

expresiva. En cualquier caso se busca la ruptura con el pensamiento tradicional y, por supuesto, con los cánones establecidos. La presencia de un lector activo y el logro de su asentimiento y complicidad, originan los juegos de ingenio y la traslación del sentido, como podemos apreciar en «Nombres» (*Desde entonces*) de José Emilio Pacheco:

El planeta debió llamarse Mar
es más agua que Tierra.

Es en esta época cuando se consagran como poetas Homero Aridjis (el más joven de los autores incluidos en la antología de Paz) y José Emilio Pacheco «destinado a convertirse en gran maestro para los jóvenes de los ochenta» (p. 14, Fernández). A su vez las dos corrientes de la lírica, esteticismo o poesía social, se bifurcan, si bien como señala Anthony Stanton, la separación no es tan tajante y a menudo convergen. Tal vez un claro ejemplo lo tengamos en uno de los más significativos mentores de la poesía social y filosófica, Jaime Sabines, quien alterna lo coloquial con la tendencia al esteticismo, como ocurre con uno de sus libros más significativos: *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1972):

Yo siempre he sido el hombre, amigo fiel del perro,
hijo de Dios desmemoriado,
hermano del viento (p. 273).

II. ¿La apropiación de la «posmodernidad»? de Prometeo a Narciso

Los últimos años de la década del setenta, por tanto, muestran el paso del poeta social y activo al poeta crítico, lo que no obsta a la presencia de determinados temas de los cincuenta y sesenta como la vuelta al origen (bien sea un regreso a la palabra primigenia o bien al tiempo del comienzo). Sin embargo, la verdadera evolución viene marcada por el retorno a una poesía cada vez más confesional, que subraya lo individual del poeta.

En general hay una cierta tendencia, a lo largo de toda la década, hacia una menor experimentación poética, una matización de la hipérbole y el cambio de lo coloquial por lo narrativo, mientras se abandonan determinados temas como la poesía de compromiso político o social, como afirma Francisco Serrano: «Tlatelolco es apenas una referencia», se vuelve a emplear el metro y la rima —especialmente el soneto— y «escriben con un desarrollado sentido de crítica» (p. 21), que convierte en reiteración la ironía de la pasada década.

La parodia frente a un mundo que se advierte insatisfactorio, es constante en la mayoría de los poetas. Ironía que supone el cuestionamiento del progreso a que había dado lugar la vanguardia, inaugurado con Vallejo pero desarrollado por Nicanor Parra con su singular preferencia por la burla de lo moderno y su decepción ante la ciencia, e incluso ante la poesía, aunque sea una «posmodernidad *avant la lettre*»⁶.

El fracaso del mundo moderno les hace transitar por tendencias que les permiten trascender la realidad, de modo que con bastante frecuencia — a finales de los ochenta y principios de la nueva década— la poesía amorosa, por ejemplo, adquiere un tono cercano a la mística. Frente a este estilo —en el que a menudo se utilizan el símbolo y la metáfora compleja que tienden a la imagen— nos encontramos con otra poesía que busca constatar la materialidad, incluso en su prosaísmo, y que no duda en utilizar la narratividad como recurso⁷.

Entre otros elementos, para Oscar Wong («Poesía joven: augurios y perspectivas», 1981) el signo que caracteriza la década del ochenta es la violencia⁸. La violencia se transforma en la poesía, y deja tan sólo el talante irónico y si acaso una cierta crispación hacia el tú con el que se dialoga. Tal vez el ritmo cortado en algunos autores como Espinasa (1957) —que recuerda en cierto modo al *break*— sea una de sus manifestaciones. Si bien podría mostrarse, asimismo, por medio de otros recursos como la búsqueda de lo antipoético a través de la poesía de las cosas en Mendiola (1954), o a través de la intencionada búsqueda del desequilibrio entre los interlocutores en Carmen Leñero (1955), o en la formulación de las dobladas y desconocidas intenciones de los que nos rodean como en Vicente Quirarte (1954) o José Emilio Pacheco y por supuesto, en la ciudad a menudo inhóspita, pero siempre compañera de Morábito (1955) y Quirarte (*Calle nueva*, 1979).

1. La evolución del mito

Frente a esta violencia se pretende el encuentro con un «paraíso natural» o «armónico», no tanto en otros países como se había hecho anteriormente, sino en el ámbito personal, a lo que contribuye la presencia de los antihéroes históricos y la desaparición de los héroes sociales (Prometeo) a favor del individualismo personal (Narciso). Esta búsqueda en la praxis poética se manifiesta en el concepto de iniciación, aplicado tanto a la escritura (cuyo precedente inmediato es *El mono gramático* de Paz) como al amor o al erotismo. El cambio respecto a la etapa anterior radica en que, en este tiempo, la iniciación a menudo se plantea como una recuperación

⁶ Sobre el término posmodernidad la polémica es constante, como señala Calinescu, la crítica en general ha sido reacia a su utilización especialmente por la contradicción de emplear el prefijo «pos», para explicar una situación cultural, filosófica o ideológica que aún se estaba o se está produciendo. Adopto el término por ser el más utilizado para definir esta etapa, con la matización que añade Calinescu, quien considera a la Posmodernidad como un tipo singular de la Modernidad.

⁷ La superación de la realidad de Jorge Esquinca que trata de inscribirse a su vez en lo cotidiano, pasando por la ternura suavemente irónica de Carmen Leñero, o el prosaísmo burlesco de Vicente Quirarte: «Preludio para desnudar a una mujer».

⁸ A nivel popular la violencia se manifiesta en los punk enfrentados a los famosos hippies de los 60 y 70, cuya presencia se convierte en evocación en Bacantes de Elsa Cross.

de la inocencia, y, en cierto modo, al hacerlo desde el plano individual del poeta, se construye en un marco familiar, como camino a la evocación.

Será el concepto de posmodernidad el que inicie una serie de polémicas en torno al fin de siglo, centrado, precisamente, en la decadencia de lo heroico y la duda sobre el progreso (factores que para Lyotard, Jameson y otros habían marcado el proceso de la modernidad), que conlleva la vuelta hacia el individualismo narcisista⁹. Para Francisco Serrano (1949) los escritores «quieren inaugurar un espacio propio, habitado por la experiencia poética (...) Comparten una preocupación viva por las cuestiones formales; han aprendido que el lenguaje es un elemento esencial del poema (...) y exploran sus posibilidades expresivas, sus modulaciones, sus valores comunicantes.» (*La rosa de los vientos*, pp. 22-23). Sin embargo, de modo esporádico, puede surgir en los ochenta el recuerdo de la poesía de protesta, en autores como Francisco Cervantes en «Guindaleta», donde se aproxima a la poesía de Vallejo en *España aparta de mí este cáliz*.

Pero a pesar de estas apariciones, Prometeo, el héroe social y autosuficiente, pasará a ser desde los años setenta (incluso en autores de época anterior, como Gabriel Zaid —1934— inscrito dentro de la llamada «modernidad») un héroe mutilado e impotente ante la realidad que le rodea, como ocurre en «Teofanías» (*Práctica mortal*, 1973):

No busques más, no hay taxis.
Piensas que va a llegar, avanzas,
retrocedes, te angustias,
desesperas. Acéptalo
por fin: no hay taxis...
Prometeo quiso asaltar un taxi.
Sigue en un sanatorio...

Conforme avance el tiempo, frente a otros mitos clásicos o precolombinos que se repiten, o la reiteración de personajes históricos o literarios¹⁰, Prometeo pierde entidad y cuando surja lo hará no como mito, sino como símbolo ya no de una acción social, sino de una acción personal y amorosa del poeta, como ocurre en la poesía de Vicente Quirarte (*El ángel es vampiro*, 1991):

pero es la condición primera de la llama
herir a quien la roba: no hay auroras
que te dejen partir sin quemaduras.

Por el contrario, Narciso e Ícaro adquieren el predominio que tuvieron durante el modernismo o la vanguardia. Narciso será el símbolo del poeta individual, de la palabra que se autocomplace en sí misma. Ya a mediados de los setenta Francisco Cervantes indicaba la presencia del tema de

⁹ Narcisismo que tiene su más directa manifestación en la figura del yuppie, llevada al cine en Nueve semanas y media o Wall Street.

¹⁰ Como, por ejemplo en Francisco Hernández (1946), en De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios, 1988.

Narciso y su dualidad —el tema del espejo o del reflejo, el tema del doble reiterado en la narrativa—, en «Generación de mis asuntos» (*Esta sustancia amarga*, 1974):

«Ama tu osamenta y tu carne, desecha toda lamentación de tu calenda. Y guarda, guarda para ti solo la cerrada estancia de tu existencia apócrifa, la del otro Cervantes que sonrío y tiene que estar vivo (...) el conocido Cervantes de unos pocos, no el desconocido que vigila el momento de poder borrarse definitivamente».

En los noventa José María Espinasa recoge el tema de Narciso en «Sentencia» (*El gesto disperso*) y pasa a convertirle en un *alter ego* de la poesía: «Narciso es la tristeza del espejo: no ama a otro pero tampoco se ama a sí mismo. La imagen está siempre a medio camino».

En el mito no deja de estar presente la utopía que también llevará a Ícaro a su destrucción. La presencia de Huidobro que consolida la función creadora del poeta, identifica a Narciso con Ícaro, ambos víctimas de su propia individualidad, de su afán de conocimiento que intenta descifrar el mundo a través de sí mismo. Altazor resurge, rodeado del vacío, en la poesía de Manuel Ulacia (*Origami para un día de lluvia*, 1991):

Has caído en la búsqueda de tu ser
desde la alta cúspide de tu insomnio

.....

Eres una partícula
en la galaxia que gira en la nada
un ahora que se recuerda a sí mismo
en el parpadeo de los milenios.

El desencanto ante la realidad motiva la relatividad de los mitos que adquieren la misma perspectiva irónica con que se observa la historia. Como señala Humberto Eco (Cfr.: *Apostillas al nombre de la rosa*) el pasado se verá con una ironía que elimina cualquier atisbo de ingenuidad. De este modo el mito se torna ser humano envuelto en lo cotidiano, como «Polifemo» o «Aníbal rompe el cerco de Casilinum» (*El error*, 1981) de Francisco Segovia (1958). La misma actitud manifestará su predecesor, Homero Aridjis, al buscar en el pasado la significación o el simbolismo del presente, «Moctezuma y los tamemes», «Penélope» o «Su sombra habla a Ulises» (*Nueva expulsión del paraíso*, 1990). De igual modo Pacheco se referirá al mito de Sísifo, para interpretarlo en un nuevo sistema significativo en «Retorno a Sísifo» (*El silencio de la luna*, 1994).

Piedra que nunca te detendrás en la cima:
te doy las gracias por rodar cuesta abajo.
Sin este drama inútil sería inútil la vida.