierra. Un ciclo se muerde la cola, de la creencia de la edad de oro al escepticismo de la edad adulta que deriva hacia la edad de la decadencia humana. Es un ciclo dentro del hombre como lo describe Le Goff:

²² *Idem.*

La decadencia es una fase necesaria de la renovación. Eliade recuerda incluso, por ejemplo, el mito de los indios maidu, según el cual el creador del mundo asegura a la primera pareja por él creada que “cuando este mundo sea pronto consumido, lo reharé desde el principio; y cuando lo haya rehecho, conocerá un nuevo nacimiento”. En el caso de la creencia en una primitiva edad de oro y en un deterioro continuo del mundo o de una civilización, asistimos a un fenómeno de inversión. También aquí existe una búsqueda de regeneración, pero esta vez no se trata de alcanzar un nuevo ciclo, sino de remontar el tiempo a través de un retorno al estado salvaje (“locura” de los héroes de las novelas medievales, rousseauianismo, movimientos ecológicos, etcétera).²³

[41]

La poesía sobre la memoria desde estos poemas continúa presente en su obra, cabe recordar el poema “Reconciliación” de su libro más reciente: “acaso nos veremos al otro lado de las cosas/ pulverizados por el tiempo y a punto/ de entenderlo y olvidarlo todo”.²⁴ Pero esta poesía de la memoria se ha instalado en un tono decadente, en un tono pesimista, que se aboca más al paso terrible del tiempo y que se acerca puntualmente al tono que José Emilio Pacheco utilizaba en estos temas. Esto no en detrimento de Fernández Granados, al contrario, la contundencia, el rigor y claridad que transmiten sus poemas en el tema de la memoria y el tiempo lo hacen uno de los poetas contemporáneos más originales, más referenciales dentro de un mundo que ha perdido la capacidad de rememorar y de retener su historia. Es el poeta de la memoria, el más lúcido poeta de la remembranza de la poesía mexicana actual, un referente de oscura luminosidad en un ambiente literario en busca de la novedad por la novedad o incluso del olvido.

²³ J. Le Golf, *op. cit.*, p. 122.

²⁴ J. Fernández Granados, *Si en otro mundo todavía*, p. 218.

Poema y puntuación en la obra de Jorge Fernández Granados*

ALEJANDRO HIGASHI
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

El poema de contornos permeables

[43]

Leer poesía es, en cierto sentido, aprender a detenerse en los detalles y lograr, con algo de entrenamiento, dotarlos de sentido. Para entender el valor epistemológico de lo anterior les propongo partir de una premisa muy sencilla: no leemos igual un texto con puntuación que uno sin ella. Quienes frecuenten la poesía mexicana reconocerán de inmediato en esta sencilla verdad el camino seguido por Jorge Fernández Granados a través de una sólida obra desde una puntuación, que para abreviar llamaré, normativa hasta prescindir por completo de ella.

Los vínculos entre puntuación y poema, especialmente en la poesía en verso libre, resultan significativos porque superan la simple regla gramatical para escalar hasta un plano expresivo. Mediante la puntuación se jerarquiza la información, se manifiesta la continuidad o discontinuidad del discurso, se subrayan las correspondencias, se da un sentido a las redundancias, se fomenta o se desanima la yuxtaposición o se proponen unidades sintácticas de mayor o menor complejidad. Todo esto en paralelo con el verso o con independencia completa. Desde la perspectiva de quienes leen, la puntuación también contribuye a disminuir la extrañeza consubstancial al texto poético: quien lee sentirá mayor comodidad si el verso libre viene acompañado por una puntuación normativa que lo auxilie durante el proceso de lectura en voz alta. La puntuación aproxima el poema a la experiencia del lenguaje común, al menos en la mente del público lector.

* Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN40241 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).

En un trabajo titulado significativamente *El contorno del poema (claves para la lectura de poesía)*, Pere Ballart propone emprender el camino de la interpretación del poema no desde el texto poético en sí, sino desde sus fronteras, en un primer capítulo llamado “La impresión del límite”. En el poema, defiende Ballart, la noción de límite resulta fundamental en dos sentidos, al mismo tiempo

[44] opuestos y complementarios:

[...] podemos decir que el marco ejerce su particular influencia a la vez *hacia dentro*, esto es, condicionando la estructura y disposición del texto –su forma, en una palabra–, y *hacia afuera*, es decir, como una señal que invita al lector o espectador a ingresar en un espacio diferente y a aceptar un juego cuyas reglas no tienen ningún valor ni vigencia más allá de su estricto contorno.¹

En este juego de opuestos complementarios, la puntuación ofrece indicios explícitos sobre la organización de la forma, *hacia adentro* del poema, pero permite a quien lee reconocer, *hacia afuera*, una serie de componentes comunes en los discursos prosísticos de su entorno cotidiano (punto y seguido, punto y coma, coma, paréntesis, guiones y otros) que brindan seguridad epistemológica a quien lee. Se trata, en primer lugar, de poesía, pero organizada conforme a las reglas de la prosa. Así, en la mente de quienes leemos, la estrofa regular o irregular se corresponde con la unidad semántica atribuida al párrafo y la puntuación al interior de cada segmento propone cortes significativos entre ideas (oraciones), entre planos de sentido (oraciones principales y subordinadas), entre unidades que se corresponden entre sí (paralelismos) y entre matices de una misma idea (miembros de un listado separado por comas). Estas estrategias de composición, expresadas antes a través de una métrica regular, dependen dentro del verso libre ma-

¹ Pere Ballart, *El contorno del poema (claves para la lectura de la poesía)*. Barcelona, Acantilado, 2005, p. 39.

yoritariamente de la puntuación, de la disposición gráfica (o de ambas) y se enfrentan, en muchas ocasiones, al verso mismo (los mejores ejemplos de encabalgamientos abruptos, en franca oposición a los cortes versales, los encontraremos en la poesía de las promociones más recientes; pienso en la obra de Hernán Bravo Varela o Luis Felipe Fabre).

Si Pere Ballart hubiera escrito este mismo libro en el siglo XVIII, [45] no habría sido necesario precisar sobre la importancia del *marco*: el poema se escribía conforme a rígidas convenciones literarias bien reconocidas ajenas en todo a la expresión cotidiana y a las reglas de la prosa, desde su primera intención retórica (ilustrada por el género) hasta el tema (*inventio*) y la forma final que convendría (*dispositio*). Como escribe Dana Gioia,² un ilustrado del siglo XVIII que leyera algunos cientos de libros de poesía reciente percibiría de inmediato cierto agotamiento del verso libre y se preguntaría dónde estaba la variedad: los poemas narrativos, las baladas, los dramas en verso, la poesía didáctica y la burlesca, la sátira o las églogas. En la poesía contemporánea (como sucede en general con todas las artes después de las vanguardias), la permeabilidad del marco hace que el poema se parezca cada vez más al contexto hacia afuera. El éxito del versolibrismo actual y de la irrupción de la poesía conversacional se explica por un mimetismo de la poética con su contexto discursivo; si la poesía de máscara resulta una fórmula repetida en muchos poemarios recientes es porque estimula, al menos en parte, la sensibilidad narrativa del público lector (quien lidia con componentes principalmente figurativos, más familiares, como *personaje*, *tiempo*, *espacio* y *acción*). Aunque no hemos sido muy conscientes de ello, la poesía de las últimas décadas se aproxima a la experiencia cotidiana de su público a través de componentes narrativos cada vez más explícitos. En la escuela, mientras la poesía se memoriza para alcanzar destreza en la eje-

² Dana Gioia, *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*. Minneapolis, Minnesota, Graywolf Press, 2002, p. 23.

cución oral, en ocasiones sin haber comprendido con precisión su significado, los textos narrativos se analizan en función de sus componentes figurativos.

[46] Esta permeabilidad de fronteras entre poema y discurso cotidiano es la misma que podemos percibir en muchos de los movimientos artísticos del siglo xx. El arte *ready-made*, desde Marcel Duchamp hasta los YBA (Young British Artists) con Damien Hirst a la cabeza, se propone precisamente jugar con esta frontera: el mingitorio transformado en escultura por Duchamp siempre será, en la percepción de su público, un mingitorio que en virtud de su extracción del contexto original y reinserción en el contexto de un museo o una galería reclama nuevos sentidos como obra de arte. El valor de este mingitorio como evento artístico depende, en buena medida, de la participación del público y de su reconocimiento como tal. Hoy, el *collage* irreverente adorna la portada del libro común, las fotografías de las portadas en las revistas de moda llegan al museo (pienso en Mario Testino) y la instalación se alberga cómodamente en el escaparate de la tienda exclusiva (pienso en los aparadores de Louis Vuitton). El arte y la vivencia cotidiana coinciden en las poéticas contemporáneas y en las estrategias de mercado de las grandes y pequeñas marcas. En el poema contemporáneo la disolución de las fronteras invita también a que el público recree su obra de forma más intuitiva y, por ello, más participativa, con aliados irrenunciables como la puntuación.

El recorrido de la poesía en el último siglo quizá no ha sido otro que el de la construcción de fronteras más permeables. Si en *Les fleurs du mal* Baudelaire habló de temas inéditos al arte de su tiempo, conservó siempre la forma del cuarteto o serventesio, del soneto, en alejandrinos, octosílabos y decasílabos. En cierto sentido, el éxito de su fórmula dependió de encapsular los nuevos temas en formas métricas convencionales porque el escándalo de quien leía se fraguó precisamente en este contraste. Para el cambio de las formas se requirió más tiempo y el concurso de fronteras más porosas: cuando Walt Whitman recurrió al versículo como

forma de expresión, no fue para romper con la poesía, sino para converger con el versículo tal cual se encontraba en un libro popular en su tiempo y en todos los tiempos: la Biblia. Abandonó el verso regular, pero no la puntuación. Llegar de ahí al poema en prosa baudelairiano no requirió mucha más imaginación (pero tampoco Baudelaire abandonó la puntuación). Si la puntuación sobrevivió a estas transformaciones fue, en parte, para suplir la [47] función de la métrica regular como organizadora del discurso.

La puntuación del verso libre es una guía de composición y de lectura que permite a la poesía mimetizarse más fácilmente con el discurso no poético.

Puntuación y hermenéutica en el verso regular y en el verso libre

A pesar del papel preponderante de la puntuación en la experiencia estética del poema rara vez ha llamado la atención de la crítica. Como señaló Carolina Figueras en un trabajo de 1999, “la puntuación es uno de los aspectos que menor atención ha recibido en el campo del análisis del discurso”;³ la autora atribuye este desinterés a la naturaleza exclusivamente gráfica de la puntuación y a los prejuicios de normatividad que trae consigo. Al considerar que la puntuación responde a normas gramaticales impuestas, su presencia en la poesía deja de tener un valor estilístico. Contra este desinterés, Carolina Figueras propone, desde la perspectiva de una teoría de la relevancia, que “los signos de puntuación codifican información procedimental que dirige el proceso de recuperación de contenido explícitamente transmitido por el texto (las explicaturas, en el modelo relevantista)” con dos consecuencias directas: contribuyen “a fijar la forma proposicional de cada uno de los enunciados del texto” y “minimizan el esfuerzo

³ Carolina Figueras, “La semántica procedimental de la puntuación”, en *Espéculo*, núm. 12, 1999. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero12/puntuac.html>>. [Consulta: 4 de marzo de 2016.]

de procesamiento del lector”⁴ La puntuación permite delimitar y articular unidades discursivas durante la lectura, incluso en etapas en las que todavía no se conocen las normas.⁵ En otras palabras, la puntuación podría convertirse en un eje fundamental para llegar a una hermenéutica del poema... si no se pasara de largo ante ella.

[48] Hoy, ante la preponderancia del versolibrismo, hemos relegado al olvido el valor instrumental que tenía la métrica regular para delimitar y articular unidades de lectura; en un soneto como el de Góngora, la puntuación no resultaba significativa por sí misma, atribuida la mayor parte del tiempo por los escribanos o los impresores, sino su posición dentro de la estrofa:

Mientras por competir con tu cabello
 Oro bruñido al Sol relumbra en vano,
 Mientras con menos precio en medio el llano
 Mira tu blanca frente el lilio bello,
 5 Mientras acada labio por cogello
 Siguen mas ojos que al clauel temprano,
 I mientras triumpho con desden loçano
 De el luciente crystal tu gentil cuello,
 Goça cuello, cabello, labio, i frente,
 10 Antes que lo que fue en tu edad dorada
 Oro, lilio, clauel, crystal luciente,
 No solo en plata o viola troncada
 Se vuelua, mas tu i ello juntamente
 En tierra, en humo, en poluo, en sombra, en nada.⁶

⁴ *Idem.*

⁵ Emilia Ferreiro *et al.*, *Caperucita roja aprende a escribir. Estudios lingüísticos comparativos en tres lenguas*. Barcelona, Gedisa, 1996.

⁶ Luis de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”, en *Manuscrito Antonio Chacón y Ponce de León*. Facsímil (1628) digital, p. 90. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_de_gongora/obra-visor-din/obras-de-d-luis-de-gongora-tomo-i-manuscrito--0/html/fff74396-82b1-11df-acc7-002185ce6064_109.html>. [Consulta: 4 de marzo de 2016.]

En este caso (reproduzco la *dispositio* y los signos de segmentación del manuscrito Chacón, quizá una de las fuentes de mayor autoridad cuando nos referimos a la obra de Góngora) se aprecia que la puntuación sigue dócilmente la métrica del poema. Cada cuarteto se divide en dos partes iguales que corresponden a las cuatro partes del cuerpo descritas (cabello, vv. 1-2; frente, vv. 3-4; labios, vv. 5-6; cuello, vv. 7-8). En el primer verso del terceto (v. 9), se enumeran estas cuatro partes del cuerpo y en el último (v. 11) se enumeran las metáforas correspondientes. En el v. 9, significativamente, se presentan en desorden: al *cuello* sigue el *cabello*, luego el *labio* y por último la *frente*; en el v. 11 se sigue el orden figurativo de los cuartetos, de arriba hacia abajo: al *oro* del cabello sigue el *lilio* de la frente, luego el *clavel* de los labios y por último el *crystal luciente* del cuello. Estos listados preparan a quien lee para el desenlace del segundo terceto en el v. 14: una *gradatio* que va del estado físico de la materia a su estado metafísico. La métrica dota al conjunto de armonía y facilita la comprensión del mensaje: los dos cuartetos suministran una estructura cuatrimembre basada en el dístico que se refleja con precisión quirúrgica en los tercetos (cuello / cabello / labio / frente; oro / lilio / clavel / crystal). La puntuación del manuscrito Chacón, probablemente impuesta por el copista, no hace otra cosa que seguir el orden y las sutiles correspondencias expresadas a través de la métrica regular (dísticos y tercetos se separan por comas “,” al final del verso; los listados, por comas “,” al interior del verso).

[49]

Si la puntuación de la poesía temprana no era tan relevante durante la lectura es porque la información procedimental para recuperar el contenido del discurso poético se expresaba a través de una métrica regular; las *explicaturas* se organizaban en torno a conceptos como estrofa, verso y hemistiquio, rima, rima interna. Sin necesidad de atender a la puntuación, las unidades discursivas se delimitaban y articulaban a través de una métrica regular. En el verso libre, una vez que la métrica regular ya no es relevante, la puntuación se consolida como la única forma de delimitar las unidades discursivas y expresar sus relaciones de subordinación o correspondencia.

Puntuación esticomítica y argumento

[50] Jorge Fernández Granados es un poeta que se ha ganado la reputación de *clasicista* por su conciencia ante el uso de ciertos recursos y no, como sucede en una parte de la obra de Alí Calderón, Mario Bójórquez o Luis Felipe Fabre, a través de la intertextualidad o el pastiche. Sorprende a quien lee en *Los hábitos de la ceniza*, por ejemplo, con ejercicios métricos de originalidad extrema, como la que he llamado *sexta fernandezgranadina* o la *novena cóncava*,⁷ lo que permite hablar de la invención de nuevas estrofas regulares a estas alturas del siglo XXI, cuando parecía que todo estaba hecho en ese rubro y nadie volvería a experimentar con los patrones métricos de antaño.

Su obra pasa por distintos estados de evolución respecto a las tensiones que se establecen entre la puntuación y el verso. En los primeros poemarios destaca una puntuación esticomítica (aquella donde verso y signo de puntuación caminan solidariamente, cuando el verso termina precisamente con el signo de puntuación y la pausa versal se convierte en pausa sintáctica). Esta puntuación esticomítica caracteriza los primeros poemas de Fernández Granados incluso en aquellas composiciones donde la disposición del texto sobre la página facilita el procesamiento del texto:

La ciudad es un resuello,
 un contingente de animales misteriosos,
 transmutada,
 infeliz.
 La ciudad,
 torpe esqueleto de letras y monumentos,
 ombligo líquido que duerme
 un sueño largo y oscuro,
 con veinte millones de pasos cubriéndole la tristeza,

⁷ Alejandro Higashi, *PM/XXI/360° Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana/Tirant Humanidades, 2015, pp. 311-314.

una atmósfera anfibia,
 un lenguaje híbrido,
 un abismo
 latente y prehistórico.⁸

Puntuación y distribución gráfica contribuyen solidariamente a subrayar las correspondencias entre los paradigmas. En “Constelación”, la *ciudad* se define mediante dos modelos principales: el menos numeroso, de los adjetivos simples (aislados en una columna con márgenes propios y, por ello, perceptualmente más relevantes; dejan también un recuerdo más persistente en la memoria de quien lee debido al contraste entre economía formal y la densidad semántica de los adjetivos: “transmutada” e “infeliz”). Y el de los atributos nominales, más extenso y complejo, está constituido por grupos nominales que van del conjunto simple (“un resuello”) a la agrupación compuesta distribuida en tres versos (“un ombligo líquido que duerme / un sueño largo y oscuro, / con veinte millones de pasos cubriéndole la tristeza”). La acumulación de módulos sintácticos permite crear cadenas de imágenes complejas, donde junto a la respiración violenta (“un resuello”) corre la manada de bestias no identificadas (“un contingente de animales misteriosos”, clara alusión al ritmo agitado de las urbes modernas), para sumar luego el mapa urbano como indicio de su dispersión geográfica y su esencia material (un “torpe esqueleto de letras y monumentos”) y desembocar en una perspectiva diacrónica (la ciudad fundada en las inmediaciones del lago de Texcoco y la etimología de México, “ombligo de la luna” en náhuatl, visto después como “abismo / latente y prehistórico”).

Si la continuidad del poema está asegurada por módulos sintácticos (complementos atributos nominales), la yuxtaposición de estos módulos garantiza el efecto de mayor densidad semántica. En este doble proceso de dispersión sintáctica y concentración se-

[51]

⁸ Jorge Fernández Granados, “Constelación”, en *La música de las esferas*. Monterrey, Ediciones Castillo, 1990, p. 11.

mántica mediante sutiles correspondencias entre las partes, Fernández Granados logra captar una instantánea de la ciudad como un compuesto dinámico y heterogéneo:

Grupos adjetivales

La *ciudad*

[52]

1. transmutada
2. infeliz

Complementos atributos

La *ciudad* es:

1. un resuello,
2. un contingente de animales misteriosos,
3. un torpe esqueleto de letras y monumentos,
4. un ombligo líquido que duerme / un sueño largo y oscuro, / con veinte millones de pasos cubriéndole la tristeza
5. una atmósfera anfibia,
6. un lenguaje híbrido,
7. un abismo / latente y prehistórico

Las contradicciones entre dispersión sintáctica y densidad semántica logran atenuarse gracias a la puntuación y al corte versal. En el primer verso se expresa la clave sintáctica (“La ciudad es un resuello”: sujeto + verbo copulativo + complemento atributo nominal); en los versos inmediatos, la puntuación (una coma “,” detrás del sujeto para señalar la elipsis del verbo copulativo), la pausa prosódica asociada y el corte del verso coinciden para destacar la importancia del sujeto que encabeza la siguiente construcción y en el cual convergen los atributos nominales siguientes:

La ciudad,

torpe esqueleto de letras y monumentos,

ombligo líquido que duerme

un sueño largo y oscuro,

con veinte millones de pasos cubriéndole la tristeza,

La puntuación esticomítica que usa Fernández Granados en esos años destaca más cuando las cláusulas enlistadas coinciden con versos cortos. A través de estos paradigmas nominales el autor propone la exploración de una ciudad indefinible que al mismo tiempo es un “giro en el aire”, una “constelación” y un “laberinto”, una “imagen encinta” y otras más. El uso de un margen propio, su posición a la cabeza de la estrofa irregular y los dos puntos “:” para indicar la separación entre el sujeto y el atributo nominal atraen naturalmente la atención de quien lee. Después de unos segundos, el atributo nominal será sustituido por dos adjetivos muy sorprendentes (a “vieja” se le suman “cruda” e “imperdonable”): [53]

Nuestra ciudad:
 giro en el aire,
 constelación de hombres,
 laberinto,
 imagen encinta,
 cruda,
 imperdonable,
 imperdonable ciudad hasta el fin del tiempo.
 Cuando quema,
 hiede,
 palpita y penetra hasta la célula viva,
 reduce,
 droga,
 fragmenta:
 nube loca de luciérnagas innumerables
 que retiene el aliento,
 que se ausenta,
 que va y encuentra un lugar en el sueño,
 en la metáfora del imposible cielo.⁹

⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

[54] El cambio de margen guía a quien lee para identificar la presencia de dos patrones distintos. En el primero, con un doble sangrado, el paradigma de los atributos nominales y el de los adjetivos; con un sangrado menor, en el segundo bloque se indica un nuevo paradigma de acciones atribuidas a una “imperdonable ciudad” que *quema, hiede, palpita y penetra, reduce, droga y fragmenta*. Los dos puntos anuncian de nuevo un cambio en una última sección, Fernández Granados propondrá el último paradigma de atributos nominales (“nuestra ciudad” es “una nube loca de luciérnagas innumerables”) y el desenlace del poema. Al caer la noche la ciudad iluminada artificialmente se convierte en una “nube loca de luciérnagas innumerables” que, a punto de irse a dormir, “retiene el aliento” (recordemos que el poema abrió con un “resuello”), “se ausenta” y se duerme (“va y encuentra un lugar en el sueño, / la metáfora del imposible cielo”. Mientras que los dos puntos “:” sirven para indicar relaciones jerárquicas de subordinación, las comas “,” señalan relaciones de identidad en nuevos conjuntos de paradigmas yuxtapuestos.

Incluso en un libro temprano como *La música de las esferas* podemos apreciar el uso consciente de ciertos recursos. Para no agotar los paradigmas yuxtapuestos por puntuación esticomítica, Fernández Granados recurre al polisíndeton y a una prosodia acelerada que transmite de forma natural una sensación de dinamismo. Mientras que el uso de comas “,” para los listados implica una prosodia en *staccato* que respete las pausas, el polisíndeton obliga a vincular los miembros de la enumeración por las numerosas sinalefas que se forman. En el orden semántico, no podemos olvidar que el poema se titula “Cenit”, con lo que se sugiere a través de esta lectura un descenso vertiginoso desde el punto más álgido del poema y hasta su conclusión (la declaración de no poder expresar el amor vivido). El poema va del apogeo del amor, de la experiencia de vivirlo en su momento de mayor intensidad, hasta la declaración de no poder describirlo con palabras desde una perspectiva racional:

Y qué cosa es esto
 que se ausenta pero vuelve
 como el humo del alba,
 y se me sube al cuerpo y no lo tengo nunca
 y que nunca entiendo,
 que me llora y me blasfema y me perfuma
 y me apura y me complace,
 qué cosa es esto que adquiere raíces y corteza vaga [55]
 y lo levanta el viento y es mar y murmura
 como tambor de ritmos animales
 y médula
 y sal
 y me tiembla en los ojos y las manos y los días
 y fosforece venas y montañas
 y se temple y se quiere como barro
 y es como altivez y como ternura y como placer y es congoja
 y rabia
 y nostalgia
 y manía,
 y qué cosa,
 diablos,
 qué cosa que aroma la fiebre o la madrugada.¹⁰

El vértigo de la lectura no es una mera impresión sino el resultado de los encabalgamientos caudalosos, los profusos polisíndetos y las sinalefas que resultan de la coincidencia de ambos. Prosi-fico una parte del poema para explicitarlas (subrayo las sinalefas y encierro entre [] aquellas que incluyen los polisíndetos):

Y qué cosa es esto que se ausenta pero vuelve como el humo del
 alb[a y] se me sube al corp[o y] no lo tengo nunc[a y] que nun-
 ca entiendo, que me llor[a y] me blasfem[a y] me perfum[a y] me
 apur[a y] me complace

¹⁰ J. Fernández Granados, "Cenit", *ibid.*, pp. 55-56.

Cuando más adelante, en *Resurrección* (1995), Fernández Granados practica el versículo, la puntuación también es esticomítica. En este poemario, salvo descuido de los editores, cada verso termina con un signo de puntuación. El punto “.” indica que con el verso concluye una idea y la coma “,” alerta a quien lee que la idea continúa en el verso siguiente. Las secuencias más amplias de versos unidos por comas “,” son, por supuesto, enumeraciones. En la siguiente transcripción, repongo entre [] los descuidos editoriales, reconocibles por el uso de mayúsculas al inicio del verso siguiente; en todos los casos, he consultado una nueva publicación, más esmerada:¹¹

Quizá no hay más amor del que cabe una noche entre las manos[.]
 Quizá un hombre y una mujer jamás llegan juntos al cielo[.]
 Son el oleaje y musgo que le pega plumas a sus brazos,
 apenas plumas de furia que se deshacen en el viento.
 Quizá en el invierno el amor es un lecho mutuo y dos platos,
 el alma colgada a secar en el balcón de los silencios
 donde se roba y se recibe la agria leche del escarnio,
 derribados por el gran polvo de la tierra y de los años[.]¹²

Puntuación sin verso: el poema en prosa

Con la incursión de Fernández Granados en el poema en prosa se suprime la función del verso como coorganizador de las relaciones sintácticas entre sus componentes. En *El cristal*,¹³ la puntuación será quien guíe al lector durante los recorridos de lectura, como sucedería en otros géneros como el cuento o el ensayo. Ante la fal-

¹¹ J. Fernández Granados, *Si en otro mundo todavía, antología personal*. México, Almadía/Conaculta, 2012, p. 40.

¹² J. Fernández Granados, “Alondra que mueren deslumbradas”, en *Resurrección*, p. 21.

¹³ Jorge Fernández Granados, *El cristal*. México, Era, 2000.

ta de versificación y la imposibilidad de representar gráficamente algunos paradigmas sintácticos o morfológicos, el estilo cambia notablemente: disminuyen, por un lado, las abundantes enumeraciones de imágenes que dependen de un mismo paradigma y resultan más preponderantes las unidades con independencia sintáctica, donde sujeto y predicado están juntos en una misma oración (y no, como sucedía en las cadenas de imágenes, con un sujeto elidido a lo largo de varios versos). La brevedad de las composiciones y esta nueva forma de construcción del poema favorecen una relación más estrecha entre el título y los componentes del poema pero alientan, sobre todo, una mayor participación del punto y seguido “:”. Ante la supresión de apoyos gráficos como el verso se impone el desarrollo de ideas completas y complejas que se yuxtaponen una tras otra y donde la subordinación gramatical resulta excepcional. Mientras en su poesía previa una imagen desembocaba en la siguiente con estrecha solidaridad sintáctica, en el poema en prosa las ideas completas conviven una con otra, en relación paradigmática con los títulos, separadas por la pausa mayor del punto y seguido “:”. Resulta evidente que puntuación y prosodia no pueden desligarse de ese tono meditativo tan característico de la obra de Fernández Granados en *El cristal*: de nuevo, se trata de un efecto de lectura logrado a través de una paleta rica de recursos técnicos y creativos.

[57]

En “Jaguar”, por ejemplo, el título sirve para convocar los distintos y diminutos sistemas planetarios sintácticos formados por cada oración en la constelación mayor del poema. Pausada y tajantemente, donde la voz lírica describe distintas partes del animal (garra y ojos), primeros planos que sirven para presentar sus características etológicas: su ira, su autoridad, su agilidad, su olfato, su naturaleza predatoria. Las garras a las que aludió en la segunda oración anuncian el cierre del poema. Los ojos en la tercera oración aparecerán de nuevo cuando se aluda a su autoridad y a sus colmillos:

JAGUAR

[58]

Mitra. Su amartillada garra tiene un costado seducido por la elegancia de la muerte. El fondo de sus ojos es un ascua y en él se demora el aviso de otra ley: para que algo sea creado, algo debe ser destruido. Todo lo que nace mata. Ordena alumbramientos su emboscada ira, su total simiente predatora. El metal de su mandato brilla en las dos pupilas que miran en la transparencia de la mica los propios colmillos de su boca. Oficia, con un salto, el eslabón entre lo que emerge y lo que desaparece. Afina el dibujo de venideras faunas con la chispa del olfato. La travesía de una zarpa que edifica enrarecidos orbes con esa súbita sangre que gotea sobre la piedra.¹⁴

El ensamblaje de oraciones completas confiere una estructura modular donde cada unidad es semejante a la anterior, pero es otra. La independencia sintáctica de cada módulo invita a pensar el conjunto como un aparato complejo. Oración tras oración, Fernández Granados avanza a través de realidades que igual se oponen que se superponen, lo que dota a su poesía de una mayor densidad semántica. La “amartillada garra” convive con la “elegancia de la muerte”; en el “fondo de sus ojos” se expresa una ley contradictoria (“todo lo que nace mata”); su “ira” engendra vida; con un salto conecta “lo que emerge y lo que desaparece”. Propositiones contradictorias, pero complementarias.

La incursión en el poema en prosa no afecta esa prosodia reflexiva típica de la obra de Fernández Granados (lo que se confunde muchas veces con cierta melancolía) publicada después de *El cristal*: la oración yuxtapuesta que sirve de trama al poema en prosa presenta una sintaxis lineal, poco proclive al hipérbaton y a la subordinación integral y en la que a menudo se prefiere recurrir a la oración breve que a la extensa que articula más componentes y da la impresión de una creciente complejidad. Desde una perspectiva pragmática, una mayor densidad en la puntuación puede aliviar el proceso de lectura:

¹⁴ “Jaguar”, *ibid.*, p. 12.

2. LA MAÑANA

Yo también soñé despacio los caballos de la muerte. Pocos años. La ventana. El vértigo de la claridad que remaba el lumbar de la mañana. Los veranos. Era hermoso el mundo. Era extraño. Mi piel, mi lápida se deshacía y me cubrió un musgo demacrado y cicatrices. Recuerdo el canto de un pájaro tras la ventana mientras el tiempo rodaba cuesta abajo como un terrón en la barranca. Había una sombra blanca sobre la cama, largos hilos de una mano gigantesca.¹⁵

[59]

El uso intensivo del punto y seguido “.” confiere un tono meditativo al poema en prosa que no tenía en la obra previa de Fernández Granados, donde la composición se desgranaba en versos breves, encabalgados, con más pausas versales y donde se demandaba una mayor pericia prosódica por parte de quien leía. Mientras en un poema extenso como “Cenit”, de 1990, el poeta insertó tres puntos “.” y poco menos de 35 comas “,”, en este párrafo citado de “Retrato con sonrisa y espectro” vemos dos comas “,” y una decena de puntos “.”. La alternancia de oraciones largas y breves, muchas unimembres y algunas monolíticas, equilibra la dificultad en la comprensión de texto y facilita el progreso de quien lee: a una imagen compleja (“Yo también soñé despacio los caballos de la muerte”) sigue una precisión temporal simple (“pocos años”). Al minimalismo de una sugerente imagen biléxica como “la ventana” sigue “el vértigo de la claridad que remaba el lumbar de la mañana”, lo que sugiere una relación de contigüidad entre el elemento arquitectónico y lo que puede percibirse a través. Cada grupo nominal se transforma en una esencia y en una sugerencia, donde puede pasarse sin advertir apenas la transición de lo concreto (“la ventana”) a lo abstracto (“el vértigo de la claridad”, “el mundo”) y de vuelta (“mi piel”).

¹⁵ “2. La mañana”, *ibid.*, p. 66.

Fernández Granados revisó algunos de estos poemas en una antología personal reciente, *Si en otro mundo todavía* (2012), donde puede percibirse una tendencia a aligerar algunos de los versos más largos y de mayor complejidad sintáctica para no distraer a quien lee de la idea principal. Así, la extensa oración de “Jaguar”: “El metal de su mandato brilla en las dos pupilas que miran en la transparencia de la mica los propios colmillos de su boca”.¹⁶ Se convierte en: “El metal de su mandato brilla en los dos colmillos de su boca”.¹⁷

Resulta evidente no sólo el interés en desembarazarse de las asonancias en *í-a* (*brilla, pupilas, miran, mica*), sino también el de aligerar la subordinación sintáctica. En el verso que cierra “Retrato con sonrisa y espectro”, modifica la puntuación para favorecer la parataxis. Así, donde originalmente había una aposición para “sombra blanca”, ahora se presenta una oración independiente que clausura la sección:

Había una sombra blanca sobre la cama, largos hilos de una mano gigantesca.¹⁸

Había una sombra blanca sobre la cama. Largos hilos de una mano gigantesca.¹⁹

Regularidad métrica, oración y encabalgamiento

En *Los hábitos de la ceniza*²⁰ la puntuación no abandona su devoción al verso, evidente en las sextas fernandezgranadinas de “Xihualpa”, pero experimenta una transformación en las novenas

¹⁶ “Jaguar”, *ibid.*, p. 12.

¹⁷ J. Fernández Granados, *Si en otro mundo todavía*, p. 65.

¹⁸ “Retrato con sonrisa y espectro”, en *El cristal*, p. 66.

¹⁹ “Retrato con sonrisa y espectro”, en *Si en otro mundo todavía, antología personal*, p. 79.

²⁰ J. Fernández Granados, *Los hábitos de la ceniza*. México, Verdehalago/Conaculta, 2003.

cóncavas de “Neme” y otras composiciones del volumen donde poco a poco se independiza de los cortes versales y concede mayor importancia al encabalgamiento. En estos primeros poemas del volumen, caracterizados por una métrica regular, alterna una puntuación esticomítica con una puntuación gramatical. Así, lo mismo inserta el punto y aparte “.” al término de versos sueltos o dísticos, como había hecho en su obra previa:

[61]

Voy a buscarte, Neme, en milpas de granizo.
 Quiero encender la leña, que perfume
 esta noche de oficios en el frío.
 Lo has olvidado todo, Neme,
 te vas de la vigilia.
 Tus ojos son pájaros blancos
 ahogados en la sombra que ha vencido.
 Tuviste tanta fuerza y me abrazabas
 cuando llegaba el miedo, sus ángeles helados.²¹

Ahora se propone una puntuación divorciada del cierre del verso, lo que implica un cambio importante en la prosodia porque al llegar al desenlace de la línea versal quien lee ya no está obligado a hacer una pausa, sino más bien a respetar el encabalgamiento y conferir una unidad sintáctica y semántica al conjunto. Lejos de hacer una pausa, se requiere una prosodia que reúna las partes separadas por la disposición métrica y gráfica (el núcleo verbal + el complemento circunstancial de lugar; el sujeto + oración subordinada de relativo; etcétera):

Tus aretes de prisma, un rebozo de nudos,
 tu inútil monedero que perdías
 en los rincones de la casa a oscuras,
 el tono de tu voz bajita
 que trezaba las coplas

²¹ *Ibid.*, p. 15.

cuando una paz la entretenía
 en las historias de tu costurero,
 las hondas islas del dolor que a ratos
 cuajaban en la cera donde ardían tus muertos.

¿Dónde estuvimos antes de ser estos que somos?

[62]

En una calle con sus perros flacos
 hipnotizados por rodantes piernas
 a las que no daban alcance,
 en frases de fideos,
 cebando bolsas de mandado
 o témpanos de leche (la puntual
 papaya y su tabor de cuescos negros),
 o viendo en el arroz materia de castillos.²²

Los encabalgamientos, siempre calculados conforme a grupos sintácticos unitarios, pero dependientes de otros (complemento directo, complemento circunstancial, oración subordinada), animan la progresión constante y lineal de la lectura a través de los versos sin importar dónde terminen, lo que extiende el fraseo en el plano prosódico. El poeta recurre de nuevo a los listados de imágenes y al uso más consciente del encabalgamiento:

1. Dos grupos nominales con una estructura semejante (determinante + sustantivo + complemento adjunto) repartidos con equilibrio en los dos hemistiquios del mismo alejandrino: “tus aretes de prisma, un rebozo de nudos”.
2. Un grupo nominal hospedado en un dístico (en el primer verso coloca el sujeto y la primera parte de la oración subordinada adjetiva; en el segundo, el complemento circunstancial de lugar de la subordinada): “tu inútil monedero que perdías / en los rincones de la casa a oscuras”.
3. Un grupo nominal hospedado en un cuarteto (primer verso: sujeto; segundo: inicio de la oración subordinada adjetiva; tercero y cuarto: complemento circunstancial de tiempo de la subordinada):

²² *Ibid.*, p. 16.

el tono de tu voz bajita
 que trezaba las coplas
 cuando una paz la entretenía
 en las historias de tu costurero

La ampliación de la oración, más allá de los límites del verso, permite proponer ideas con matices más ricos que modulan la expresión y una mayor complejidad sintáctica (nótese la subordinación adjetiva de la frase final del ejemplo). Esta complejidad, por supuesto, es ilusoria: en el fondo, se trata de grupos nominales simples; es decir, de listados de sujetos yuxtapuestos por la puntuación que no están vinculados a un predicado.

[63]

Este divorcio entre verso y puntuación tiene una explicación práctica (al menos, para las primeras composiciones del libro): ayuda a disimular la regularidad métrica. Ante el descrédito de las formas clásicas de la métrica regular luego de *Poesía en movimiento* y la hegemonía del versolibrismo,²³ la vuelta a la métrica regular requiere cierto disfraz, como sucede a Óscar de Pablo con los sonetos prosificados de “Sonetería”²⁴ o a Hernán Bravo Varela, desde el uso del heptasílabo en buena parte de su obra (pero, especialmente en *Sobrenaturalidad*, 2010) hasta el magnífico soneto de “(Por eso lo expulsaron de la primaria)”, disimulado por el contexto del versolibrismo.²⁵ Renunciar al verso como unidad de lectura y privilegiar el encabalgamiento es una estrategia viable de disimulación. Quien lee, por lo general, tarda un poco en advertir que el poema está escrito en versos regulares.

En los poemas siguientes del mismo poemario se advierte una puntuación más rica y cercana a los matices expresivos de la prosa, artística o ensayística, donde a la coma “,” y al punto “.” se suma el uso de guiones para proponer dos planos de conciencia. Cuando

²³ A. Higashi, *op. cit.*, pp. 89-93.

²⁴ *Ibid.*, pp. 315-320.

²⁵ Hernán Bravo Varela, *Hasta aquí*. México, Almadía, 2014.

se recurre a una puntuación esticomítica la frase adquiere contundencia expresiva por encontrarse contenida en un verso pleno:

[64]

Don Arteaguita con el diminutivo
 más por costumbre que por ternura
 era un hombre robusto y teatral,
 cubierto permanentemente de un abrigo negro
 y un bastón con empuñadura de marfil, grabado
 con dos letras que no guardó mi memoria.
 La esfera al sol
 de su cabeza calva,
 igualaba la refracción pensaba yo
 del mediodía en una estatua.
 Su acento era distinto al resto de nosotros.
 Sonaban sus palabras como el galope de caballos.²⁶

El encabalgamiento alterna con una puntuación esticomítica, lo que provee cierta variedad a la experiencia de lectura. En la estrofa inicial de “El mago”, la descripción de las características del sujeto se extiende a través de varios versos encabalgados (de nuevo, una lista de imágenes), pero obliga a hacer un alto en los versos con puntuación esticomítica. El estilo sentencioso de los dos versos al final de la cita se debe tanto a la pausa versal y a la puntuación esticomítica como a la contundencia del mensaje que contiene cada uno: don Arteaguita representa la otredad (“su acento era distinto al resto de nosotros”) y esta diferencia se explica por su forma indómita y firme al expresarse (“sonaban sus palabras como el galope de caballos”).

La puntuación en estos poemas se diversifica; se vuelve más frecuente el uso de los dos puntos “:” y el punto y coma “;”, lo que agrega cierta expresividad a la lectura y acompaña el tono memorístico de las composiciones. Ahora, en vez de agregar componentes sucesivos al paradigma en forma de listados, se va y se viene,

²⁶ J. Fernández Granados, “El mago”, en *Los hábitos de la ceniza*, p. 22.

simulando dubitación, como si la voz lírica intentará recordar siempre con mayor exactitud los eventos que narra. En “Fundación”, el tema épico no impide la reflexión y la búsqueda progresiva de precisión. El “muro blanco” no es un “muro claro” ni tampoco un muro “útil”: es, al contrario, un “límite abisal” y un “borde oscuro”; no es tampoco un “muro de piedra”, sino uno de “fuego”, lo que apunta a su valor más bien simbólico que referencial; quienes [65] acechan fuera del muro tienen el “cuerpo quieto”, pero la voz lírica se apresura a precisar que “acaso” más “duro” que propiamente “quieto”; se afirma que “son menos”, pero inmediatamente se precisa que “siempre fueron menos”. En esta marcha hacia la frase más exacta no se desaprovechan los matices del punto y coma “;” (entre la permeabilidad de la coma “,” y la separación del punto “.”) o la naturaleza explicativa de los dos puntos “:”. Si en la poesía más temprana bastaba el uso de dos notas para un concierto, pausas breves entre listados y largas entre oraciones, ahora se rescatan los matices expresivos de la duda, la explicación y la memoria como proceso:

Hay un muro blanco que divide la llanura;
pero no un muro claro, útil, no:
un límite abisal, el borde oscuro.

No el muro de piedra, el de fuego.

Y ellos están de pie
entre el muro y la llanura
con el cuerpo quieto, acaso duro.
La vieja espada de un acero turbio
al cinto de cuero espera, diosa
de un vago testamento del instinto. Rostros
con la furia del sudor acumulado, sal
de otro bautismo todavía no decidido.

Lo saben bien: son menos,
siempre fueron menos; es su sino.

Mientras, a lo lejos,
 la polvareda de los cascos se aproxima.
 La espera asedia el pulso de algún miedo;
 pero ya no es al dolor, es algo más profundo:
 el vértigo de aquello que termina
 y no espera renacer ni cree en el Cielo.²⁷

[66]

Esta puntuación se aproxima mucho a la de Jorge Fernández Granados como ensayista, repartida uniformemente a lo largo de una prosa también meditada que no duda en presentarse a quien lee plena de dubitaciones y precisiones, como si pensara en el momento mismo de la escritura (y, claro, de la lectura). Cito un par de párrafos ilustrativos de *El fuego que camina* donde su autor se refiere al encabalgamiento abrupto de la poesía de Gonzalo Rojas:

En la fisonomía expresiva de Gonzalo Rojas (Lebú, 1917-Santiago de Chile, 2011) hay por lo menos dos rasgos que parecen determinantes: el ritmo y la aparente dispersión de su discurso. Ambos son decisivos a la hora de adentrarse en su poesía.

Sobre el primero casi no cabe dudar: todo lo que enuncia adquiere un ritmo, o, más específicamente, se despliega en una cadencia cuya singularidad no deja de destacar un momento: sincopada, asimétrica, zigzagueante; algo parecido a un jazz que se divierte en su fraseo. El ritmo de Rojas da la apariencia en un primer momento de extravagancia o mero capricho. El corte de los versos tanto como la peculiar irregularidad que los fractura desconcierta y capta de inmediato la atención, sin duda porque exige una lectura inusual. Sin embargo, poco a poco, conforme se ajusta el oído a esos saltos y encabalgamientos, se oye esa otra cadencia que los anima, eso tan suyo como un tropiezo controlado, una poderosa respiración entrecortada dentro de la cual se disuelven los eslabones natales del idioma y se crean otros distintos, triturados, vertiginosos y certeros. Otra gramática a punto de nacer. A seme-

²⁷ J. Fernández Granados, "Fundación", *ibid.*, p. 27.

janza de César Vallejo –a quien algo le debe y nunca lo negó, en particular de aquella fragua fonética para reforjar el ritmo de la lengua–, el chileno también escuchó en esa poderosa respiración agónica un ritmo propio, desde el cual decidió escribir y gracias al cual desencadena una dicción inusitada.²⁸

Como en su poesía más meditabunda, Jorge Fernández Granados propone una idea de entrada que luego desgrana paulatinamente en sus distintas posibilidades, cada una más precisa que la anterior a través de varias imágenes sucesivas: “todo lo que enuncia adquiere un ritmo” que de inmediato deja de ser simple *ritmo* para convertirse en “una cadencia cuya singularidad no deja de destacar un momento”; una *cadencia* “sincopada, asimétrica, zigzagueante”; un simple *ritmo* que se convierte en *cadencia* que se convierte en “algo parecido a un jazz que se divierte en su fraseo”. Se trata de un “ritmo de Rojas” con “aparición en un primer momento de extravagancia o mero capricho”, *ritmo* o *cadencia* como “un tropiezo controlado”, “una poderosa respiración entrecortada” u “otra gramática a punto de nacer”. El principal apoyo para organizar este proceso de pensamiento sin confundir al lector es, por supuesto, la puntuación nutrida: “Sobre el primero casi no cabe dudar:” todo lo que enuncia adquiere un ritmo“;” o“; más específicamente“;” se despliega en una cadencia cuya singularidad no deja de destacar un momento:” sincopada“;” asimétrica“;” zigzagueante“;” algo parecido a un jazz que se divierte en su fraseo”.

[67]

El verso indeterminado, el poema sin puntuación, la estrofa alegre

Una de las composiciones de *Los hábitos de la ceniza* llama la atención por apartarse del camino establecido en la misma poética del volumen (quizá junto a la sección “Los círculos, el fuego”, suprimida por el autor en la edición revisada del 2003): “Los espectros”. En

²⁸ J. Fernández Granados, *El fuego que camina*, pp. 48-49.

este poema, carente de signos de puntuación o de mayúsculas que indiquen el principio de la oración, Fernández Granados ensayó un nuevo tipo de organización del discurso que serviría como eje para su libro inmediato, *Principio de incertidumbre* (2007).

ESPECTROS

[68]

La memoria echa sus cartas
 en un lento ritual siempre incompleto
 como quien busca una inscripción en el árbol
 donde las cicatrices están frescas
 los rostros repetibles de la gente
 y el aroma verde de la lluvia
 en esta ciudad la piedra que recuerda
 los hoteles y los templos
 la manía amontonadora de los escaparates
 los cafés de luz fría y tazas tibias
 donde se gastaron las palabras
 sobre el arte y el amor entre
 otras bellas mentiras inmortales
 el paraíso barato de los cines
 el maquillaje cursi de las citas
 la transparencia de unos ojos
 en que todavía no ha entrado el mundo
 y arden con ese temblor radiante
 entre el asombro y la codicia.²⁹

No parece tratarse de un poema escrito sin puntuación, sino de uno al que se le ha suprimido. Esta primera impresión se debe, sin duda, al efecto de lectura que provoca su inserción en un contexto de textos ricamente puntuados donde quien lee reconoce patrones recurrentes y se queda siempre con la sensación de que en “Espec-tros” podrían seguirse las mismas reglas (inserto entre corchetes “[]” una puntuación posible, sugerida por la lectura en voz alta):

²⁹ J. Fernández Granados, *Los hábitos de la ceniza*, p. 42.

La memoria echa sus cartas
 en un lento ritual siempre incompleto[,]
 como quien busca una inscripción en el árbol
 donde las cicatrices están frescas[.]
 Los rostros repetibles de la gente
 y el aroma verde de la lluvia[,]
 en esta ciudad[,] la piedra que recuerda
 los hoteles y los templos[,]
 la manía amontonadora de los escaparates[,]
 los cafés de luz fría y tazas tibias
 donde se gastaron las palabras
 sobre el arte y el amor[,] entre
 otras bellas mentiras inmortales[.]

[69]

Asignar puntuación se manifiesta muy pronto como una tarea menos unívoca de lo que parecería al principio, porque cada nueva lectura ofrece distintas opciones (inserto entre corchetes “[]” los signos que se repiten con la propuesta anterior y entre llaves “{ }” la nueva puntuación sugerida):

La memoria echa sus cartas{.}
 En un lento ritual{,} siempre incompleto[,]
 como quien busca una inscripción en el árbol
 donde las cicatrices están frescas{,}
 los rostros repetibles de la gente
 y el aroma verde de la lluvia{.}
 En esta ciudad[,] la piedra que recuerda
 los hoteles y los templos[,]
 la manía amontonadora de los escaparates[,]
 los cafés de luz fría y tazas tibias{,}
 donde se gastaron las palabras
 sobre el arte y el amor{...} entre
 otras bellas mentiras inmortales.

Las posibilidades del poema sin puntuación se explorarán, por supuesto, en *Principio de incertidumbre* (2007), a través de una teoría explicitada desde la misma contraportada del libro: certera, propositiva e inteligente (tanto, que cabe pensar si no procede de la pluma del mismo Fernández Granados):

[70] El *principio de incertidumbre* es un término de Werner Heisenberg con el que se conoce en la física un atributo de la materia: a ciertos niveles subatómicos no es posible atestiguar ni medir un evento sin afectarlo por el mismo acto de la observación. La energía y la luz en esos niveles se comportan con una incertidumbre que no se puede superar. Si la forma última de la realidad es *indeterminada* e *indeterminable* en tanto estructura fiable, ¿no podría serlo también la forma de la poesía?

Esta nueva serie de poemas de Jorge Fernández Granados se desarrolla bajo este presupuesto con un verso *indeterminado*, un verso que no se limita a decir sólo en un sentido, sino que juega con las posibilidades que ofrece el sentido mismo dentro de él: un verso flexible, abierto, sin puntuación, en el que la variedad semántica se define por una decisión (acaso involuntaria) del observador/lector, que como en el átomo de Heisenberg afecta lo observado con su mirada. El poema, así, depende del modo, de la velocidad, del momento de quien lo lee. Una forma sin forma en la que el lector deja su huella.³⁰

Esta particular forma de construcción no ha pasado, por supuesto, desapercibida para la crítica, como puede verse en estas palabras de Antonio Deltoro:

Los poemas de *Principio de incertidumbre* no tienen signos de puntuación y sus versos están, en la mayor parte de ellos, deliberadamente muy cargados y encabalgados. La vía discursiva, el ar-

³⁰ “Texto. Cuarta de forros”, en *Principio de incertidumbre*. México, Era/Universidad de las Américas/Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2007.

gumento del poema, su estructura y los saltos que inventan otra estructura se manifiestan en los encabalgamientos como en pocos lugares del poema; dan cuenta de la continuidad y las rupturas de las que cualquier poeta mexicano, después de Paz, es consciente y Fernández Granados lo es como pocos.³¹

Pero centrémonos en el concepto de verso *indeterminado* que se propone en la contraportada (sin perder de vista que sirve como trama principal para un poemario cuyo título es precisamente *Principio de incertidumbre*): se trata de “un verso que no se limita a decir sólo en un sentido” y que se propone, con ayuda del público lector, jugar “con las posibilidades que ofrece el sentido mismo dentro de él”. Se trata de “un verso flexible, abierto, sin puntuación” cuya forma y significado se fijan de manera provisional durante el momento mismo de la lectura a través de “una decisión (acaso involuntaria) del observador/lector, que como en el átomo de Heisenberg afecta lo observado con su mirada”. El poema escrito en *versos indeterminados* no se queda en el papel, sino que requiere del acto (re)creador de la lectura para cumplir su cometido: enriquecer la experiencia estética al involucrar a quienes leemos en el mismo acto creador. Es una invitación a la práctica, cuya teoría podría tener su antecedente en esa poética de la lectura colaboradora que proponía José Emilio Pacheco en la “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”,³² pero también en el concepto de *signo en rotación* de Octavio Paz.³³

[71]

El *verso indeterminado* capta de inmediato la atención de quien lee: despierta las capacidades perceptuales para identificar el valor organizativo del verso en la página y aviva la inteligencia para asignar intuitivamente los cortes más pertinentes conforme al sentido

³¹ Antonio Deltoro, “Una herida hereditaria, *Si en otro mundo todavía* de Jorge Fernández Granados”, en *Casa del Tiempo*, 4ª. época, núm. 64, 2013, p. 76.

³² José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano (poemas 1958-2009)*. Ed. de Ana Clavel. 2ª reimp. México, FCE, 2013.

³³ A. Higashi, *op. cit.*, pp. 19-118.

que se atribuye al texto durante el momento mismo de la lectura. El poema, desprovisto de puntuación, ya no tiende puentes de conexión con la experiencia de leer un cuento o una novela: ahora es un cuerpo textual extraño cuya lectura requiere un esfuerzo mucho mayor. En este poemario, se evita la permeabilidad entre géneros para privilegiar la fuerza creadora de la *poíesis*. Como en esas [72] construcciones donde el arquitecto planea expresamente que las escaleras no tengan una dimensión estándar, para llamar la atención de quienes visiten su edificio sobre el edificio mismo. Quien cruce sin mirar, tropezará; no se puede cruzar por ahí sin reparar en los detalles. La experiencia de leer poesía deja de ser familiar e inconsciente, para volverse extraña, consciente, voluntaria, participativa.

El verso desprovisto de puntuación está muy lejos de ser una propuesta original, por supuesto, y quien lee conoce bien las intenciones artísticas detrás de esta estrategia vanguardista. Enlisto algunas procedentes del estado de la cuestión de Clara I. Martínez Cantón:³⁴ subraya la entonación gráfica del verso; llama la atención sobre el verso como unidad compositiva (por encima del fraseo gramatical); privilegia la semántica como principio de composición; orienta respecto a los distintos recorridos posibles de lectura; entre otros efectos rítmicos, puede servir para acelerar el tiempo de lectura o conferir una mayor iniciativa a quien se acerque al texto. Todas estas posibilidades están presentes en *Principio de incertidumbre*, pero no hay que perder de vista que se alude en la cuarta de forros, de forma concreta, a la participación activa de quien lee. Como se indica ahí mismo, el *verso indeterminado* es “una forma sin forma en la que el lector deja su huella”.

Adentrarse al verso indeterminado reclama una mayor conciencia lectora, pero no entorpece nunca la lectura porque se acompaña de otras estrategias compositivas de igual o mayor interés, como el encabalgamiento. Para mantener coherencia con el *principio de incertidumbre*, que da título al libro, la distribución en versos no sus-

³⁴ Clara I. Martínez Cantón, *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas. Elementos rítmicos no métricos*. León, Universidad de León, 2013.

tituye nunca la puntuación faltante. Quien lee sabe, desde el primer poema, que el corte de verso no se corresponde con el fraseo de la prosodia ni con los sintagmas posibles (salvo, quizá, al final de la estrofa). El verso no es una marca ni de puntuación ni de lectura, lo que confiere mayor protagonismo al encabalgamiento. Corte de verso y fin de oración no podrán coincidir. Esta sencilla regla explica la frecuencia del versículo en *Principio de incertidumbre* y su dilatada extensión hasta constituir párrafos breves (pienso en “Probeta”, “Alteridad”, “La vorágine”, “MP3”),³⁵ aceptar la mezcla de verso y prosa como algo natural³⁶ o proponer verdaderos párrafos como eje compositivo del poema.³⁷ El uso intensivo de encabalgamientos abruptos o suaves conferirá mayor relevancia a la estrofa como unidad de sentido, formada como una consecuencia natural de la prolongación de la idea a través de varios versos o versículos:

[73]

LOS FARSANTES

quienes no tienen un alma fingen
todas las superficies que venden
no la verdad sino la astutísima
baratija

obsérvalos saludan sonrían bromean siempre parecen simpáticos
siempre están en todo levantan las cejas con simulado asombro
desdeñan entre dientes caminan aprisa (huyen)

almas chatarra que ratean
peces en el río revuelto
y quince minutos engatusan
al que se deja.³⁸

³⁵ Jorge Fernández Granados, *Principio de incertidumbre*. México, Era/Universidad de las Américas/Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2007, pp. 43, 47-48, 53 y 55, respectivamente.

³⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

³⁷ *Ibid.*, pp. 59-61.

³⁸ “Los farsantes”, *ibid.*, p. 20.

En el primer cuarteto irregular de este ejemplo, quien llega al final de los versos no puede hacer una pausa respiratoria ni pensar que la idea concluye ahí, porque la gramática y el sentido le exigen que prosiga la lectura: el verbo transitivo al final del primer verso (“fingen”) necesita un complemento directo de argumento (es decir, un complemento obligatorio que responda [74] la incógnita *¿qué fingen?*). Al final del segundo verso, cuyo cierre es otro verbo transitivo, se preguntará lícitamente *¿qué venden?* El término del tercer verso, un adjetivo superlativo (“astutísima”) reclama, para completar su sentido, un sustantivo al que pueda atribuírsele. Podemos hablar de respiración, de energía, de cinética del verso, de verso proyectivo, como lo ha hecho Charles Olson (cuyo contenido metafórico ha sido revisado, por ejemplo, por Cole Swensen 2011: 16-20), pero lo que hay es una simple lógica gramatical: el componente que cierra el verso requiere un complemento para alcanzar su significado pleno. Un verbo transitivo requiere un complemento argumental y un adjetivo, el sustantivo al cual califica. En esta simple verdad se basa el encabalgamiento de Fernández Granados: el verso indeterminado se precipita hacia el siguiente verso en busca de su desenlace. Cuando no hay este apuro, podemos hablar de un encabalgamiento suave, formado a menudo por yuxtaposición a través de distintos tipos de coordinaciones (“almas chatarra [...] y quince minutos”).

Si el verso indeterminado no respeta las leyes del fraseo ni las de la construcción gramatical, ¿por qué se le atribuye tanta relevancia? En la práctica, el verdadero protagonista de la entrega de sentido se esconde tras bambalinas: la estrofa irregular. La segmentación en estrofas permite descubrir unidades modulares de sentido que se acoplan entre sí hasta constituir el poema. En la primera estrofa de “Los hedonistas” (numero sus estrofas para facilitar el análisis), los miembros de este grupo se presentan como exploradores que asumen el lado sensualista del placer de forma intuitiva y en la segunda, como oradores que a

través de la perorata racionalizan la experiencia anterior y concluyen con la risa; los siguientes versos aislados (secciones 3 y 4) sugieren la originalidad de este acto tanto por la calificación que reciben (“qué suya qué cara”) como por la ocupación plena del verso. En la estrofa 5, consumidos por el tiempo, aletargados y aburridos, los hedonistas perfeccionan su discurso sobre el placer a través de los recuerdos; en la estrofa 6, satisfechos, [75] hartos de hablar de lo mismo, simplemente duermen. En el verso 7, aislado del conjunto (pero conectado gramaticalmente con la estrofa 6), se les compara con unos niños exentos de culpa, con unos inocentes. El placer para los hedonistas, en resumen, fue un espejismo: cuando se vivió, se disfrutó intuitivamente, a “tropezones”; fue un “laberinto”, una “risa” esporádica y “casual”; el resto del tiempo, sólo alardearon a través de la perorata o del recuerdo:

LOS HEDONISTAS

- 1 astutos sibaritas
que han sabido explorar
con tropezones pero a su manera
el laberinto

- 2 sentados peroran
acerca de su vida y los itinerarios
impensables del placer
beben los ratos
de esa risa
casual

- 3 qué suya qué cara

- 4 la risa

- 5 los viejos
a punto de caer

del árbol de la vida (bostezan) mientras
 recuerdan cómo fue
 el profuso alimento del placer
 en los ojos en los cuerpos en los días que la memoria
 perfecciona
 pero el tiempo consume

[76]

- 6 ah ya gordos de vivir y ver
 este averno mundo con humor
 saludan contentamente
 lo que fue
 sin falta la fatalidad
 y duermen
 roncando
 anchamente
- 7 como niños fugados de la culpa³⁹

Cuando los versos indeterminados son cortos, como en este ejemplo, el *principio de incertidumbre* se reduce dramáticamente: no hay dos formas de puntuar la estrofa 1; en la estrofa 2, al complemento circunstancial de modo antepuesto (“sentados”) le siguen dos oraciones yuxtapuestas (“peroran” sobre sus vidas y los itinerarios del placer y “beben” los ratos de “esa risa casual”). Incluso en estrofas más complejas como la 5, la oración principal ocupa toda la estrofa y las pausas en la lectura no pueden pasar por alto la presencia de una lista (“en los ojos, en los cuerpos, en los días”) y de una conjunción adversativa (“que la memoria perfecciona, pero el tiempo consume”).

La maestría del verso indeterminado se alcanza, de la mano de la distribución estrófica, en las composiciones más ambiciosas y complejas del conjunto, como “Cada ver”, poema sobre los feminicidios en el norte del país donde cada extenso versículo constituye un párrafo

³⁹ “Los hedonistas”, *ibid.*, pp. 16-17.

y la progresión del poema no es narrativa, sino acumulativa (como lo sugieren las distintas ampliaciones del estribillo intermitente:

cada ver
 cada verdad
 cada verdad es un ver
 cada verdad es un cadáver
 cada verdad es un cadáver de eva
 cada verdad es un cadáver de evaporable luz

[77]

La densidad del versículo, convertido en párrafo por virtud de la combinación de planos y perspectivas que aglutina, corresponde a la confusión de la desoladora imagen inicial: “el amanecer del desierto” y el “caer la noche”; “la quietud” y los “laboriosos insectos”; “la muerte tan parecida al silencio” y un “grito sin garganta”; “cuerpos mutilados” y “un extraño meteoro”.

cada ver

nudos ocultos de cuerpos mutilados en el amanecer del desierto donde pequeñas telarañas invaden con la certeza acumulada de la quietud sus cabellos sus párpados sus labios abiertos aún en la congelada y secreta palabra del instante frente a la muerte tan parecida al silencio de este páramo ahora que al caer la noche se llena de laboriosos insectos que brotan de las grietas del suelo y exploran esos cuerpos como si se tratara para ellos de un extraño meteoro que hubiera caído hace días en el desierto examinan con destreza el circular espacio de aquel grito sin garganta.⁴⁰

La solución en un párrafo no disminuye la sonoridad de la composición. Manifiesta en numerosas asonancias internas que conectan las palabras unas con otras en un plano suprasegmental, donde la asonancia en *é-o* de los “cuÉrpOs mutilados” reverbera en el

⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

[78] “amanecer del desiÉrtO”, en “sus cabÉlLOs”, en “sus labios abiÉrtOs”, en su palabra “tan parecida al silÉnciO”, en los “laboriosos insÉctOs” que brotan “del suÉlO” para explorar “esos cueÉrpOs” “en el desiÉrtO”. Se trata de una estrategia mucho más sutil que la del verso terminado en rima e igual de efectiva para llamar la atención sobre ciertas claves que pueden guiar la lectura. El trayecto, circular, es tan accidentado y errático como la situación que denuncia o el hervidero de insectos sobre los de las víctimas. También se conecta con su desenlace, en el versículo final, cuando los cadáveres inician “ese demorado ascÉnsO”, “ese zigzagueante trayÉctO” bajo el “engañoso silÉnciO” de los “cuÉrpOs a la superficie calcinada del desiÉrtO de chihuahua” como “delicados objÉtOs de un naufragio”. Al final del poema los cadáveres emergen del mar de arena sin un trayecto determinado sin fijarse en quienes los buscan, en quienes encubren sus muertes; nada más surgen como despojos de un naufragio:

cada verdad es un cadáver de eva

que a pesar de todo comienza su accidentada emersión como esfera de aire en la hondura del agua y parece decir en ese demorado ascenso en ese zigzagueante trayecto de la asfixia oye el rumor bajo este engañoso silencio oye la tempestad que rojamente escribe ciertos nombres en los muros oye la mutilada multitud que va buscando cada noche sus huellas en el polvo para volver a caminarlas y volver a caminarlas hasta que se cierre el gran círculo de las sacrificadas oye la repetida la impune la numerosa estrategia de la muerte con la que se ocultan oficiosamente esas mismas huellas evidentes oye subir poco a poco estos cuerpos a la superficie calcinada del desierto de chihuahua como el mar tarde o temprano arroja a la tierra los delicados objetos de un naufragio

cada verdad es un cadáver de evaporable luz.⁴¹

⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

La repetición, el ciclo, la densidad espesa del versículo que muta en párrafo, la supresión de la puntuación que obliga a quien lee a ir y venir para extirparle el sentido a las frases concatenadas y/o yuxtapuestas, son estratagemas para invitar al público lector a que participe de la búsqueda. Así como “los desenterradores” buscan restos humanos en las arenas del desierto “con el único deseo de no hallar esta jornada tampoco un arete una pulsera un jirón de ropa cualquier objeto que dé aviso de otro nuevo descubrimiento”,⁴² quienes leemos participamos de la búsqueda de un sentido que preferiríamos no encontrar ante la cruel y dolorosa realidad descrita en el poema: “una historia inconclusa que persiste semienterrada en las dunas terrizas”, “los torturados vestigios de la mutilación de cuerpos jóvenes y flexibles”, “cuerpos fulgurantes [...] para siempre detenidos en un hereditario gesto ante el encuentro con el último estamento del dolor”, “restos de esmalte en sus uñas rotas”, “sus manos atadas con sus propias agujetas”, “su cuello casi de niña estrangulado”. La búsqueda de vestigios en la carretera a Casas Grandes, tema de la composición, se recrea durante el proceso de la propia lectura. El horror del referente, también es el horror de la experiencia estética.

[79]

Puntuación y poema

La reputación, bien ganada, de la obra poética de Jorge Fernández Granados como autor clasicista está relacionada con una conciencia artística privilegiada (rara por otro lado, en nuestro medio, donde los poetas son poco dados a teorizar). Desde el uso consciente de una puntuación esticomítica hasta el verso indeterminado, el autor muestra una conciencia sobre el valor de las formas como generadoras de sentido, en un camino que va de la hegemonía autoritaria del creador a la participación del lector o lectora.

⁴² *Ibid.*, pp. 60-61.

No se trata, claro, de un formalismo *per se* (la supresión de “Los círculos, el juego” en la segunda edición de *Los hábitos de la ceniza* da cuenta de ello), sino de encontrar ese sutil e indispensable equilibrio entre la forma del poema y su contenido. Una armonía cuya piedra de toque no se encuentra en el poema mismo sino en la participación de quien lee. Me llama la atención que los poemas [80] más ambiciosos, desde la perspectiva formal, sean también los que requieren una participación más activa por parte del público lector. Por supuesto, Fernández Granados dista mucho de haber escrito su último libro; se trata de una conversación a medias en la que tanto poeta como lectores y lectoras tenemos todavía mucho por aprender.

Arcadia de prodigios: La infancia en la poesía **de Jorge Fernández Granados***

MANUEL IRIS

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes. [81]

Federico García Lorca

Puede decirse, sin mentir, que la poesía de Jorge Fernández Granados a lo largo de toda su obra busca retener momentos pasados, rememorar. Sin embargo, decir que escribe solamente poesía de la memoria sería no hacer justicia al trabajo del poeta mexicano, puesto que no queda ahí la ambición de sus textos, que igualmente buscan enunciar el misterio: dar cuenta de lo inexplicable. En sus poemas, Fernández Granados no pretende solucionar sus incógnitas sino delinearlas y hacerlas evidentes. Para él la duda equivale al asombro. Ya ha dicho antes: “Para mí los grandes escritores son los visionarios, aquellos en quienes se cumple la palabra no sólo como literatura sino como forma de pensar la existencia y como destino; aquellos que alcanzan, en el sentido griego del término, a crear un *logos*: un verbo del que emana un mundo”¹

El poeta busca crear un *logos*, un universo entero. En el caso de Fernández Granados ese *logos* puede ser la reconstitución de una realidad lejana en el tiempo. Lo que digo es especialmente visible en los poemas en que aborda el pasado primero: la infancia. El tema ha sido recurrente en sus libros en los que a veces los poemas hablan de la infancia y en otras ocasiones son escritos *desde* una infancia recordada y plena de objetos, personas y sensaciones.

* Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN40241 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).

¹ John Oliver Simon, “Entrevista con Jorge Fernández Granados”, en *Revista Tameme*, enero de 2008. <www.tameme.org>.

Comparando a nuestro poeta con el maestro Rubén Bonifaz Nuño, a partir de su poesía tanto como de su experiencia personal con la ceguera, podemos leer la opinión de Jocelyn Martínez: “Probablemente a causa de la ceguera, la memoria y la sensorialidad forman un papel fundamental en su lírica; en sus poemas es frecuente encontrar un proceso de rememoración de la infancia en el caso de [82] Fernández Granados; y de una insistente añoranza por la juventud en Rubén Bonifaz Nuño”.²

Como iré comprobando a lo largo de este trabajo, cuando Fernández Granados habla de la infancia, el final del poema nos revela que la sorpresa infantil frente a los sucesos, objetos y personas del mundo no ha terminado; que las explicaciones siguen siendo necesarias, que el asombro sigue ahí. Para el poeta la infancia es una fuente de misterios no resueltos en la adultez. No estamos frente a un poeta que habla de su yo-niño como de un inocente, sino como un explorador de la realidad en un sentido casi metafísico: quien busca la lógica del cosmos. El niño, por supuesto, no la encuentra, pero el adulto tampoco. Ese puente del “no sé” es lo que une al hablante de los poemas con el niño que es y no es él mismo. Hablando de Fernández Granados, dice Antonio Deltoro:

[...] quizás una de las tareas de la poesía no sea explicar ni fijar la vida, sino manifestar su naturaleza inexplicable y hacer que las palabras se impregnen de la vida misma; quizás lo propio del poema sea dejar un millón de incertidumbres y soliloquios a su paso; quizás no sea enteramente vanidoso dar testimonio del dolor y la belleza en un mundo que vive lejos del asombro del ser.³

² Jocelyn Martínez Elizalde, “Memoria y ceguera en dos poetas mexicanos. Rubén Bonifaz Nuño y Jorge Fernández Granados”, en *Ancila, Crítica de la Poesía Mexicana Contemporánea*, núm. 2, primavera de 2013.

³ Antonio Deltoro, “Una herida hereditaria: si en otro mundo todavía”, en *Casa del Tiempo*, núm. 64. México, UAM-I, febrero de 2013, pp. 75. <<http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo>>.

Uso para mi estudio los siguientes poemas: “Arcadia”, incluido en *La música de las esferas*,⁴ “El mago” y “Neme”, de *Los hábitos de la ceniza*,⁵ y “Tao” y “La higuera” de *Principio de incertidumbre*.⁶ Creo que los tiempos de publicación entre estos tres libros dan cuenta de que la niñez como tema o punto de vista es efectivamente recurrente en el poeta. Por otro lado, todos los poemas y libros que he mencionado forman parte de la antología personal *Si en otro mundo todavía*, [83] publicada en 2012, en la que el propio autor ofrece una selección de los textos que, según él mismo, lo definen y definen su obra. Este libro es la condensación de 20 años de escritura en pocas páginas y en ellas el tema de la infancia es recurrente: el propio poeta insiste en la importancia del tópico en su obra. Coincidiendo con su opinión, empiezo mi estudio de cada poema por separado.

“Arcadia”

“Arcadia” es el nombre de una antigua ciudad griega que ha terminado por ser un país imaginario y perfecto en el que la armonía y la concordia son reales. El término arcadia se ha utilizado ampliamente en literatura para referirse a una utopía y el texto que ahora comento está, desde su título, igualando la infancia con una utopía observada desde el presente:

Infancia,
 pequeño quehacer de atentas soledades,
 habitación mordida por el sol
 de algún verano incontenible.
 Seis barcos de papel

⁴ Jorge Fernández Granados, *La música de las esferas*. México, Ediciones Castillo, 1990.

⁵ J. Fernández Granados, *Los hábitos de la ceniza*. México, Joaquín Mortiz, 2000.

⁶ J. Fernández Granados, *Principio de incertidumbre*. México, Era, 2007.

(vespertina piratería de cuadernos deshojados)
hundidos
en el agua dormida de un dormido estanque de un dormido tiempo.

Infancia feroz
De hombres lunares y muertes por minuto.

[84]

[...]

Infancia que me quedó grande...

[...]

Infancia cruda y grande,
bondadosa, forastera.

En el poema la infancia es un espacio inabarcable, lleno de pequeños instantes y objetos que el recuerdo puede apresar en su forma (barcos de papel, estanques, astronautas...) pero no en su significado profundo o definitivo: el poema no es la aparición de una epifanía, de una revelación poética acerca del presente o el pasado, sino la reconstrucción de ese paraíso perdido. Los ojos del adulto no alcanzan a comprender ni pueden explicar la infancia y se contentan con retratarla tan fielmente que ese retrato incluye la banalización de la muerte en el juego del niño (*Infancia feroz / De hombres lunares y muertes por minuto*). En suma, la infancia es una arcadia que cuando se vivió no fue tal, sino que se ha hecho paraíso en retrospectiva.

Al final del poema la infancia es calificada con un adjetivo inquietante: *forastera*. Como si estuviese de paso por el mundo, como si la niñez no perteneciera a la realidad que la rodea, la llama de ese modo y en el mismo verso y sin contradicciones, bondadosa. Forastera en un mundo que ha desterrado el juego y la fantasía (piratería de cuadernos deshojados, hombres lunares), la infancia

es bondadosa porque los contiene y entrega en el recuerdo no por lo que significan, sino por lo que hacen sentir. Es un lugar al que se quiere ir por sus riquezas: una arcadia.

Así, la infancia no contiene la explicación de la vida ni el poema la explicación de la infancia, puesto que estamos frente al asombro del niño frente al mundo y del poeta frente al niño que fue y contiene el misterio y el asombro que siguen ahí y el poema no [85] pretende resolverlos.

El poema siguiente es uno de los más entrañables de *Los hábitos de la ceniza*. Narra la historia de un personaje mitad real, mitad fantasía, desde un hablante que es adulto pero que busca narrar desde los ojos del niño que fue. La materia prima del poema es lo que la memoria ha conservado de Don Arteaguita, *el mago*, personaje cuya apariencia, acento y conducta lo distingue del resto de ese *nosotros* en los que el hablante se incluye:

EL MAGO

Don Arteaguita, con el diminutivo
 más por costumbre que por ternura,
 era un hombre robusto y teatral,
 cubierto permanentemente de un abrigo negro
 y un bastón con empuñadura de marfil, grabado
 con dos letras que no guardó mi memoria.

Su acento era distinto al resto de nosotros.
 Sonaban sus palabras como el galope de caballos.
 Los anillos de cobalto
 en su mirada, bajo el fieltro
 de un sombrero Tardán, negro como los grajos,
 me hacía pensar
 en esas nubes que anuncian el granizo.

El personaje ha sido presentado al lector con absoluto asombro ya que su naturaleza es, como puede advertirse desde el título, sobrehumana desde los ojos del niño que lo vio. La anécdota se des-

envuelve y conocemos el motivo por el cual el mago obtuvo no solamente su sobrenombre sino su sobrenaturaleza: solía hacer trucos de magia para los niños del pueblo, que lo perseguían fascinados:

¿Dónde quieren que aparezca?

[86]

Yo señalaba mi oreja. Arteaguita
se envolvía de un silencio que hormigueaba.
Mostraba las manos vacías. Las frotaba,
sonriendo con marfiles viejos como su bastón
y les daba la forma de un cuenco, de un capullo:

Sopla.

Entonces esas manos
extraían una pequeña
calavera de plata de mi oreja.

El llavero colgaba de sus dedos.
con su diminuta dentadura fija
en una mueca fulgurante
y una espumosa carcajada
ascendía de la barriga del mago.

Tiempo después el hablante recibe la noticia de que el mago ha sido encontrado muerto. Lo importante es notar que, a pesar de que varios años han pasado el halo de misterio alrededor de don Arteaguita sigue estando ahí: sobrevive en el adulto la fascinación del niño:

Algunos años después, la historia de su muerte
fue también, digamos, extravagante.
Lo hallaron sobre el asfalto desierto de la madrugada,
bajo el puente de la carretera,
con su abrigo y su bastón,

su sombrero Tardán,
 su helada piel, el sulfato de sus ojos
 y todo su dinero, intactos.

[...]

Oí la historia pensando
 en su figura tendida y helada,
 como dormida, difusa, sin drama
 en un ataúd de neblina,
 cubierto de las gotitas de agua
 que deja la noche sobre las estatuas.

[87]

El final de la vida de don Arteaguita termina siendo una fantasía en la mente del niño y del adulto: un cuerpo casi incorrupto en un ataúd de niebla. El mago no es solamente un personaje de la infancia sino la infancia misma, entendida como el asombro. Pero un asombro que se conserva a pesar del tiempo. Por ello este poema, como el anterior, no ofrece una explicación del mundo ni un desencanto con el presente al compararlo con la arcadia infantil. Lo que ofrece es otra cosa más original y valiosa: la infancia oculta y viva en el recuerdo, la memoria como infancia portátil.

El niño que sigue vivo dentro de la voz del adulto que habla en los poemas es testigo de un evento, de una persona, que no deja nunca de ser sobrenatural. Viviendo simultáneamente en el mundo y en la imaginación de quien lo observa, don Arteaguita termina por abandonar el mundo para establecerse para siempre en el ámbito de la fantasía y la memoria, que son precisamente los componentes de la infancia visitada.

En el mismo libro hay otro poema que también recupera la imagen y presencia de una persona fundamental en la infancia: la abuela, a quien el poeta llama *Neme*. El poema, como he dicho antes, expresa la sorpresa del niño continuada en la vida y voz del adulto: el poeta no ha dejado de ser el niño y los personajes que

fueron enormes ante sus ojos de infancia siguen siendo enormes cuando la voz decide ir, consciente de su voluntario rescate, a buscarlos. Este poema empieza declarando la voluntad de recordar para reconstruir la imagen de la abuela:

NEME

[88]

Voy a buscarte, Neme, en milpas de granizo.

Quiero encender la leña, que perfume
esta noche de oficios en el frío.

Lo has olvidado todo, Neme,
te vas de la vigilia.

Tus ojos son pájaros blancos
ahogados en la sombra que ha vencido.

Tuviste tanta fuerza y me abrazabas
cuando llegaba el miedo, sus ángeles helados.

“Voy a buscarte, Neme” es la declaración inicial de este poema que transita en sentido contrario al poema de don Arteaguita. Ahora no se narra la vida del personaje hasta culminar con su muerte, sino que, empezando con ella ausente (“Tus ojos son pájaros blancos / ahogados en la sombra que ha vencido”) se hace una incursión en la memoria, en los lugares de la memoria grabados en los sentidos (la milpa, el olor de la leña, el frío) para encontrar a la abuela con vida en el recuerdo.

“Neme” es uno de los poemas en que Granados discute con mayor espacio el tema de la muerte. Lo hace por medio de una serie de preguntas que le formula a la abuela muerta y recordada, por eso mismo viva en el poema. Por supuesto, la abuela no contesta. En este sentido, este poema es un largo soliloquio del hablante lírico dirigiéndose a un espectro, a una memoria, para hablar de la muerte misma imposible de comprender:

¿Por qué somos de muerte, abuela? Será el viento
o este pequeño nudo de cenizas

donde habitaba con dolor el alma
 lo que hoy no deja que te vea;
 tus tardes de tomate
 y el aleteo de roncas plumas
 en el temprano horror de la comida
 o el místico bizcocho que cerraba
 entre un lento café, los rituales nocturnos.

[89]

Por haber sobrevivido en la memoria los rituales de la casa, el café, las plumas de los animales, el tomate y el olor de la comida son parte de la eternidad y, con ello, de “Neme”. En este poema lo material es un puente para percibir lo que está más allá de la materia, como lo deja ver ese *místico bizcocho* (pedazo de pan espiritual como la Hostia) con que culminan las que no solamente son cenas o sobremesas, sino *rituales nocturnos*. Los objetos, la comida, las costumbres son, en la memoria, revelaciones de la eternidad.

El poema continúa y el hablante lírico sigue interrogando a Neme, que viva y muerta es su sitio de refugio. La abuela no contesta porque su labor es precisamente ser el silencio en que el hablante, sintiéndose seguro, puede interrogar al cosmos. El poeta habla con el universo hablándole a Neme y habla de todas las cosas existentes cuando menciona cada una de las cosas que hay en la casa, sabiendo que todo los objetos y personas, Neme misma forma parte de una eternidad anterior y posterior a la vida que se vive y se recuerda:

¿Dónde estuvimos antes de ser estos que somos?
 En una calle con sus perros flacos
 hipnotizados por rodantes piernas,
 a las que no daban alcance,
 en frases de fideos,
 cebando bolsas de mandado
 o témpanos de leche (la puntual
 papaya y su tabor de cuescos negros),
 o viendo en el arroz materia de castillos.

[90] Nombrar “esto que somos” da pie a una notablemente bella enumeración de lo que el poeta, en contacto con los recuerdos del niño, percibe en el mundo: perros persiguiendo llantas, los fideos que parecen escritura cursiva, la resina goteando de la papaya recién cortada y el arroz como materia prima de pequeños castillos infantiles. Todo eso es no lo que imaginamos o hacemos, sino lo que somos, “esto que somos”. El ser humano, o cuando menos el ser humano que habla en el poema, es lo que percibe por los sentidos y con el corazón, lo que se intuye. El mundo material no es solamente la materia sino el modo en que nos hace sentir. Sin que pueda ser de otra manera, la pregunta inquietante del primer verso “¿Dónde estuvimos antes de ser esto que somos?” queda sin contestarse. Pero se ha encontrado el espacio, el silencio que permite que la pregunta sea enunciada. Ese espacio, ese silencio y esa protección, como lo dije antes, son la misma Neme.

El diálogo con Neme es al mismo tanto una comunicación con la trascendencia porque Neme misma, antes de morir, ya era una suerte de puente entre lo visible y lo invisible. La sabiduría, el amor, la capacidad de curar el cuerpo y proteger el alma del niño que acude a la abuela. Ayuda a entender esta dualidad entre memoria y eternidad que el poema presenta en la figura de Neme:

¿Qué más puede curarnos? Tu fe de manzanilla,
las noche en que el Diablo busca un alma
y el cuerpo es un enigma de ceniza.
Voz que vaciaba la blancura
en mi corazón triste.
Y entonces comprendí que el mundo
sería un territorio de batallas,
que estábamos aquí, sobre la tierra,
bajo el viento que rompe los rojos papalotes.

Comprender que el mundo está de todos los modos posibles debajo del cielo y que es un campo de batalla ha sido un momento

definitivo de la vida del hablante. Quizá fue el preciso instante en que empezaba a dejar de ser niño. Sobre esta línea de ideas puede inferirse que la infancia, la seguridad de la infancia se acabó junto con Neme: la muerte de la abuela parece coincidir con el fin de la infancia de quien habla. El desencanto y la nostalgia que hacen que el poeta vaya a buscar esa memoria, esa Neme (es difícil no pensar que el nombre Neme tiene que ver con Mneme, musa y encarnación de la memoria para los griegos) necesaria para poder articular un discurso frente a lo desconocido. [91]

El poema termina regresando al mundo presente luego de haber encontrado a Neme en la memoria y el regreso es desolador puesto que concluye que lo único que nos queda es, precisamente, la memoria misma. Es decir que solamente poseemos las cosas que hemos perdido:

No tenemos proezas, Neme, sólo recuerdos,
 luz entre las paredes de ese patio,
 un cuerpo que sobrevivió a sí mismo,
 un bosque de oyamel y el cielo
 antiguo de aguaceros.
 No tenemos más que estos ojos
 que cuentan esas alas en el aire
 y tiemblan en la noche, los mundanos
 tesoros de su lumbre, su pan y su memoria.

El siguiente poema perteneciente a *Principio de incertidumbre* es lo suficientemente breve como para citarlo casi completo:

TAO

mi madre era una mujer que llevaba su casa a todas partes
 mi padre era un hombre que llevaba sus ruedas a todas partes

mi madre era una mujer que dondequiera que vivía buscaba arraigarse
 mi padre era un hombre que dondequiera que vivía buscaba la
 hora de irse

[...]

ella medía el tiempo en círculos
él medía el tiempo en una línea de fuga

[92]

lo que aún es un enigma para mí
es por qué en los últimos años de sus vidas cambiaron de papeles
y cuando tuvieron un jardín
mi madre sembró plantas que dan flores
pero mi padre sembró plantas que dan frutos

Irse y arraigarse, flores y frutos se corresponden de un modo preciso en este poema, lleno de intuición y escrito con el tono de serenidad reconocible en muchos poemas de Fernández Granados. De nuevo, estamos frente a la memoria de un adulto que no ha logrado descifrar los misterios que se le presentaron al niño. El recuerdo es el asombro mismo regresando intacto. El motivo o significado del cambio de roles vitales entre su madre y su padre al final de sus vidas sigue siendo un enigma para el adulto, sigue siendo igual de hermosa e intrigante la evocación de lo distinto (lo complementario) de sus personalidades cuando el niño los observaba. Traer el recuerdo al presente no es solucionarlo ni explicarlo sino hacer actuales el misterio y el asombro. Regresar la arcadia, revivirla.

El título del poema, "Tao", es un término difícil de definir en la filosofía oriental pero tiene que ver con "el camino" de la vida o la existencia, con cierto orden no explicable pero perceptible del cosmos: es la certeza de que hay un orden que no alcanzamos a entender pero que podemos percibir y que da sentido al universo. Es una revelación sin certidumbre final. Por ello, el título del poema y el poema se corresponden perfectamente. La confesión: *aún es un enigma para mí* es el puente (el puente del "no sé", dijimos antes) entre pasado y presente que hace del misterio pretérito una realidad contemporánea que nunca deja de serlo.

“La higuera”

El último poema que comento en este breve ensayo es muy cercano en su composición y tema al primero que analicé. Me parece relevante que el poeta, luego de casi 20 años de exploración poética y de lograr poemas notables, regrese al primer motivo: recordar diversas imágenes sueltas, instantes de su infancia que no buscan [93] narrar una anécdota particular (como fue el caso de “El mago” o “Tao”) sino de reconstruir cierto clima general, cierto ritmo de existencia que es la infancia, aunque ahora con la convicción confesa de que esa etapa ha sido la más dichosa, la mejor de su vida. El poema inicia diciendo:

Creo que fueron los mejores años de mi vida
 los que no comprendí
 y sólo pasaron
 aquel verano donde rompimos los frascos delicados de la infancia
 aquellos días de sol
 donde guerreamos y caímos
 llenos de música de ruedas de sangre en las rodillas

La anécdota es de nuevo sencilla: con improvisados carros hechos por ellos, los niños bajaban a toda velocidad por un camino terroso, a veces hiriéndose un poco (llegando esto a ser parte del juego) hasta llegar a la vieja higuera, árbol que fue testigo de esa infancia de juego, riesgo y risas:

ese lugar
 veloz
 donde no éramos sino velocidad
 inventando vehículos para vencer
 en el camino cuesta abajo
 por esa áspera pista de tierra negra hasta golpear con el cuerpo
 contra el tronco de la higuera
 la meta era la vieja higuera

A diferencia de los que juegan, la higuera es vieja e inmóvil. Ella representa la meta, el final de esa carrera infantil y el inicio del mismo juego aquel verano recordado. La higuera, a diferencia de todo lo otro (los niños, los carros, el juego mismo) sigue ahí, su permanencia hace que de algún modo el recuerdo igual sea permanente. La higuera es el objeto, la prueba material y la evidencia del pasado de velocidad que

[94] se ha quedado para siempre dentro del adulto que no ha dejado de ser, como en los otros poemas, el niño que vivió lo que ahora es poema. Sin embargo, este escrito, al igual que el primero que he comentado, contiene una nostalgia de la infancia no evidente en los otros. El hablante dice claramente al inicio y final del poema que la infancia es el mejor momento de su vida. Desde ese lugar, el poema y la vida del hablante salen veloces con la fuerza de los juegos infantiles a seguir avanzando en el tiempo lo que se avanzaba antes, entre juegos, en el espacio:

aún tengo en la boca
el polvo de esos vehementes metros el vertical día

[...]

en el lugar que ya no existe
sino en la memoria

[...]

bajo el cielo y el torturado esplendor
de aquella vieja higuera
donde pintamos un verano nuestra meta
los que no paran todavía de rodar cuesta abajo
los pilotos con ruedas rudimentarias de metal y las rodillas raspadas los que van con todo hacia el final del camino donde se levanta la vieja higuera esos pequeños desarrapados y sonrientes vehículos de fe me retan todavía a rodar
desde los mejores años de mi vida

Es curioso cómo este poema no encierra un aprendizaje ni una intuición, que no sea otra que el reconocimiento de la niñez como los mejores años de la vida de quien habla: no hay enseñanza ni su posibilidad. Se trata de la infancia como sensación, como experiencia sensorial. La emoción del juego es tesoro suficiente y no necesita nada más para extrañarla. Este no es un poema de crecimiento ni de indagación: es una visita al pasado para intentar acceder a esa sensación tan llena de sí misma e ignorante de todo lo demás. La infancia en este poema tanto como en “Arcadia” es un espacio primigenio, lleno de fantasía, aunque en éste la experiencia infantil es mucho más física (las rodillas raspadas, el polvo en la boca) que en aquél. [95]

El “todavía” del penúltimo verso (me retan todavía a rodar / desde los mejores años de mi vida) deja claro a los lectores que, en éste como en los otros poemas, la experiencia infantil se continúa en la vida adulta: ahora la infancia es esa colina desde la cual caemos vertiginosamente a la adultez, hiriéndonos las rodillas en el camino. Venimos rodando, desde los mejores años de nuestra vida a esto que somos, esta vieja higuera.

A modo de conclusiones

Luego de haber leído estos poemas no es aventurado decir que la infancia es un tema recurrente en la poesía de Jorge Fernández Granados, y que es casi siempre tratado desde la voz de un hablante adulto que recuerda, todavía con las emociones, eventos y personas de la infancia. Entre esas personas, la abuela Neme es la encarnación más entrañable de la memoria y la disonancia entre el mundo recordado y el que actualmente se habita.

Es sello personal del poeta no acercarse a la experiencia del niño para explicarla ni corregirla sino para evidenciar que las dudas infantiles siguen estando ahí: el adulto es el niño todavía. La memoria es un modo de hacer que el pasado sea un perpetuo

presente, y la infancia es una arcadia, una utopía entendida retrospectivamente, un paraíso perdido en el mundo pero no en la memoria.

[96] Los poemas de Fernández Granados regularmente ofrecen una epifanía, una revelación poética. Sin embargo, cuando el tema es la niñez la voz poética no busca esa iluminación sino la posesión de un instante pasado y de la sensación provocada por él. La infancia en sí misma es un prodigio y no necesita el poeta buscar otros. La duda, el puente del “no sé” es la vía en que la voz poética transita entre pasado y presente.

Como puede verse, al hablar de la infancia los procedimientos poéticos de Fernández Granados son estables y tienen completa concordancia con el modo de abordar el tema. Tal vez alguna variación aparezca en el futuro. De cualquier modo, los poemas que he analizado me parecen suficiente para decir sin riesgos que Jorge Fernández Granados es un poeta dueño de su oficio, autor de varios poemas entrañables y que por ellos merece el fundamental lugar que ocupa en la poesía contemporánea escrita en nuestra lengua.

Del verso y sus formas en la escritura **de Jorge Fernández Granados¹**

ISRAEL RAMÍREZ
El Colegio de San Luis

El poema como dicción

[97]

La gran mayoría de los poemas contemporáneos se alejan de los estatutos del verso medido, resultará claro que ningún estudio de la forma (tal como la entendíamos previamente), será pertinente para un acercamiento actual. Acentuación, metro, tipo de rima o estrofa son conceptos inoperativos para los poemas escritos en la actualidad, no porque dichos preceptos hayan perdido su valor intrínseco, sino porque los poemas exploran otros rasgos de la forma que no habían sido estudiados anteriormente.

El verso libre es una tradición, otra pero igual de robusta (aunque más breve) que la del poema métricamente regular. La bibliografía crítica sobre poemas de verso libre nos revela que es muy común que la reflexión sobre la forma esté integrada al comentario del poema, mientras que para el caso de los poemas medidos la interpretación no necesariamente se asienta en la distribución acentual, –por ejemplo– durante años leímos los acentos en su relación con el ritmo, como si el ritmo se limitara a lo acústico y no tuviera incidencia en la semántica poética.

Los casos más graves son aquellos que proponían estudios globales de un poema donde los rasgos formales se analizaban en secciones separadas, casi siempre las primeras, y rápidamente se olvidaban cuando se intentaba desentrañar el sentido de los versos. Este tipo de esquema no sólo subraya la separación entre forma y

¹ Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN40241 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).”

sentido, sino que tenía como consecuencia la equivocada premisa de que la forma no es interpretable.

[98] Me refiero, claro está, a prácticas que afortunadamente son cada vez menos frecuentes, pues el consenso actual es que en la realidad textual el sentido está integrado a la forma: un soneto de Quevedo sobre la muerte es la manera particular y única de presentarse, no sólo lo que se quiere decir de la muerte. Sin embargo, no podemos obviar que la facilidad de identificación de la forma con modelos preexistentes –en el caso de poemas medidos– permitió la proliferación de estudios de corte analítico (formal), por la simple razón de que se podía identificar –más allá del poema aislado– un corpus de tipos de versos, patrones de acentuación o modelos de rima, los cuales permitían un acercamiento a los nuevos poemas que se publicaban. Para el caso de la poesía actual, desafortunadamente hay pocos estudios sobre los diferentes tipos de versos libres que pudieran existir y en caso de haberlos quién sabe qué tanta relevancia o utilidad pudieran tener pues tengo la hipótesis de que el poema en verso libre responde a formas extremas de singularidad.

Es cierto que la experiencia dicta que el estudio aislado no arrojaría más que una dimensión muy reducida del campo de la forma, pues de la misma manera que en el verso se limitó a medir sílabas, contar acentos e identificar rimas, dejó fuera esas otras maneras de la forma, como la sintaxis en los sonetos, por sólo poner un ejemplo. Lo ideal es entonces comprender que toda manifestación formal tiene consecuencias de sentido y que el verso (de manera aislada y en relación con el conjunto) contiene más elementos formales de los que comúnmente identificamos.

Estas son algunas de las premisas que animan el acercamiento sobre la forma del verso en la poesía de Jorge Fernández pues, en toda su provisionalidad, aspiran a enriquecer el diálogo sobre la manera en que la forma asienta el sentido del poema contemporáneo. Partimos de la inexistencia de moldes preexistentes (cada poema en verso libre parece fundar su tradición formal), del des-

crédito de los estudios de carácter analítico y de una visión trunca de la forma poética para explorar *otras formas de la forma* mediante cortes que no pierden de vista la unidad del poema (o del libro o sección).²

Identificado como uno de los poetas más sólidos de su promoción, Jorge Fernández Granados fue reconocido en el año 2000 con el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, distinción que ratificó su presencia en el campo literario de manera incuestionable. Es alrededor de este periodo que también su nombre empezará a ganar más peso como crítico de su generación, así como el año de 1965 (fecha de su nacimiento) se elegirá para delimitar los cortes, estudios y antologías de la poesía mexicana que se publican hacia finales del siglo xx y los primeros del xxi por circunstancias que aún merecen discutirse.³

[99]

En su papel de crítico de la poesía mexicana no se discute su gran conocimiento de las tradiciones poéticas, mismo que busca equilibrar en los ensayos mediante la reflexión –fruto de la aguda lectura– y la intuición de quien se sabe poeta. Uno de ellos, del cual partimos para iniciar nuestro acercamiento puede leerse como pieza de un ciclo de trabajos que buscaban dar claridad de

² Un ejemplo es “Montsalvat”, sección de *Resurrección* (México: Aldus, 1995), donde 12 poemas de versos extensos (aunque parezcan poemas en prosa) se integran y cobran una dimensión distinta si se leen como parte de una serie con dicho título.

³ Es claro que entre 1997, año en que José Eugenio Sánchez ganó el X Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe, y el 2000, en que Fernández recibe el Aguascalientes, la poesía mexicana escrita por los jóvenes vive un intenso momento de expansión. La conjugación del año de su nacimiento (1965) con factores como el fin del siglo xx (en su espíritu revisionista o por las posibilidades de cambio que se depositan en el naciente siglo xxi), el prestigio que supone el ganar este tipo de premios y la mayoría de edad que marcan las reglas de operación del FONCA más, por supuesto, las cualidades estéticas de su obra, son parte de lo que vemos reflejado en antologías o libros colectivos como *El manantial latente*, *La luz que va dando nombre*, *Árbol de variada luz* o *El decir y el vértigo* donde aparece Fernández Granados como punto de arranque de la poesía actual.

las distintas tradiciones poéticas en México durante la década de 1990, sin duda por la vasta proliferación de libros que se publicaban.⁴ “Poesía mexicana de fin de siglo. Para una calibración de puntos cardinales” ha sido discutido más en su faceta de cartografía que en su reflexión sobre la escritura y el fin del siglo pasado. Publicado en germen como “Breve panorama de nuevos ingresos a la poesía mexicana” en el suplemento *Nagara* (1997) y reformulado hasta aparecer en su versión final del año 2000,⁵ este ensayo tiene como punto de partida dos fenómenos que “componen” la literatura que cierra el siglo: *escepticismo* y *tecnología de la información*. Los menciono aquí porque de algún modo perfilan la visión a partir de la cual Fernández Granados encuadra la poesía que se escribía por aquellos años.

⁴ El antecedente directo en cuanto a la nomenclatura es el aparecido en 1992, *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual*, de Francisco Serrano, preparada con un carácter actualista puesto que se organizó a raíz de la participación de México como país invitado en la Feria del Libro de Frankfurt ese mismo año. Su “Presentación” la justifica como una obra “‘meteorológica’, en el sentido de que intenta medir el ‘estado del tiempo’ de la poesía mexicana actual” (p. 10) y las regiones a las que apunta (norte, sur) se corresponden casi directamente con décadas de nacimiento de los autores, más que con procedimientos o características de la obra –como sucederá en la lectura de Fernández Granados–. En años posteriores, menciono cuatro trabajos de intención panorámica a guisa de ejemplo: “Entre la brasa y la espuma” de José Francisco Conde Ortega, “Recuento de la últimas dos décadas de poesía mexicana” de José María Espinasa, “Apuntes sobre la poesía erótica mexicana escrita por mujeres” de Marianne Toussaint y *Radicalizar e interrogar los límites* de Ana Chouciño Fernández.

⁵ En *Nagara* 2 (diciembre de 1997, pp. 1-16), suplemento literario de la revista *Viceversa* que dirigió Fernando Fernández, se publicó una primera versión de la rosa de los vientos a partir de la cual él se acerca a la poesía de los jóvenes de su generación y, al mismo tiempo, a la poesía de fines del siglo xx. Se trata de una muestra antológica con una presentación breve; trabajo que después será publicado en *Revista de la Universidad de México* (núm. 576-577, enero-febrero de 1999, pp. 4-7) ya sin la selección de poemas, pero bajo la misma idea, ahora mucho más desarrollada. Finalmente, en el año 2000 se publicó en su versión final: Jorge Fernández Granados, “Poesía mexicana de fin de siglo. Para una calibración de puntos cardinales”, en Víctor Toledo. *Introd., comp. y notas, Poética mexicana contemporánea*. Puebla, BUAB, edición que cito para este capítulo.

No sorprende que, por pudor o modestia, no aparezca el nombre de Fernández Granados en el “Cuadrante de poesía mexicana. Autores nacidos a partir de 1960”⁶ que prepara, a pesar de ser la suya una obra con las cualidades necesarias para figurar entre las mencionadas, pues sí algo lo distingue es la discreción. Lector como pocos de su promoción, propone una visión panorámica en la que subraya como rasgos particulares de la escritura de aquel periodo los siguientes:

[101]

La literatura de estos años es vieja, oscila entre la precaución, que se advierte en la vuelta a órdenes, poéticas y temas configurados en épocas anteriores y que a estas alturas ya demostraron su rentabilidad, y en una cierta veta contemplativa, satírica estéticamente y de remoción de los márgenes. Se prefiere la brevedad elocuente, la discreción del guiño, el buen acabado que habla del noble oficio, al pastiche tanto de lo telúricamente trascendental como de lo cínicamente *light*.⁷

Más que reservas o críticas airadas, el párrafo tiene por finalidad describir el estado que para esos años tenía la escritura. Destaco, sin embargo, la identificación que hace Fernández Granados al personalizarla como *contemplativa* y con un *buen acabado que habla del noble oficio*,⁸ porque retratan con fidelidad una franja de su propia obra. Si bien toda generalización termina por falsear la realidad, la conjunción entre intimismo y lenguaje bien calibrado (al que se le agregaría el tema de la memoria y, sumaría, el del agua y su universo fluyente), son tópicos que la crítica formula de manera recurrente a la obra del autor de *Principio de incertidumbre*.⁹

⁶ J. Fernández Granados, “Poesía mexicana de fin de siglo. Para una calibración de puntos cardinales”, en *op. cit.*, p. 239.

⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁸ *Idem.*

⁹ Aclaro que en su aspecto descriptivo, Fernández Granados se refiere en el artículo a la escritura que domina el cierre del siglo xx, no en particular a la poesía mexicana; la imagen es cercana, entonces, pero no idéntica al juicio de conservadora que comúnmente se repite para describirla (una visión que ya deberíamos ir desmoronando por engañosa, cuando se

Si mi lectura no es tan errada, en el *buen acabado que habla del noble oficio* podemos incluir elementos formales y de lenguaje, así como el conocimiento de la tradición y el dominio que antaño servía para distinguir a los maestros de los aprendices. 1999 es también el año del cual recupero una traducción que hace Fernández Granados de Francis Ponge: “Sobre la dicción”. Ahí, el poeta francés recuerda los dos sentidos que tiene en la palabra: manera de decir o pronunciar un discurso y el proceso de selección y orden de las palabras y construcciones dentro de él. Sin embargo, puesto que en términos generales pronunciar o decir en voz alta un poema se ha transformado en “escribir”, se entiende dicción ahora también como el estilo. La dicción particularísima y el buen oficio –tanto por la marca contemplativa como por la configuración de la lengua poética– son conceptos que tienen uno de sus más claros referentes en la obra de Fernández Granados.¹⁰

Por ejemplo, más allá del empleo simbólico que va construyendo la higuera en su poesía –árbol al cual le nombró Octavio Paz “templo vegetal” al recibir el Premio Nobel en 1990– o del tópico de la memoria y la evocación del pasado, en el poema “La higuera” notamos algunos aspectos formales que me sirven para sustentar lo que he venido exponiendo. Los rasgos generales del poema pueden resumirse en que presenta una distribución en estrofas de irregular dimensión (de un verso a 15 líneas), aparece el empleo de versos cortos junto a otros de extensión mucho mayor (de una palabra a otros de cuarenta), sin puntuación ni uso de mayúsculas y con una selección de lenguaje que no busca una experiencia evocativa personal es transparente y no por ello llega a lo directo coloquial.

asume como postura crítica ante una producción a todas luces diversa y rica) y de la que Julián Herbert (“Apuntes para una filosofía de la descomposición”, en Rogelio Guedea y Jair Cortés, comps., *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*. México: Conaculta, 2005) se desmarca y revira con estas palabras: “nuestra poesía no es tan uniforme en esencia; creo que la repetición de ciertos tics retóricos achata y empobrece la diversidad de registros, lo cual me parece leve pero significativamente distinto” (p. 196).

¹⁰ Cf. Francis Ponge, “Sobre la dicción. (Respuestas a una encuesta radiofónica)”, en *Poesía y Poética*, núm. 33, primavera de 1999.

El inicio del poema me permite decir que la retórica que hay detrás de su escritura se aleja de la más compleja o preciosista que vemos en otros de sus textos. En tres líneas no hay artificios oscuros o palabras de resonancia libresca. Esta estrofa pacta la cercanía entre el lector-escucha, el enunciante mediante la elección de “creo” y su consiguiente falta de certeza, lo cual traza un puente afectivo que no se identifica con el habla directa pero cuya formulación no pierde claridad para un amplio público. A partir de la segunda estrofa se nota una variación (en algunas frases o versos) por la inclusión de rasgos metafóricos o construcciones que tensan el sentido directo; los ejemplos más claros se dan tanto en el primer verso como en el último de la estrofa. A continuación transcribo el inicio del poema:

[103]

LA HIGUERA

creo que fueron los mejores años de mi vida
 los que no comprendí
 y sólo pasaron

aquel verano donde rompimos los frascos delicados de la infancia
 aquellos días de sol
 donde guerreamos y caímos
 llenos de música de ruedas de sangre en las rodillas
 ese lugar
 veloz
 donde no éramos sino velocidad.¹¹

El verso: “aquel verano donde rompimos los frascos delicados de la infancia” es uno de los que mejor definen el trabajo que lleva a cabo Fernández Granados en este poema.¹² Los retos de esta

¹¹ J. Fernández Granados, *Si en otro mundo todavía*. México, Almadía, 2012, p. 197.

¹² Desde *Entretejadura* (1988), volumen colectivo en que Fernández Granados participa, publica “Hora de llegada” que inicia con estas palabras, para notar la intensidad de sus obsesiones temáticas: “Infancia: /pequeño quehacer de ingenuas soledades,/habitación mordida por el sol/de algún verano incontenible” (p. 60).

[104] línea no se fundan en una sintaxis alterada o en la construcción de una imagen oscurecida por sus referentes. Por el contrario, el procedimiento de transposición de sentido opera mediante el desconcierto del que participamos cuando leemos el complemento que sigue a la acción de romper los “frascos delicados”. La fragilidad que adjetiva a los recipientes en realidad se extiende, como atributo, al espacio de la infancia. La niñez, vinculada con lo pequeño, se rompe en los veranos (etapa identificada también con el aprendizaje). La profundidad del verso se revela dolorosa cuando nos damos cuenta que el juego, en los años mejores de la vida, lo que rompe es justamente la infancia. Vivir la infancia con plenitud es, al mismo tiempo, dejarla atrás.

El contraste del cual hablé queda subrayado porque a este verso le sigue uno muy breve y directo: “aquellos días de sol” en que además de marcar una de las cualidades naturales del verano (su rasgo soleado), se suma una serie de elementos que quedan latentes en espera de ser necesarios para la comprensión del poema: brillantes, cálidos, iluminados; excediéndonos un poco: felices, alegres, amables.

Notamos también que la selección léxica, dentro de su claridad, no es la más inmediata: comprendí (por *entendí*), pasaron (por *se fueron*), guerreamos (por *peleamos*). Si antes había aludido al alejamiento de lo coloquial en este poema no me refiero sólo a estos mínimos ejemplos, sino también a la alternancia entre versos muy cortos con otros de extensión considerablemente más larga. Sobre esto último diré que hay una convención sobre la dicción hablada que poco se ha explorado en los poemas de Roberto Fernández Retamar, Sabines, Cardenal, por sólo mencionar tres casos. Me refiero justamente a que la estética coloquial se ha estudiado primordialmente en su dimensión política y de uso del lenguaje, pero no en la escritura (no sólo la “apariencia”) de versos, más bien, largos en la mayoría de los casos. En oposición a esto, prevalece una posición sobre la brevedad del verso como rasgo de una propuesta vinculada con lo musical frente al verso libre o el versículo ligado

al habla, lo cual tiende a oscurecer el cómo los poemas con versos de extensión variable configuran su dicción rítmica, por ejemplo, en este poema de Fernández Granados.

Si antes dije que no se trataba de un lenguaje preciosista, no por ello en otros casos el autor hace gala de un consumado dominio del oficio, como en “La perfumista”, pero en “La higuera” su particular armonía al oído no se basa en los patrones métricos. Versos, [105] sentido concreto de cada línea, intención, tono y tema dan a la lectura del poema una experiencia de recogimiento e invocación.

Dejo una muestra de lo que he dicho para que sea más clara mi exposición:

LA PERFUMISTA

Urna de otras reliquias
 ante la babilonia de cristal de los estantes
 olisca el seco olor del palisandro, la resina
 de estoraque (Venus)
 o el aroma lunar de la alhucema.
 En las alturas habitadas por el polvo
 reconoce, con una orientación
 de pájaro, los sitios
 migratorios de los frascos.
 El ámbar gris junto al pebete
 y la sortija de durazno del almizcle,
 el emoliente de la mirra, la cananga
 siamesa que no conoce el frío, el cinamomo,
 la perezosa goma del gálbano, el aura de la algalia
 y la aromosa Quío de trementina.¹³

Sobra repetir que en los poemas de verso libre la escritura adquiere ante la vista un valor peculiar, no de la misma dimensión que la que supone su escucha, pero sí una que en este caso nos

¹³ J. Fernández Granados, *Los hábitos de la ceniza*. México, Joaquín Mortiz, 2000, p. 25.

lleva a pensar en las variadas dimensiones que presenta en los poemas. Para regresar a nuestro tema, en “La higuera”, por ejemplo, el contraste más evidente se da entre el inicio y el final del poema, cuando en las últimas palabras (alusión circular, regreso al *presente* y perpetuación de la dolorida nostalgia que alberga la memoria) tenemos un verso que abarca tres líneas y cuya función entre otras es servir de oposición en la tensión que marca la contundencia de la última que cierra el poema.

En términos generales el poema nos enfrenta no al problema de la muerte, sino al de continuar vivos con la fuerza y la decisión que tuvimos cuando éramos niños; de seguir adelante porque se lo debemos a quienes nos acompañaron en los mejores años de la vida. Enfatiza una experiencia del tiempo y de la memoria, ¿qué otra cosa es la memoria sino nuestra intención de situar huellas por las cuales transitar el río del tiempo? Erigir un presente que ya no está, pero que no se ha ido del todo.

En todo caso, parece que la unidad del verso ya no lo dicta el metro ni la gramática, sino que en el caso de este poema es la dicción (escucha mental) que advertimos en la escritura de Fernández Granados y que recuerda a Ponge: “Por mi parte –si me examino al escribir– jamás me sucede escribir la menor frase sin que mi escritura se acompañe de una dicción y de una escucha mentales, e incluso, más bien, que se encuentre (aunque muy poco) precedida por ellas”:¹⁴

[...] los que no paran todavía de rodar cuesta abajo
 los pilotos con ruedas rudimentarias de metal y las rodillas raspadas
 los que van con todo hacia el final del camino donde se levanta
 la vieja higuera esos pequeños desarrapados y sonrientes vehículos
 de fe me retan todavía a rodar
 desde los mejores años de mi vida.¹⁵

¹⁴ F. Ponge, “Sobre la dicción. (Respuestas a una encuesta radiofónica)”, en *op. cit.*, p. 60.

¹⁵ J. Fernández Granados, *Si en otro mundo todavía*, p. 199.

Un elemento al cual me referí atrás es el de la unidad de los versos, ya no por su cómputo silábico, sino por el sentido que se con-
 juga con una dicción que nos obliga a hacer un tipo de pausas en
 cada uno de sus extremos. Leer estos tres últimos versos del poema
 pone en tensión este proceder. Partamos de inicio en que la anáfora
 produce una idea de integración o de serie dentro del poema de tal
 suerte que hay cercanía entre ellos. Además, bajo el modelo de los [107]
 versos “los que no paran todavía de rodar cuesta abajo” y “desde
 los mejores años de mi vida”, cuya enunciación no necesita pausa
 interna y es posible leerlos como una pieza completa, sin duda bus-
 caremos integrar el verso largo en un patrón que subraye aún más
 la cercanía con su antecedente y con el cierre final del texto.

Traigo a colación las palabras de Guillermo Sucre en que esta-
 blece la relación del escritor con el lenguaje para apuntar que tal
 enfrentamiento se da en un nivel distinto entre el lector y el poe-
 ma: “Lo indudable para el escritor es que la verdadera realidad con
 que se enfrenta es la *realidad del lenguaje*”.¹⁶ Nosotros por medio
 de la lectura. No tengo certeza de la manera en cómo debemos leer
 estos versos. Escuchar al autor, como sucede aún en los poemas
 de métrica regular es apenas una guía o un modo al que podemos
 seguir o a partir del cual identificamos rasgos que no contemplá-
 bamos, pero del cual también podemos alejarnos buscando un re-
 sultado que se ajuste mejor a nuestras interpretaciones.

Puntuación y verso libre

Con el paulatino auge de teorías que posibilitan nuevas y variadas
 lecturas, la reflexión sobre lo poético dista mucho de aquellos ejer-
 cicios que encontrábamos en los manuales escolares. Quien se de-
 tenía a comentar los laberintos del sentido o las características del

¹⁶ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispano-
 americana*. México, FCE, 2001, p. 221.

verso (por separado) nos hacía pensar en el repetido binomio de forma y contenido. La segunda mitad del siglo xx y lo que va del XXI nos enseña que tal modo de acercamiento es estrecho y que tiene entre sus consecuencias la de pensar al poema como un hecho literario fijado a la transmisión textual. Lo anterior sin considerar que tales planteamientos intrínsecos no contemplan la inmersión [108] de lo poético dentro de un sistema mayor que incluye lo político o lo económico, donde sin duda las formas poéticas, su recepción y circulación también inciden.

Hoy lo poético se lee desde y a través de enfoques que exceden aquella visión purista en que la lírica se relacionaba únicamente con los sentimientos humanos a partir del yo y con la música (equiparada directamente con la métrica) como un medio para su transmisión y valoración.

En toda esta expansión del marco literario ese concepto amplio y hoy muy desprestigiado de la “forma” es quizá el que más descrédito ha tenido. Se puede ser criticado por anacrónico o trasnochado al estudiar los tópicos, la recepción o las isotopías en un poema; sin embargo, confesar que preparamos un ensayo formalista acarrea peores juicios. No sólo es estéril sino innecesario estudiar la forma, parece decirnos la crítica y la teoría actuales.

Sin embargo, así como la dicotomía se complejiza en la aceptación de una interdependencia en la que existe una forma del contenido y un contenido de la forma, también hay que partir de dos antecedentes al aceptar que toda operación crítica debiera sustentarse en una exploración aguda sobre la naturaleza particular de la *forma* del poema que comentamos (aunque no necesariamente se detenga en ella). Más allá de esto lo demás que hay que considerar es que la tradición de estudio sobre el tema está orientada a textos de métrica regular y que los poemas actuales en su mayoría se escriben en verso libre (cuando no son visuales o están presentados bajo alguna de las manifestaciones que solemos llamar experimentales), con lo cual un segmento amplio de la *forma* en los poemas contemporáneos queda inexplorado.

Dejo apuntado un aspecto que merecería discutirse con mayor detalle más adelante en relación con las teorías literarias actuales. Advierto que muchas de las reflexiones recientes nos obligan a leer desde la forma un poema, aunque en sus postulados o principios no se haga explícito este proceder. Lo que tiene como consecuencias que no tomemos conciencia de este primer paso metodológico porque, además, comúnmente las apropiaciones devienen en lecturas interpretativas del texto. Comento lo anterior porque, por una parte, la forma ha estado presente como interés de los estudios literarios más allá de los trabajos de la escuela formalista y, finalmente, porque para el caso de la poesía es indispensable extender la noción que tenemos de ella. [109]

Un ejemplo viene a mi mente cuando reflexiono sobre el verso y sus formas en relación con la obra de Jorge Fernández Granados. Se trata de uno de los poemas más directos en cuanto a su postura frente a la dura realidad de violencia que aqueja a México, “Cada ver”, del cual cito los dos primeros versos:

cada ver

nudos ocultos de cuerpos mutilados en el amanecer del desierto donde pequeñas telarañas invaden con la certeza acumulada de la quietud sus cabellos sus párpados sus labios abiertos aún en la congelada y secreta palabra del instante frente a la muerte tan parecida al silencio de este páramo ahora que al caer la noche se llena de laboriosos insectos que brotan de las grietas del suelo y exploran esos cuerpos como si se tratara para ellos de un extraño meteoro que hubiera caído hace días en el desierto examinan con destreza el circular espacio de aquel grito sin garganta.¹⁷

Escribí versos, pero no sólo por la disposición o la extensión hay una diferencia entre este ejemplo y las líneas citadas de un soneto. Mientras que el endecasílabo opera por repetición (de nú-

¹⁷ J. Fernández Granados, *Principio de incertidumbre*. México, ERA, 2007, 159.

mero de sílabas y posición del acento) y paralelismo o variación de un modelo (en las estrofas y en las rimas), así como su matriz rítmica descansa en cómo los patrones que forman los versos y los acentos, las rimas y las estrofas se perciben acústicamente de manera modulada por la lectura en el tiempo, en este poema de Fernández Granados la repetición y paralelismos que conforman

[110] patrones son muy diferentes. Acercarnos entonces a:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
 ¡qué parto tan dichoso que sería
 el de mi amor contra la vida mía!
 ¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

El primer cuarteto del conocido soneto de Quevedo, nos lleva a corroborar que en este tipo de poemas el primer verso nos da una clave de acercamiento de realización oral, en principio, del texto. En su lectura inferimos el modelo métrico de los versos siguientes, los posibles tipos de acentuación que dominarán el soneto, los esquemas de la rima que se pueden presentar. Leemos, entonces, a partir de una primera línea que traza prospectivamente una guía rítmica. Sin embargo, “Cada ver” representa un *tour de forcé* para la lectura en voz alta, puesto que la primera línea no ofrece esa clave a la que estábamos acostumbrados al leer poemas de métrica regular. La brevedad (frente al siguiente) es apenas una de sus características, la más evidente, pero no la más importante al hablar de la *forma* en el contexto completo del poema. ¿Puede ser este verso-estrofa la unidad mínima de ritmo? No lo es, adelante, porque el ritmo del poema contemporáneo tiende a emplear elementos que antes no considerábamos y que la dimensión formal del poema nos arroja a la vista aunque nos neguemos a percibir, además de considerar que el ritmo en los poemas de verso libre suele establecerse en su relación con un conjunto de versos (que no necesariamente comparten paralelismos o repeticiones estables frente al conjunto total).

Pongamos, por ejemplo, la supresión de puntuación en el poema de Fernández Granados. ¿Cómo leer en voz alta y, por ende, cómo encontrar su melodía rítmica? Quizá la mayor crítica que se hace a la poesía contemporánea sea exactamente su alejamiento de la musicalidad. Leer bien un soneto dependía evidentemente de no perder la musicalidad sin que el texto sonara repetitivo. En este mismo sentido, los poemas en verso libre ofrecen otra sonoridad con mayor grado de variaciones –y otro tipo de repeticiones: en ocasiones sintácticas, semánticas o visuales– y los de Fernández Granados son un claro ejemplo de los logros que se pueden alcanzar. [111]

Mientras que el surgimiento del soneto en el renacimiento, para seguir con el mismo ejemplo, no frenó que durante los siglos posteriores dicha forma siguiera siendo objeto de agudos análisis, no comprendo cómo la ausencia de puntuación en la poesía moderna ha dejado de representar un objeto de estudio, dado que la supresión no siempre tiene la misma intención.

Cuando en 1913 Guillaume Apollinaire publicó su libro *Alcoholes* afectó, además del curso de su escritura, la manera en que se lee el poema moderno. A partir de este hecho fundacional nos acercamos al poema sin saber a ciencia cierta cómo marcar las pausas, cómo encontrar los acentos que sostienen la melodía, qué velocidad será la más adecuada para la lectura, etcétera.

“Zona”, el primer poema del libro que hace más de cien años suprime completamente la puntuación, mantiene –aún en su irregularidad– la noción de estrofas, algún rastro de la rima y una cercanía con la forma del verso. Aunque en la traducción se pierdan elementos de la lengua francesa, la versión al español de Ulalume González de León nos da una idea de las diferencias que hay entre el poema de Apollinaire y la forma que ofrece el de Fernández Granados. Aquí un fragmento del francés:

Estás en París frente al juez de instrucción
Como a un criminal te arrestan

Has hecho viajes dolorosos y viajes alegres
 Antes de descubrir la mentira y el paso de los años
 Sufriste por amor a los veinte y los treinta
 No te atreves a mirarte las manos y yo quisiera llorar a toda hora
 He vivido como un loco y he perdido mi tiempo
 Por ti por la que amo por todo lo que te ha causado Miedo.¹⁸

[112]

Antes habíamos citado el inicio de “Cada ver”, en el que el primer verso contrasta con el siguiente, aspecto que se repite hasta concretar una estructura formada por seis versos cortos que entrelazan cinco (que van de las 6 a las 10 líneas, aproximadamente, según la edición que se siga). Resulta evidente que los puntos y comas que gramaticalmente requeriría el texto de Fernández Granados desaparecen porque se suman otras intenciones, diferentes a las que motivaron a Apollinaire en su momento. Queda lejano el interés de innovación que había en 1913 o la oposición a un lenguaje poético tradicional, pues a inicios del siglo XXI el verso libre y la supresión de puntos es cosa común. Hay, arriesgo, el proponer una lectura que una vez aceptada la ausencia de marcas gramaticales se debata entre cómo agrupar o marcar las unidades de sentido que nos ofrece el poema. El arranque de la segunda línea “nudos ocultos de cuerpos mutilados” no parece orillar a la ambigüedad entre la interpretación que proponga que hay *nudos que están ocultos de los cuerpos mutilados*, sino que *los cuerpos mutilados son nudos ocultos*; sin embargo, la tensión por la falta de comas aparece cuando el lector se pregunta qué ritmo dar a la lectura. Mientras en Apollinaire las unidades breves permiten reconocer acentos y rimas ocasionales, es decir, algunos indicios que nos sirven para orientar la lectura, en Fernández Granados el lector toma decisiones que repercuten directamente en los grados de ritmicidad que le asignamos a un poema que, desde la propia ausencia de puntuación, da sentido al desmembramiento de los cuerpos a los que alude.

¹⁸ Ulalume González de León, trad., *Guillaume Apollinaire*. México, UNAM, 2011.

Queda, además, el efecto de contraste entre el verso corto (de cariz pausado y delicado) frente a este segundo que hemos venido comentado, más bien difícil tanto por la ausencia de comas por el propio contenido (en el que se desarrolla la escena de cuerpos torturados que han sido sepultados en el desierto). Esta relación de oposición se mantiene a lo largo de todo el poema y apela, por una parte, a evidenciar una distribución y a generar una estructura, así [113] como a subrayar el sonido y sentido que se quedará latente y en el aire gracias a la progresiva ampliación de una frase que inicia en “cada ver”, en la que el papel de la vista y la alusión al cuerpo muerto son una guía de lectura. La dificultad que impone el poema no es únicamente como darle ritmo a un puñado de palabras articuladas, sino cómo hacer que la realidad de la muerte violenta se transforme (nos transforme) haciéndola presente gracias a la poesía:

cada verdad es un cadáver de eva

que a pesar de todo comienza su accidentada emersión como esfera de aire en la hondura del agua y parece decir en ese demorado ascenso en ese zigzagueante trayecto de la asfixia oye el rumor bajo este engañoso silencio oye la tempestad que rojamente escribe ciertos nombres en los muros oye la mutilada multitud que va buscando cada noche sus huellas en el polvo para volver a caminarlas y volver a caminarlas hasta que se cierre el gran círculo de las sacrificadas oye la repetida la impune la numerosa estrategia de la muerte con la que se ocultan oficiosamente esas mismas huellas evidentes oye subir poco a poco estos cuerpos a la superficie calcinada del desierto de chihuahua como el mar tarde o temprano arroja a la tierra los delicados objetos de un naufragio

cada verdad es un cadáver de evaporable luz.¹⁹

¹⁹ J. Fernández Granados, *Principio de incertidumbre*, p. 59.

Tal como se muestra en los versos citados, que corresponden al cierre del poema, el verso corto se convierte en una variación (o acumulación) del primero: “cada ver”, “cada verdad”, “cada verdad es un ver”, “cada verdad es un cadáver”, “cada verdad es un cadáver de eva”, “cada verdad es un cadáver de evaporable luz”. Si antes habíamos dicho que eran estas líneas las más delicadas, es indudable que al final no lo son completamente. Hay en ellas sin embargo otro proceder para manifestar la experiencia del cuerpo que ha sido asesinado y del cual no se puede huir, esa verdad que se va revelando poco a poco, como si se recorriera un velo delicado, como si se cavara en la tierra hasta descubrir poco a poco los huesos de algún desaparecido.

[114]

Hasta aquí he aludido constantemente al concepto de forma y de su relación con dos poemas de Jorge Fernández Granados donde se hace patente que el poema contemporáneo demanda acercamientos que sean sensibles a las diferentes vías en que el verso se nos presenta. Sin duda, los poemas comentados de *Principio de incertidumbre* representan una muestra de la alta factura que exhibe su obra, pero las cualidades que lo distinguen también podemos encontrarlas en sus libros previos. “Salmones”, que aparece en *El cristal*, es ejemplo de su lenguaje más exquisito y lo presento a continuación porque me permitirá extrapolar algunas otras reflexiones sobre la forma en la poesía actual:

Se hundieron en las aguas, envejecidos al ascender el eslabón escalar de las espumas. Acostumbraron su longitud al nado y la demorada demencia de su rito los entregó a la sucesión. Se herrumbran como el níquel de monedas derramadas en el fondo sus empuñadas generaciones (arena ósea). Su vida fue un dorsal amanecer, vencedores del torrente helado. Huellas en el cieno con estrías de espejeantes alfabetos. Dejaron su iridiscente cadáver en el limo para urdir una vez más esa lucha enconada, interminable, con un río.²⁰

²⁰ J. Fernández Granados, *El cristal*. México, ERA, 2000, p. 11.

Nadie refutaría las palabras de Coral Bracho cuando se refiere a Fernández Granados como creador de pequeños universos preciosos, pues hay muchos ejemplos de ello en este libro. Sin embargo, a diferencia de “Cada ver” y “La higuera” donde lo político y la memoria individual trazan sus rutas, en “Salmones” el poeta dialoga directamente con la tradición del bestiario, la cual colinda entre la documentada referencia de la realidad y la ilusión de realidad que [115] el propio texto hace emerger de la literatura.

Ingenio, mirada aguda y dominio del lenguaje son las tres armas que mejor debe exponer quien se quiera sumar a la lista de nombres en la que destacamos, para referirnos a México: a Juan José Arreola o a José Emilio Pacheco –lectura indiscutible de nuestro poeta– quienes publican *Bestiario* (1959) y el *Álbum de zoología* (1985), respectivamente. Aunque pocos para integrar un volumen aparte, nadie discutiría que el nombre de Jorge Fernández Granados está a la altura de los dos monstruos literarios que mencionamos por la calidad de los textos que reúne en la sección titulada: *deliberado bestiario*.

“Con un lenguaje que irradia un impulso gozoso, un deleitado paladeo, Jorge Fernández Granados articula sus textos. Pequeños universos precisos. Piedras exactas. Por ellas atraviesa o se desplaza la luz: un filón cenital que toca fondo, o un sesgado fulgor que abre espesuras entre las superficies”, declara Coral Bracho.²¹

Si atrás hablamos de algunos aspectos de “Cada ver”, no resulta ocioso mencionar que algo comparte, en su forma, con “Salmones”. Y cuando me refiero a este concepto prefiero citar a Josu Landa, quien en su libro sobre poética escribe:

[...] el término ‘forma’ se emplea en un sentido lato, como el que se le ha venido dando en las concepciones poéticas tradicionales y en la crítica literaria para referirse a los ‘accidentes’ o ‘rasgos externos’ que ostenta el texto con pretensión poética. Por tanto, ‘forma’

²¹ Véase Ernesto Lumberras y Hernán Bravo Varela [sel., pról.], *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México, Conaculta, 2002. p. 61.

designa aquí los modos de darse el poema, en cuanto a aspectos concretos como la rima, el metro, el ritmo, la organización de su materia verbal, la puntuación, etcétera.²²

[116]

Ahora bien, hasta el lector más incauto puede entrever sus diferencias. Las más evidentes son el tipo de lenguaje y la puntuación, pero con ellas una que los distancia aún más: su naturaleza rítmica. Que un poema tenga comas (o no) no determina el ritmo en los poemas de formas no medidas, sin embargo, cuando este rasgo se conjuga con otros, como es el tipo de lenguaje poético, el resultado afecta de manera directa nuestra manera de percibir las marcas rítmicas. Si el cambio de ritmo fue lo que distinguí, más allá de la inmediatez de la forma, al verso métricamente regular del verso libre, me pregunto si no hay que intensificar nuestra reflexión sobre las variadas maneras en que el poema contemporáneo en verso libre nos demanda atención.

La primera frase del poema, para iniciar nuestro acercamiento, es un buen ejemplo de cómo el procedimiento que identificamos con la rima se ha desplazado hacia una manifestación de la cual nos limitamos a identificar como variantes de la aliteración. Si en un primer momento la rima puede definirse como una recurrencia fónica que aparece en determinadas posiciones dentro del poema actual (que carece de regularidad métrica), enfatizar un sonido al final del verso o más precisamente, duplicar un sonido en lapsos temporales equidistantes contribuye indudablemente al ritmo acústico-temporal del verso. Sin embargo, un ejercicio como: “Se hundieron en las aguas, envejecidos al ascender el eslabón escalar de las espumas”, puede ser descrito comúnmente como juego de palabras, iteración de sonidos de la que se busca identificar un sentido cuya huella descansa en el tipo de sonido que se repite.

²² Josu Landa, *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México, FFL, UNAM, 1996, p. 29.

No negaré que la repetición existe, pero me pregunto si más allá de señalarla y aventurar una interpretación parcial de estos fragmentos dentro del poema hay algo que se nos escapa. Conocemos ejemplos donde la recurrencia de sibilantes en una línea es interpretada como alusión al zumbar de las abejas o al siseo de las serpientes, por ejemplo, el muy conocido “bajo el ala aleve del leve abanico” de Rubén Darío en que la bella Eulalia de “Era un aire suave” ríe emulando la belleza del canto de un pájaro, lo cual le permite al nicaragüense construir una imagen imborrable donde la joven es un ave que canta y lanza desdenes detrás del abanico (que también es ala). El que en un ejemplo como éste la métrica sea un parámetro estable en el conjunto del poema, más allá de la individualidad del verso, ha llevado a los comentaristas a referir la elegancia e ingenio del poeta para ajustar en el verso final de la cuarteta la resolución que leímos.

[117]

Sin embargo, en un poema en prosa como el de Fernández Granados que citamos con las sibilantes, el procedimiento no está obligado a repetirse por la obligación del metro fijo y tampoco se vincula con una aparición que se reitere en posiciones semejantes (como sucedería en la rima), pero tampoco podemos dejar pasar que más adelante reaparece, hacia el final del poema, en la frase: “Huellas en el cieno con estrías de espejeantes alfabetos”.

Es fácil de identificar en “Salmones” esta recurrencia por lo trabajado que resulta el lenguaje. No puede ser gratuito que el poeta la incluyera, pues advierto en su decisión justo la explicitación de un registro acústico que se repetirá hacia el cierre, de tal suerte que el lector recupere la línea: “Se hundieron en las aguas, envejecidos al ascender el eslabón escalar de las espumas”, pues los salmones (“s” al inicio y “s” al final) deben regresar a su origen y la aliteración que abre y cierra simbólicamente el poema funge al mismo tiempo como la rima (en su aspecto de reverberación sonora) y como parte central de la estructura. Es decir, elemento formal y, al mismo tiempo, recurso de la semántica poética.

Cuando en 1970 Yuri Lotman publicó su *Estructura del texto artístico* no sólo puso en circulación algunos presupuestos de la teoría formalista que ya parecían olvidados, sino que al discutirlos críticamente posibilitó una relectura desapasionada de sus límites. Rescato una frase del teórico ruso que puede funcionar como catalizador de este acercamiento a la obra de uno de los poetas más [118] relevantes de la segunda mitad del siglo xx en México y del inicio del que corre: “El fenómeno de la estructura en el verso es siempre, al fin de cuentas, un fenómeno de sentido”.²³ Más allá del escepticismo con que podamos o no acercarnos a lecturas formalistas, ésta ha intentado en todo momento mostrar nuevas posibilidades de lectura de las formas de los poemas contemporáneos bajo la premisa de no desvincularla de la realidad completa que se asienta en el poema.

²³ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1988, p. 152.

Poesía y presente

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

1

[119]

Hace poco, al contestar un cuestionario sobre poética, requerido por dos jóvenes académicos, una de las preguntas me provocó una larga reflexión. La pregunta era: “Poesía como conocimiento o poesía como comunicación. ¿Qué postura asume? ¿Considera al poema como comunicación de un contenido emocional, intelectual o como una construcción lingüística autónoma que lo desprende de la experiencia que lo generó?”¹

Veo aquí un gran malentendido. Un malentendido que, pese a las esclarecedoras tesis de varios críticos contemporáneos y de los propios poetas al hablar del asunto, sigue aparentemente con vigencia para la discusión. Poesía como “conocimiento” *versus* poesía como “comunicación”. Algo semejante a la disyuntiva que se planteaba hace algunos años entre “poesía social” y “poesía pura”. A esta última falsa querella, Eliseo Diego la disolvió con bastante sentido común cuando dijo que la poesía, si realmente lo es, termina por ser de todos: el buen poema es un poema *social* por naturaleza; mientras que, por el contrario, un poema cuyo único sustento es el propósito supuestamente colectivo o popular de su contenido termina siendo mero simulacro didáctico.²

¹ Algunos párrafos de “Poesía y presente” fueron originalmente publicados en “Islas que comulgan con otras Islas”, ensayo contenido en el libro de Rogelio Guedea y Jair Cortés *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente* del 2005, así como en un breve ensayo publicado en *Letras Libres* (31 de diciembre de 2015) [<http://www.letraslibres.com/mexico/esta-en-crisis-la-poesia>].

² En el documental *Las cuatro estaciones de Eliseo Diego* (1994), realizado por Jorge Denti.

Efectivamente, esa clase de diferendos no existen, a fin de cuentas. Si aceptamos que la poesía puede ser una forma de conocimiento y creo que en cierto sentido lo es, ese conocimiento parte necesariamente de la experiencia individual y podría quedarse sólo ahí si no alcanza a ser precisamente *poesía*, es decir, forma que logra comunicar con palabras dicha experiencia individual, subjetiva, por tanto, pero de alcance común gracias a la *eficacia* de la forma alcanzada. Es importante no dejar de señalar que la eficacia comunicativa del poema es producto de la forma alcanzada y no del tema elegido. Los grandes temas no garantizan los grandes poemas; e incluso se podría decir que el tema no es un factor decisivo con respecto a la calidad del resultado. Pero es evidente que la cuestión del alcance común, o de la “comunicación” con la sociedad, es el que se subraya como diferendo teórico en esta discusión, como si el poeta pudiera elegir qué tan populares van a ser sus experiencias que logren ser transmitidas eficientemente a una forma verbal. Lo que se olvida en este punto es que el potencial de comunicación con la sociedad no es un designio del autor sino un atributo del poema. Ningún escritor es popular por simple elección suya.

Jaime Gil de Biedma, por su parte, resuelve esta misma cuestión de un modo original. Para él no hay comunicación sin conocimiento y viceversa. Un poema es en último término comunicación; pero la comunicación que entraña proviene, principal e inevitablemente, de la que establece primero el autor con su propia conciencia: “Poesía es comunicación, porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo” (Gil de Biedma, 1980: 27) es la conclusión a la que llega.

Para T. S. Eliot se trata más bien de una jerarquía de responsabilidades: “Podemos decir que el compromiso del poeta, como poeta, con el pueblo es sólo indirecto. El compromiso directo es con su *lengua*” (Eliot, 2000). Entiende, además, que dicha lengua es una forma suprema de lo colectivo y que al establecer su primer

compromiso con ella el poeta está sirviendo a la colectividad en un orden más extenso, puesto que la lengua es un bien común que incluye no sólo a los hablantes vivos, sino también a los muertos y a los que nacerán con dicha lengua por herencia.

Eliot también tiene razón si admitimos que la eficacia de un poema sólo está a fin de cuentas en sus palabras, o lo que es lo mismo: en la forma alcanzada por esas palabras en la específica construcción que las sustenta. Es por ello un hecho verbal objetivo, si no del todo autónomo sí bastante concreto dentro del idioma. Un buen poema no puede, por lo tanto, ser incomunicable. Puede ser, de acuerdo, complejo; puede ser, también, muy original o novedoso; pero lo que no puede es perderse en el autismo porque entonces pierde la *comuni6n*, el reconocimiento del otro en la comunidad de una lengua. Deja, sencillamente, de ser una expresi6n reconocida por los dem6s como poesía.

[121]

A este respecto, por cierto, no hay que olvidar que el se~alamiento decisivo sobre el valor de un poeta lo hace finalmente la comunidad. Los poemas pueden ser de alguien, pero la poesía es de todos. Es ridículo que un individuo se proclame a sí mismo poeta por el simple hecho de escribir versos. Ese título se lo tiene que dar la gente. Sólo cuando un poema vive, sobrevive y circula por sí mismo entre los hablantes de un idioma y no tienen que ser millones, basta con unos cuantos pero que no falten en cada generaci6n, sólo entonces puede hablarse de superaci6n del autismo o, en un término que me resulta chocante, pero es correcto: trascendencia. Y puesto que lo que trasciende no es el poeta sino la poesía, a fin de cuentas, es el idioma el que elige a los suyos.

2

Tras los malentendidos que acabo de comentar detecto otro problema más de fondo. Lo que atestiguan estas disyuntivas (individuo vs. colectividad, conocimiento vs. comunicaci6n) es una crisis

en otro lugar: el lugar que ocupa la poesía en la sociedad de hoy. Para nadie es un secreto que la poesía, entendida como género literario, se hunde en su propio lastre de contradicciones y aparece ante el público el poco que queda muchas veces como un galimatías, una interminable discusión de modos y una querrela de procedimientos. El poeta parece haber pasado de la plaza pública al laboratorio secreto y en ese camino se ha defenestrado. El gusto por este género se vuelve, por lo mismo, cosa de iniciados y, lo peor, a veces es más importante pertenecer al círculo de los iniciados que apreciar con naturalidad un buen poema, ya no digamos escribirlo.

Porque, honestamente: ¿no son hoy en día quizá las canciones del radio los verdaderos poemas populares?, ¿no es un poeta contemporáneo, como cualquier escritor, un simple profesional de las palabras?, ¿y cuál es la verdadera razón de ser de la poesía y su viabilidad en este abierto mercado de consumo, mediático y vertiginoso donde los códigos son tan provisionales y relativos como el objeto que pretenden codificar?

Tal vez la poesía actual discute con sus métodos porque discute fieramente con ella misma. Es una zona, dentro del lenguaje, de reinención y, por lo mismo, de inestabilidad. Para una lengua la poesía es su gran laboratorio. De ella pueden surgir fusiones atómicas, especies híbridas, nuevos materiales con propiedades desconocidas o monstruosos clones. Es posible, también, que no exista ya la poesía dentro del espacio prestigioso donde se supone que debería estar y por ello saber detectarla, donde quiera que se manifieste, es más importante que venerarla (momificarla) en los espacios consagrados. Tal vez eso que llamamos *poesía* sólo se trata ya de una convención tipográfica demasiado cargada de historia. Si sobrevive, dependerá no tanto de quienes la veneren en sus vitrinas sino de quienes logren sacarla de ellas.

No tengo ninguna certeza sobre el futuro de la poesía como género literario. Tal vez desaparezca o tal vez se reinvente inesperadamente. Quizá un día se descubra que es una función neuro-

química y forma parte de la más ancestral cognición del cerebro humano. Pero de lo que sí estoy seguro es que mientras exista un idioma y seres humanos que lo requieran para comunicarse habrá de pronto algo inquietante entre ellos, cierto *estado* de las palabras, al que podrán denominar de muchas maneras pero que, en términos arcaicos, no será otra cosa que *poesía*.

Me consolaré pensando, por lo pronto, que la poesía y la literatura mantienen con todo totalitarismo incluido el *tecnoglobal* del nuevo imperio una objeción de esencias: el que escribe y el que lee buscan estar consigo mismos, no establecen relaciones de producción ni de consumo significativas, son islas que comulgan con otras islas de conciencia (vivas o muertas) en un acto sigiloso que busca abolir el tiempo.

[123]

3

Dos fenómenos componen esencialmente, a mi juicio, la literatura, y en general el arte, del actual periodo de *entresiglos* esto es, de los últimos veinte o veinticinco años: el primero es una actitud o acaso la consecuencia estética del siglo xx: el escepticismo. El segundo es, sobre todo, un hecho de la vida contemporánea: la tecnología de la información.

El escepticismo, en primer lugar, porque es el tono resultante de la contradicción, del vértigo de la pluralidad y de un cierto cansancio estético. Así como en un joven domina una actitud general de riesgo, de renovación, de rebeldía, de aprendizaje intuitivo de la realidad inmediata, en un adulto domina su contraparte de precaución, de consolidación, de complicidad con las soluciones funcionales de la vida; y en la vejez quizá una tercera actitud que bien pudiera ser una síntesis de las dos anteriores: la contemplación integrativa, diálogo sutil de las dos primeras edades frente a la proximidad de la muerte que sitúa en su relatividad biológica tanto el idealismo y la ambición juvenil como la eficiencia y la

objetividad adulta. No hay por qué suponer que existe evolución en este trayecto. Hay un sometimiento emocional. Hay, cuando mucho, una negociación entre fines y medios, entre ideas y resultados.

[124]

La literatura de estos años es vieja, oscila entre la precaución que se advierte en la vuelta a órdenes y poéticas configuradas en épocas anteriores, y entre una peculiar veta satírica y de interrogación hacia los temas o los márgenes que ha establecido la tradición. Se prefiere la brevedad elocuente, la discreción del guiño, en el último de los casos el buen acabado que habla del buen oficio. No es que la poesía en particular esté llegando a una madurez, sino más bien es una etapa lógica: arrastra un poco las piernas porque no tiene prisa en llegar a ninguna parte. Se demora en los detalles porque sólo detalles parecen quedar en las sobras del festín de la modernidad. Tampoco hay una vanguardia porque no hay una convincente noción de futuro. Sólo bajo la utopía de una evolución histórica del arte es posible solventar una concepción de vanguardia. No es que la poesía haya dejado de tener historia; lo que ha dejado a un lado es la idea de *progreso* dentro de esa historia con lo cual la noción de vanguardia se terminó convirtiendo en un estilo más, en una escuela típica del arte, significativa o no según la óptica del espectador, pero ante todo una manera históricamente fechable de entender el arte. Dicha noción de progreso es la que se ha debilitado y lo que se apuntalaba en ella se ha visto necesariamente redimensionado. Ni en el arte ni en la cultura la historia se ha detenido jamás, pero la *utopía del progreso de la historia*, que nuestra cultura inventó, parece que sí. Hoy, en términos estéticos, no hay nada en realidad como punto de referencia hacia adelante, nada que seriamente pueda plantear ni una evolución ni una salida.

Señalo tal escepticismo, entonces, no como el fin del idealismo o de la utopía, sino como la vuelta a cierta comprensión intemporal y trágica; comprensión que no puede demorarse sobre la caducidad de lo solamente moderno, escepticismo que busca

el fondo de los símbolos, el fondo de la escritura, el fondo de la condición humana. La actitud escéptica conlleva, en este sentido, el principio que replantea los principios, la deconstrucción de toda fe. Si un idealista es quien ve las anomalías del mundo como tareas por corregir, imperfecciones en la marcha hacia otro mundo, un escéptico es alguien que ante las mismas anomalías ve sólo las verdaderas leyes del mecanismo que hace andar la realidad. [125]

El segundo hecho que incide sobre la literatura de este fin de siglo es la tecnología de la información. Para nadie es una novedad saber que la información, que en su sentido más amplio abarca prácticamente todo lo que denominamos literatura, ha creado sus propios códigos, canales y costumbres. Para fines del almacenamiento de datos da lo mismo, por ejemplo, el Eclesiastés que la sección de sociales del *Reforma*. Todo puede ser transmitido y almacenado en un banco móvil de datos, o impreso en cualquier momento y sobre múltiples soportes. Esta tecnología y su aplicación transforman irreversiblemente el ámbito de la escritura, así como a sus lectores. Si, por un lado, la computadora ahorra trabajo a quien escribe, por otro se cobra esa facilidad con curiosas mutaciones estilísticas, algo así como la explosión de una vertiginosa escritura de consumo inmediato. Quizá somos una generación educada por el procesador de palabras, por el espejismo acumulativo del teclado y la pantalla o bien por los nuevos formatos telegráficos de las redes sociales. ¿Cuál será el destino de esa literatura? Todo dependerá de sus alcances, pero no tanto tecnológicos como estéticos. Por lo pronto tengo algunas sospechas. Una de ellas es que el hipertexto, el texto de tres dimensiones que puede viajar de una computadora a otra y leerse casi desde el instante de su creación en cualquier parte del mundo será el soporte natural del siguiente *Ulises*.

[126] En la literatura el paso de una generación a otra suele ser paulatino y natural, parecido al crecimiento anual de los anillos en el árbol. Las generaciones no se distinguen unas de otras por el grosor de su anecdotario sino por el surgimiento irreversible de ciertas obras que cambian el panorama de una literatura y, sobre todo, por el surgimiento de una diferente manera de concebir esa literatura y de leerla. El cambio de una generación a otra es un cambio de paradigmas de valor artístico. No de libros sino de la manera de leer esos mismos libros. Es una mutación de la sensibilidad.

Los cambios de la sensibilidad no son o rara vez son espectaculares pero resultan irreversibles. Generación tras generación acontecen y, al estudiar un periodo significativo, emergen tan ostensiblemente que no se entiende cómo algo tan evidente no alcanzó a ser detectado. Por eso prefiero utilizar el término *mutación de la sensibilidad* y no únicamente cambio o desplazamiento del gusto, puesto que es algo más parecido en su comportamiento a las sorpresas de la herencia genética. Observa, sobre este punto, Anthony Stanton esta señal de la mutación de una sensibilidad que tarde o temprano será identificada como una nueva generación: “Uno de los aspectos más fascinantes para el estudio de la evolución literaria es la comprobación de que el testamento que redacta el que lega nunca coincide con el inventario que levantan los herederos” (Stanton, 1998: 11).

Aquí es donde se afianza el particular significado de una perspectiva o balance de autores emergentes. En ella es posible rastrear un inventario inesperado de la herencia. Un reacomodo de la tradición hecho a partir de una diferente sensibilidad que ya no lee con los mismos ojos a los mismos autores o bien que elige aquello de esos autores que posibilita una transfiguración de perspectiva sobre dicha tradición. En casos extremos, incluso lo que parecía tener suma importancia deja de tenerla y lo que era mera excentricidad pasa a ser medular.

Propongo aquí una analogía: pensemos por un momento en la literatura como un escenario a oscuras cruzado por multitud de actores, cada uno tan singular en su discurso como inconfundible por su voz. Un vasto espacio de voces que coexisten. Cada nueva generación apaga unas luces y enciende otras sobre aquellas figuras. Las presencias no se extinguen, sólo pasan de la luz a la sombra y de la sombra a la luz impredeciblemente según el interés [127] de los nuevos espectadores.

¿Por qué una generación elige a ciertas voces en lugar de otras, a ciertas obras en lugar de otras, a cierta combinación de luces y sombras sobre este escenario? Creo que esto es lo novedoso verdaderamente del caso. Hay que *leer* tal vez ahí la fisonomía no de un nuevo rostro aún sino de un deseo de generar con esa suma de atributos una identidad venidera.

Probablemente la principal metamorfosis en la poesía reciente de nuestro país no está en la forma (más o menos vigilada) ni en la estrategia estética (más o menos reconocible) sino en la *actitud final* frente a lo que denominamos *poesía*. Es evidente que el cuerpo que la sostiene ya no es sagrado, ni siquiera venerable. Su lugar es un lugar problemático. Ahora parece tratarse de un espacio en entredicho, una zona franca donde todos los discursos convergen y a la vez sólo están de paso. El poema es un pretexto. Tal vez por eso sus caminos son hoy por hoy tan divergentes o diversificados: Aquí quienes buscan devolverla a su origen mitológico y oracular; allá quienes quieren mostrarla como uno más entre los discursos mediáticos; aquí quienes pulen con devoción medieval cada vocablo, allá quienes la alimentan con los giros del habla callejera y los *slogans* publicitarios; más allá quienes adoptan lenguajes narrativos o cinematográficos dentro de los poemas o quienes buscan incluso sintetizar en ellos otros estados de conciencia. Todos tienen razón. Todos habitan citando la metáfora taoísta su gran *centro sin orillas*. Por paradójico que parezca, aquel espacio que la convención nombra *poema* parece dar para eso y más. Como los *hoyos negros* de la física, cuanto entra en ese espacio no lo satura sino que lo agiganta.

La vigencia de un género literario radica menos en la convención que lo origina que en la reinención donde, cíclicamente, ese mismo género se cuestiona y se cancela, se autoexamina e incluso se autodestruye. O, bien, todo lo contrario: se reconoce y se reafirma en las posibilidades de las vetas abiertas y todavía no agotadas de su tradición. El compromiso, en ambos casos, es sólo entre la voz más genuina del autor y su propia conciencia. Su tarea no es fácil: integrar y elegir lo propio y más eficaz, expresivamente hablando, en medio de la digresión interminable de su época o su entorno. El combate con la materia verbal que lo desafía y a la vez lo define. Quizá la lucha es, como la de Jacob, con su propio Ángel.

[128]

La *mutación de la sensibilidad* dentro de las nuevas generaciones, en este sentido, se vuelve ostensible más que por una familia de influencias literarias por una abierta disposición a la errancia. Menos quizá una escuela determinable que una avidez permanente a la aproximación y a la apropiación hacia todos los materiales (eficientes) que el entorno ofrezca para vitalizar ese tan evasivo objeto de comunicación llamado *poema*.

“Ni cantor ni profeta, el poeta es hoy una conciencia solitaria; no el iluso desilusionado, sino el desilusionado lúcido”. Creo que son pertinentes estas palabras de Guillermo Sucre para finalizar estas reflexiones sobre el significado y el lugar de la poesía en nuestro tiempo.

“No tenemos proezas, sólo recuerdos”. Entrevista a Jorge Fernández Granados¹

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE
UNAM

JME: *El paso del tiempo y la rememoración son dos temas clásicos en la poesía y tengo la impresión de que son dos obsesiones temáticas de tu poesía, ¿tú qué piensas al respecto?* [129]

JFG: Espontáneamente mi conciencia es retrospectiva. Desde el mirador de la memoria alcanzo a contemplar (y completar) la definición más plena de un lugar, de una situación, de una historia o del carácter de una persona. Para mí la memoria es, ante todo, el privilegio de la perspectiva que otorga el justo lugar de cada cosa. Por ello no es tanto que me obsesionen las temáticas de la remem-branza o la retrospección sino que elijo precisamente esos puntos de vista para a través de ellos abarcar lo más íntegramente posible ciertos asuntos que me interesa comunicar. La memoria es para mí la distancia que asume la propia conciencia para ordenar y valorar mejor los hechos.

JME: *¿Qué representa la infancia para Jorge Fernández Granados?*

JFG: Supongo que la plenitud. Es decir, la infancia es una dimen-sión donde todo sucede con la intensidad de un descubrimiento y donde aún no existen los límites –o no somos todavía conscientes de ellos–. Tal vez esa condición de novedad interminable nos pre-senta a la realidad con un halo de grandeza y de misterio que, si bien no desaparece nunca del todo, sí va atenuándose con los años y la intermediación de la propia experiencia. Ahora bien, no quie-

¹ Entrevista realizada gracias al apoyo de la DGAPA al proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN 40241 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).”

[130]

ro decir que la infancia sea el paraíso, sino simplemente que en ella todo sucede con la perturbadora transparencia de un sueño o de una pesadilla. Puesto que no tenemos aún armas para explicar aquello que acontece frente a nosotros, el mundo se manifiesta con la fiesta de su inverosimilitud, con el vértigo de sus revelaciones primordiales. La infancia, en suma, es el tiempo dentro del tiempo donde no tenemos “mecanismos de defensa” (físicos, psicológicos, ideológicos, religiosos) frente a la evidencia del majestuoso poder del mundo.

JME: *¿Consideras que en la poesía puede haber música? ¿De qué manera?*

JFG: Música, como tal, tendría que decir que no. El arte de la música tiene su propia historia y desarrollo; y a estas alturas de la civilización está perfectamente codificado y estudiado dentro de convenciones prácticamente universales. Pero si nos remontamos al origen del fenómeno sonoro y sus lenguajes tal vez haya algunos puntos de convergencia con la poesía. La definición canónica de la música la describe como *el arte de los sonidos y los silencios en el tiempo*. Si entendemos, para el caso, el concepto de música como expresión audible, o, más aún, como orden intangible de elementos sonoros en el tiempo, la poesía no quedaría necesariamente fuera de tal campo expresivo. Sin embargo, la verdadera *música de la poesía* –si algo así realmente existe– no sería estrictamente un fenómeno sonoro sino uno de orden conceptual. Es claro que en este contexto el término de *música* alude más bien a la idea de *armonía*. La armonía poética provendría de una particular articulación verbal, de la destreza expresiva y el alcance del significado, *sin otro recurso de apoyo más que la palabra misma*. Desde mi punto de vista, por tanto, la hipotética música de la poesía radica más en la belleza del sentido que en la belleza del sonido.

JME: *¿Dios está presente en tu poesía?*

JFG: Tal vez no conscientemente. Evito, por principio de trabajo y convicciones personales, tocar temas religiosos en lo que escribo. La doctrina y los dogmas de fe son tan insondables como inobjetables en cada persona. Para mí la literatura no es el espacio adecuado para cualquier exposición del debate religioso o el adoctrinamiento. Otra cosa muy distinta son, no obstante, las interrogantes de tipo teológico o metafísico que atañen más propiamente a la filosofía. Estas interrogantes me parecen, por el contrario, fuentes pródigas de reflexión, por cuanto atañen a nuestro lugar mismo en la existencia e implican, por consiguiente, actitudes ante la vida y ante el prójimo. Y, si bien no me considero particularmente un hombre de fe, sí soy alguien atraído incesantemente por lo teológico. Al grado que considero las diversas cosmogonías, las numerosas mitologías y en general todas las expresiones místicas como materia muy fecunda de indagación filosófica y una prueba impecable, por cierto, del poder de la abstracción humana. [131]

Por otra parte, la palabra *dios* tiene muchas acepciones, pero curiosamente existe en casi todas las culturas. Hay que observar, como lo hace Roberto Calasso, que en la lengua griega *theós*, vocablo que habitualmente es traducido como *dios*, designa ante todo *algo que sucede*. Es decir, un *dios* para la mitología griega no es tanto un ser particular como un acontecimiento particular. Un dios es reconocido no por cierta apariencia (cierta forma) concreta sino por cierta fuerza (cierto poder) singular que lo manifiesta. Dicha fuerza puede acontecer, además, a través de la naturaleza, de un animal, de una persona, de un sentimiento o bien de una idea. Nunca es, en todo caso, una suprema entidad inamovible sino una permanente energía en movimiento. Esta última es la concepción de dios que más me convence.

JME: *¿Por qué consideras que la ciencia es una posibilidad temática para la poesía?*

[132]

JFG: La poesía, como la literatura y el arte en general, actúan entre otras cosas como espejos de su época. Las expresiones artísticas son *respuestas* de la subjetividad humana ante la objetividad del mundo que las rodea. La arquitectura y el arte egipcio, por citar algún ejemplo, dan cuenta de una sociedad estrictamente teocrática, del mismo modo que el arte persa consigna los dramas y valores de una civilización guerrera; o las leyes y la tecnología romanas, al igual que las incas o las aztecas, surgen como requerimientos de sociedades imperiales, basadas en el comercio y la conquista. Asimismo, siguiendo con los ejemplos, la Edad Media europea gira en torno a una doctrina religiosa en contraste con la Era Industrial que gira en torno a otra doctrina, en este caso la de la técnica y sus aplicaciones. En fin, basta evaluar cómo cada una de estas etapas de la evolución y el conocimiento dejaron una equivalente expresión en el arte y la cultura de su tiempo. A este respecto, cada vez tengo más clara la certeza de que nuestro tiempo (es decir, la segunda mitad del siglo xx y lo que va del XXI) serán una época marcada por un cambio radical en por lo menos dos aspectos: las tecnologías digitales en el manejo de la información y los replanteamientos (descubrimientos en verdad trascendentales, por ahora sólo teorías en camino de confirmarse) en la biología, las neurociencias y, sobre todo, en la física cuántica.

La ciencia, es decir la razón como método de conocimiento, es para mí la revolución más fundamental que está sucediendo en nuestros días. Hoy pocas cosas están cambiando tanto, de una manera radical e irreversible, nuestro concepto de *realidad*, de *identidad* o acerca del verdadero lugar en el universo que nos corresponde como lo está haciendo la ciencia. Y creo que ningún genuino artista puede permanecer indiferente ante ello. Creo que en la medida en que el arte es reflejo de su tiempo, el arte del presente puede y debe ser cuestionado por estos nuevos derroteros del conocimiento.

JME: *Ya has mencionado anteriormente tu gusto y admiración por la obra de Lezama Lima, ¿qué es lo que más te interesa de este autor?*

JFG: Leí en mi juventud a José Lezama Lima, en parte empujado por la curiosidad que despertaron en mí opiniones sobre su obra –todas elogiosas– de algunos autores que yo estimaba en alto grado, como Julio Cortázar, Octavio Paz o José Carlos Becerra. Debo admitir que, en primera instancia, aquellas lecturas iniciales del autor cubano me desconcertaron profundamente, e incluso me incomodaron. Sencillamente no entendía yo qué habían visto mis nobles maestros en aquella escritura tan hermética y barroca. Me alejé, perplejo y un tanto decepcionado, en particular de sus libros de poesía. No obstante, *algo* que irradiaba su impenetrable lenguaje, una suerte de orbe verbal inconfundible justamente por inclasificable, me llamaba desde ahí (o debo decir: me desafiaba). Poco tiempo después (y varias, bastantes lecturas después) volví a acometer las páginas de *Muerte de Narciso*, de *Enemigo rumor*, de *Aventuras sigilosas*, de *La fijeza* y de *Dador*. No está de más decir que algunas de las claves para llegar al orbe verbal lezameano nos las da el propio autor. Sus ensayos, sus cartas y, muy especialmente, su extraordinaria novela *Paradiso* aportan un juego de vasos comunicantes que en cierto modo decodifican y retroalimentan su poética. Desde entonces vuelvo, con refrendada complicidad, a la obra de José Lezama Lima. Creo que, para mí, su mayor herencia subyace en una devastadora lección: no es posible acceder al último sentido del mundo sólo por el camino de la razón.

[133]

JME: *¿Qué poetas actuales te interesan?*

JFG: Varios de los poetas que más me han interesado están citados en el libro *El fuego que camina*. En él recogí ensayos, retratos y apuntes sobre diecisiete autores hispanoamericanos. En la primera parte del libro, por ejemplo, abordo la obra y la figura de Luis Cernuda, José Ángel Valente, Francisco Brines, José Lezama Lima,

[134]

Virgilio Piñera, Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Álvaro Mutis, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik. En la segunda parte, dedicada exclusivamente a poetas mexicanos, me detengo en Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Marco Antonio Montes de Oca y José Emilio Pacheco. No son, por supuesto, los únicos autores que en uno u otro momento han cautivado mi interés. Quise ceñir por lo pronto el índice al ámbito de la lengua española y a autores nacidos antes de 1940. Aun así son bastantes los que me faltarían todavía en el índice, autores que son de indiscutible significado para mí pero que, ya sea por no contar aún con un texto digno de su importancia (o, mejor dicho, un texto que realmente diga algo nuevo u original sobre ellos) o bien porque preferí posponer su presencia para un proyecto futuro, en fin, por una u otra razón no están entre los ensayos de *El fuego que camina*. De modo que debo añadir a los ya citados los nombres de Octavio Paz, Eliseo Diego, Carlos Martínez Rivas, Roberto Juarroz, Rafael Cadenas, Juan Gelman, Jaime Gil de Biedma, Antonio Gamoneda, Gerardo Deniz y José Watanabe, entre otros.

Pero hay que tener en cuenta que sólo hablamos por ahora del ámbito hispanoamericano, es decir, del idioma español. La lista crecería interminablemente si tomamos en cuenta a los poetas de otras lenguas, cuya influencia y magisterio han sido, a no dudarlo, decisivos. Sobre ellos se cierne, en especial para la poesía, la intervención determinante del traductor –a quien juzgo como un segundo creador o por lo menos un autor que debe poseer las mismas capacidades e intuiciones que el poeta traducido–. Hay por eso quien opina que la poesía es intraducible. Lo dijo ya Stéphane Mallarmé: un poema no se escribe con ideas, se escribe con palabras. Y son precisamente los vocablos lo que cambia de una lengua a otra. Leer a un poeta traducido es, me temo, en cierto modo como escuchar un extraordinario viaje contado y, a menos que se tenga por cuenta propia un dominio algo más que excepcional del idioma de origen, lo más seguro es que sólo tengamos

acceso a una aproximación a la obra de tal o cual poeta extranjero. Esto no quiere decir en modo alguno que traducir la poesía de otros idiomas sea inútil. Si así fuera no contaríamos hoy con obras como la *Biblia*, la *Odisea*, la *Eneida* o la *Divina comedia*; sólo quiero puntualizar que el concepto de autor (un único individuo, un único texto, un único significado) se diluye conforme la obra es *re-creada* en otro idioma.

[135]

JME: *Además de la importancia que tienen otros poetas para ti, como Pacheco, Bonifaz Nuño, Lezama Lima o Eielson, de quienes hablas en tu libro El fuego que camina, ¿qué narradores te gustan?*

JFG: Es curioso, entre los autores que mencionas casi todos fueron también descollantes narradores. En realidad para mí los géneros son más que nada convenciones administrativas de la literatura. No es el género el que hace al escritor sino la calidad de su escritura lo que define el lugar de su obra. Comparamos, por ejemplo, las obras de William Shakespeare y de Miguel de Cervantes, considerando, como es consenso, que cada uno de estos autores coetáneos fue en sus respectivas lenguas una cima; pero no asentamos como un dato relevante que el primero escribió dramas y poemas y el segundo, novelas. O bien hablamos, en la literatura hispanoamericana del siglo xx, de la influencia fundacional que significaron Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, cada uno de ellos de muy diverso género y tono discursivo; y a nadie se le ocurriría calificar a Borges o a Neruda como escritores menores porque no escribieron grandes novelas. Este prejuicio es más evidente conforme miramos hacia el pasado y pretendemos definir el género de, digamos, *Gilgamesh*, *El cantar de los cantares*, el *Libro de Job*, los *Diálogos* de Platón o *Las mil y una noches*. Los géneros son cambiantes en la historia porque obedecen, como ya dije, a convenciones comunicativas y tradiciones de cada cultura. Resulta por ello inoperante establecer un juicio acerca de la importancia de una obra literaria basados exclusivamente en su género.

Pero volviendo a la pregunta, sí, he sido siempre un lector ávido de historias. La narrativa me ha atraído desde que tengo uso de razón y la lista de autores a quienes debo, por lo menos una vez, aquella admiración recóndita pero reconocible, aquel desdoblamiento de inesperadas dimensiones imaginarias que sobreviene tras la experiencia de recorrer sus obras es muy larga.

[136] Le debo, sólo por evocar a algunos, a Fiódor Dostoievski el descenso al laberinto del alma humana y las violentas jugadas del destino; a Edgar Allan Poe, la presencia de lo sobrenatural y la exactitud de las pesadillas; a Gustave Flaubert y a Marcel Proust, la prosa casi científica para penetrar en las emociones más latentes; a los relatos de Guy de Maupassant, el rostro mutante de la locura; a Howard Phillips Lovecraft, la invención de cosmogonías demiúrgicas y la casi profecía de la estructura multidimensional del universo; a Hermann Broch, la inteligencia narrativa sobre las sombras de las pasiones; a Vladimir Nabokov, la magistral demostración de que la literatura es el arte de reunir en un mismo lugar al ajedrez y las mariposas; al ya citado Jorge Luis Borges, maestro de las ironías y las paradojas del tiempo y el espacio, la lección insuperable de la brevedad; a Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández les debo la inclemencia de la derrota, el desamparo y la orfandad de la belleza; a Julio Cortázar y a Juan José Arreola, los juegos donde la mente reinventa al mundo mientras el mundo engaña a la mente; a María Luisa Bombal, Clarice Lispector e Inés Arredondo, el hallazgo de lo intangible y el poder demolidor de la sutileza; a Salvador Elizondo, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño, herederos de la desintegración de las formas literarias y precursores de las nuevas rutas narrativas, el espíritu del desafío; o últimamente, en fin, a Raymond Carver, a quien le debo la discreta y cotidiana constatación del absurdo...

Pero estoy dejando fuera, ahora que hago este recuento a vuelapluma, a muchos, muchos más (por eso desconfío de los recuentos y las listas).

JME: *Tu obra poética está plagada de preguntas “¿A dónde van las cosas que nos duelen?” “¿Por qué somos de muerte?” “¿Dónde estuvimos antes de ser estos que somos?” ¿Sucede también que la poesía te brinda respuestas?*

JFG: El matemático ruso-alemán Georg Cantor dijo alguna vez que “En matemáticas el arte de proponer una pregunta es de más valor que resolverla”. No debemos temer a las preguntas. Ellas son más perdurables que las respuestas y, de hecho, el conocimiento ha apuntalado sus avances no por confiar en las certezas sino por reconocer las dudas acerca de los fenómenos de la naturaleza. Lo cual nos advierte –como señala Cantor– que una pregunta certeramente formulada tiene más vigencia que una respuesta provisionalmente cierta. E incluso es posible extrapolar esta actitud hasta las distintas civilizaciones: aquellas que han creído poseer certezas unívocas han terminado por establecer teocracias dictatoriales; mientras, en cambio, aquellas que se han interrogado permanentemente han posibilitado la filosofía, la ciencia y el arte en toda su diversidad. [137]

Por otro lado, la literatura nunca ha sido, ni ha pretendido ser, una fuente de respuestas. Por el contrario, si por algo ha trascendido en el tiempo y entre los pueblos es por su ahondamiento en las interrogantes esenciales de la condición humana. En todo caso, la poesía no me ha ayudado a responder ninguna pregunta, pero me ha permitido formular plenamente mis más hondas interrogaciones.

JME: *¿Por qué es importante escribir poesía en México, justo en estos momentos?*

JFG: Ante esta pregunta dividiría mi respuesta en dos puntos. Por un lado, ¿tiene sentido escribir poesía actualmente? Y, por otro, ¿es importante esa poesía dentro del contexto presente de México?

Acerca de lo primero, sé que parece una paradoja, pero considero que es precisamente por su gratuidad, por su inutilidad o, si se quiere, por su *sinrazón* que la poesía no desaparece. No es una actividad que obedezca a un fin ni productivo ni negociable. Está por eso siempre al margen del *main stream* editorial. Aunque supongo que para algunos sería ésta una trasnochada postura romántica, en realidad no lo es: el valor absolutamente subjetivo de la poesía la aparta absolutamente del mercado. Y, puesto que no tiene un corriente valor de cambio, es un bien común. Como el aire o la luz, sólo está ahí para quien apetezca o necesite de ella. Se dice una y otra vez que no se vende, que no se distribuye, que no se consume, etcétera. Pero sigue ahí, retomándose, rescatándose, renovándose y prosiguiendo generación tras generación. ¿Por qué? Quizá porque no tiene en realidad, ni nunca ha tenido, un “público consumidor” sino lectores, pocos, exigentes y fieles lectores.

En cuanto a si es importante esa poesía dentro del contexto presente de México, yo creo que no es más ni menos importante que cualquier otra expresión del arte o la cultura de su tiempo. Se suele comprender en su más honda dimensión a una época (sobre todo cuando ya se ha alcanzado cierta perspectiva histórica de ella) por las huellas indirectas de su arte. Así como probablemente para entender al México de los años sesenta del siglo xx (un país de impaciente modernidad y subterráneas convulsiones sociales) leemos hoy con atención, por decir algo, la *literatura de la onda*, o los poemas de Jaime Sabines y Efraín Huerta, o bien la prosa telúrica de José Revueltas o las obras más experimentales de Octavio Paz, Juan García Ponce, Salvador Elizondo o Carlos Fuentes, suponemos que el presente está cifrado en el *marketing* de unos cuantos *best sellers*. Pero obviamente esto no es así. Creo que no se han decantado todavía los verdaderos lenguajes que sintetizan a fondo nuestro presente. El devenir, en este aspecto, suele estar lleno de sorpresas. No hay que perder de vista que no se trata de un asunto temático sino vivencial. Ezra Pound consideraba al artista una especie de “antena”, destinado a “transcribir el espíritu de su

tiempo”. No es un artista de su tiempo el que habla de los temas de moda, sino el que traduce con su propio lenguaje dicho “espíritu de su tiempo”.

En resumen, es valioso escribir hoy y tal vez siempre, lo ha sido en cualquier tiempo y lugar, porque lo que hace cualquier genuino artista, cualquier escritor o poeta comprometido con su realidad –y aún sin ser plenamente consciente de tal compromiso– es ser [139] congruente y expresar con plenitud y libertad desde su circunstancia la contradictoria condición humana. Al hacerlo, da fehaciencia de aquella precisa realidad irreplicable que le tocó vivir. No creo que sea otra, a fin de cuentas, su tarea.

Bibliohemerografía de y sobre Jorge Fernández Granados¹

ALONZO CAUDILLO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Del autor

[141]

Poesía

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *La música de las esferas*. México, Ediciones Castillo, 1990.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *El arcángel ebrio*. México, UNAM, 1992.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *Resurrección*. México, Aldus, 1995.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *Xihualpa*. México, Casa del Tiempo/UAM, 1997.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *El cristal*. México, Era, 2000.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *Los hábitos de la ceniza*. México, Joaquín Mortiz, 2000.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *Principio de incertidumbre*. México, Era, 2007.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *Si en otro mundo todavía, Antología personal*. México, Alamadía, 2012.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *Vertebral*, México, Alamadía, 2012.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *Lo innumerable*, México, Era, 2018.

¹ Bibliografía realizada gracias al apoyo de la DGAPA al proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN 40241 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).

Narrativa

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *El cartógrafo*. México, Conaculta, 1996.

Ensayo

[142]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Poesía mexicana de fin de siglo. Para una calibración de puntos cardinales”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 576-577, enero-febrero, 1999, pp. 5-7.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Islas que comulgan con otras islas”, en Rogelio Guedea y Jair Cortés, coords., *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*. México, FETA/Conaculta, 2005.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, *El fuego que camina*. México, Conaculta, 2014.

Otros

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, coord., *20 años de poesía. Jóvenes creadores del Fonca*. México, Conaculta, 2010.

PACHECO, José Emilio, *La fábula del tiempo: Antología poética*. Selec., pról. y bibliog. de Jorge Fernández Granados. México, Era, 2010.

PACHECO, José Emilio, *Los días que no se nombran: Antología personal 1958-2010*, en colaboración con Jorge Fernández Granados. México, Era/El Colegio Nacional/UNAM, 2014.

Hemerografía

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Jaime Sabines o la testimonialidad”, en *Especulo. Revista de Estudios Literario*, núm. 19, 2001. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/sabines.html>>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016.]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Montes de Oca: Ceremonias de las metamorfosis”, *Espéculo. Revista de Estudios Literario*, núm. 22, 2002. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/152015.pdf>>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “José Emilio Pacheco. La negra fábula del tiempo”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literario*, núm. 23, 2003. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html>>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016.]

[143]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “¿Está en crisis la poesía?”, en *Letras Libres*, núm. 72, pp. 45-50, 2004. <<http://www.letraslibres.com/mexico/esta-en-crisis-la-poesia>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016.]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “La arqueología celeste de Jorge Eduardo Eielson”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 28, 2004. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/arqueolo.html>>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016.]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Cinco años de *El poeta y su trabajo*”, en *Letras Libres*, núm. 89, 2006, pp. 83-84. Formato electrónico. <<http://www.letraslibres.com/mexico/cinco-anos-el-poeta-y-su-trabajo>>. [Consulta: 14 de noviembre de 2016.]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Álvaro Mutis: El río y el encuentro”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 32, 2006b, [sin paginación]. Formato electrónico. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/amutis.html>>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016.]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Reconciliación”. *Letras Libres*, núm. 108, p. 46, 2007. <<http://www.letraslibres.com/mexico/reconciliacion>>. [Consulta: 18 de noviembre de 2016.]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Persona no identificada”, *Letras Libres*, núm. 120, pp. 101-103, 2008. <<http://www.letraslibres.com/mexico/persona-sin-identificar>>. [Consulta: 17 de noviembre de 2016.]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “Sol”. *Letras Libres*, 2010. <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/sol>>. [Consulta: 17 de noviembre de 2016.]

[144]

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “De los pioneros a los epígonos”, en Alejandro Higashi e Ignacio Ballester, coords., *América sin nombre: madurez de la joven poesía mexicana*, núm. 23, 2018, pp. 59-72. <<https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.04>>. [Consulta: 07 de mayo de 2019.]

Entrevistas al autor

CHÁVEZ, Rosa Aurora, “Entrevista con Jorge Fernández Granados. El poeta goleador”, en “La Jornada Semanal”, supl. de *La Jornada*, 14 de mayo del 2000. <<http://www.jornada.unam.mx/2000/05/14/sem-jorge.html>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016.]

Círculo de Poesía, “Entrevista con Jorge Fernández Granados”, 2011. <<https://www.youtube.com/watch?v=7BPnkisCxEI>>. [Consulta: 13 de diciembre de 2016.]

SANDOVAL, Sandra, “Somos invidentes”. *Revista del consumidor*, agosto, PDF, 2005. <http://www.profeco.gob.mx/revista/publicaciones/adelantos_05/invidentes_ago05.pdf>.

SIMON, John Oliver, “Entrevista con Jorge Fernández Granados”, en *Revista Tameme*, enero, 2008. <<http://www.tameme.org/interview-jorge-fernandez-granados.html>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016.]

Sobre el autor

Artículo académico

AGUILAR SOSA, Yaneth, “Fernández Granados está en ‘Voz viva’”, en *El Universal*, 3 de mayo de 2016. <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/05/30/fernandez-granados-esta-en-voz-viva>>.

LEÓN, Ibán, DE “Fernández Granados: La otra forma del regreso”, en *Círculo de Poesía*, 2011. <<http://circulodepoesia.com/2011/07/fernandez-granados-la-otra-forma-del-regreso-por-iban-de-leon/>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016.]

DELTORO, Antonio, “Una herida hereditaria: *Si en otro mundo todavía*”, en *Casa del Tiempo*, núm. 64, febrero, de 2013, pp. 73-76. <<http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo>>. [145]

MARTÍNEZ ELIZALDE, Jocelyn, “Memoria y ceguera en dos poetas mexicanos: Rubén Bonifaz Nuño y Jorge Fernández Granados”, en *Ancila, Crítica de la Poesía Mexicana Contemporánea*, núm. 2, primavera, 2013. <<https://revistaancila.org/tag/jorge-fernandez-granados/>>.

RAMÍREZ, Israel, 2006, “La poesía como comunicación: Julio Hubard y Jorge Fernández Granados”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 28, pp. 49-55.

Reseñas

BARRAGÁN, Christian, 2009, “Una herida perdurable”, en “La Jornada Semanal”, supl. de *La Jornada*. <<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/18/sem-leer.html>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016.]

SANTIAGO, Jesús Alejo, 2014, “Jorge Fernández Granados rinde homenaje a la lectura”, en *Milenio*, octubre. <http://www.milenio.com/cultura/Jorge_Fernandez_Granados-el_fuego_que_camina_0_391160884.html>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016.]

Índice

Presentación	[147]
Mónica Quijano Velasco	7
Introducción	
<i>Jocelyn Martínez Elizalde</i>	13
Memoria del olvido: características de la memoria en <i>El arcángel ebrio</i> y en <i>Xihualpa</i> de Jorge Fernández Granados	
<i>Iván Cruz Osorio</i>	21
Poema y puntuación en la obra de Jorge Fernández Granados	
<i>Alejandro Higashi</i>	43
<i>Arcadía de prodigios: La infancia en la poesía de Jorge Fernández Granados</i>	
<i>Manuel Iris</i>	81
Del verso y sus formas en la escritura de Jorge Fernández Granados	
<i>Israel Ramírez</i>	97
Poesía y presente	
<i>Jorge Fernández Granados</i>	119
“No tenemos proezas, sólo recuerdos”.	
Entrevista a Jorge Fernández Granados	
<i>Jocelyn Martínez Elizalde</i>	129
Bibliohemerografía de y sobre Jorge Fernández Granados	
<i>Alonzo Caudillo</i>	141

De vuelta a Xihualpa: lecturas críticas a la obra de Jorge Fernández Granados fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se terminó de producir en septiembre de 2019 en Proelium Editorial Virtual. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie @Schola de la FFL, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor y, en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación estuvo a cargo de Edgar Gómez Muñoz. Cuidó la edición Juan Carlos Hernández Vera.

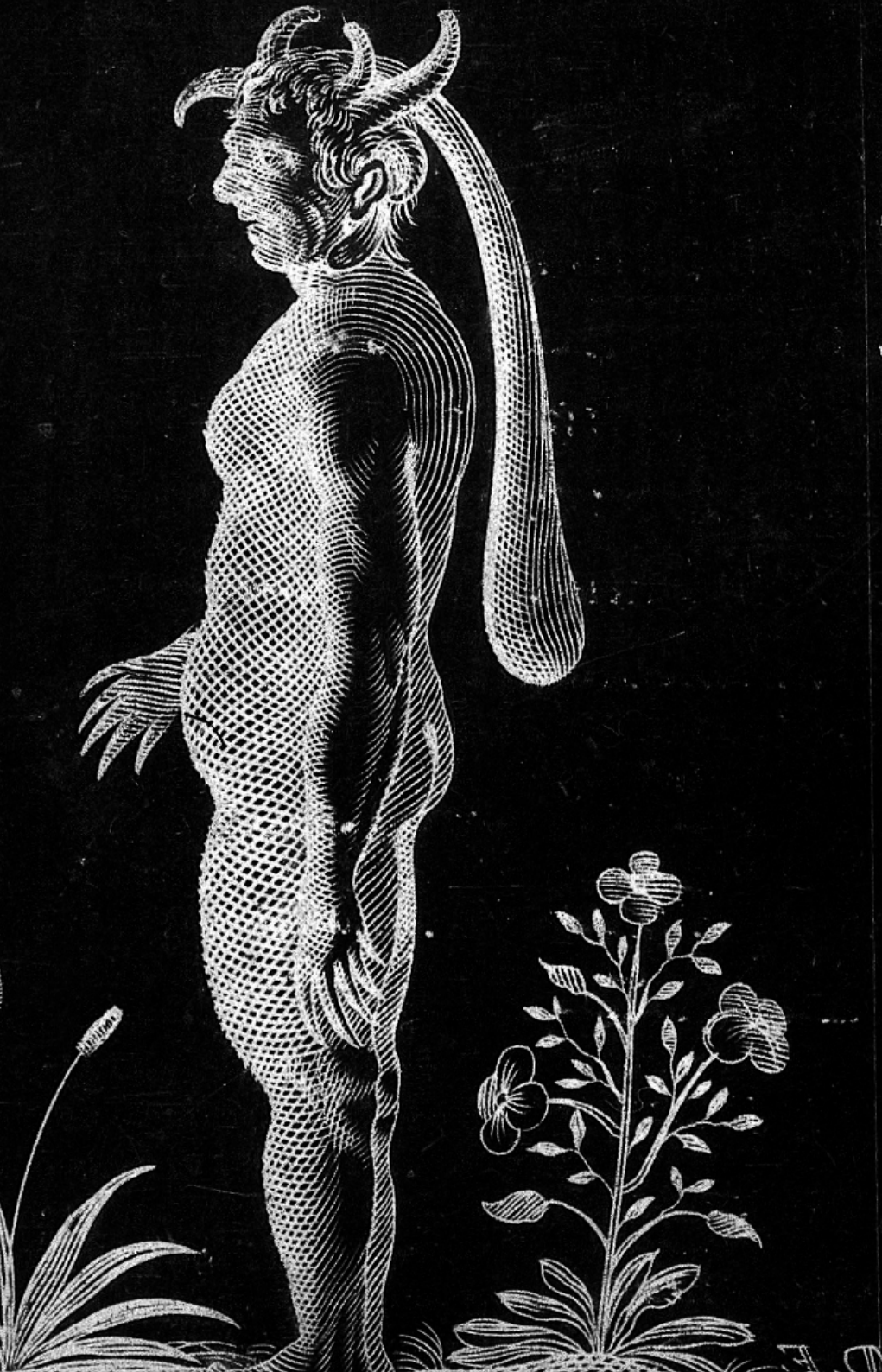




IMAGEN EN GUARDAS Y CUBIERTA:
Fortunio Liceti (1577-1657), “Ilustración
interior (IV)”, grabado en madera e im-
presión del libro *Fortunius Licetus De
monstris : Ex recensione Gerardi Blasii,
M.D. & P.P Qui monstra quaedam nova
& rariora ex recentiorum scriptis addi-
dit* (1665). El editor fue Andreae Frisii
(de *Amstelodami* o bien Amsterdam).
La imagen se tomó de un ejemplar
perteneciente a la Librería Nacional de
Nápoles, Italia.



Jorge
Fernández

Granados (Ciudad de México, 1965) ha obtenido diversos reconocimientos por su obra poética como el Premio Jaime Sabines, el Premio Aguascalientes y el Premio Carlos Pellicer; su obra poética es sólida, rica y representativa de la literatura mexicana de los últimos años. En este volumen participaron los académicos Alejandro Higashi e Israel Ramírez y los poetas Iván Cruz Osorio y Manuel Iris. Incluimos también un texto de Fernández Granados acerca de la poesía mexicana reciente y una entrevista al autor. En los artículos incluidos en *De vuelta a Xihualpa: lecturas críticas a la obra de Jorge Fernández Granados* el lector encontrará diversas formas de acercamiento a la poesía de este autor donde se destacan temas como la memoria, la infancia, la tecnología, la música, el acercamiento a lo sagrado y la presencia de la violencia en México.

@Schola

