

El mito en su vertiente antiheroica aparecerá a menudo caricaturizado y grotesco, subrayando de este modo la visión parcial y defectuosa de un hombre siempre incompleto, como podíamos ver a través de las imágenes de mutilación típicas del surrealismo, y que aún se seguirán produciendo, como en José María Espinasa (*El gesto disperso*, VII), quien utilizará la técnica de la desmembración surrealista para manifestar en imágenes oníricas la angustia del ser, como antes lo hiciera Jaime Reyes (1948) o David Huerta (1949).

Del labio sin falanges y sin huella
la memoria deviene metatarso.
Pero no, nada se mueve, todo empieza
por señalar el aire de su vuelo
y el límite de su caída.

Para Calinescu, la decepción de lo mítico-histórico producirá el desmenzamiento de la historia en «pequeñas historias heteróneas y locales» (p. 268). De este modo surge el mundo de lo familiar, la casa en la que transcurre la existencia del poeta, frente a la ciudad. Este mundo de lo familiar se torna especialmente ámbito de evocación, como lo hace de modo singular Jorge Esquinca en «Parvadas»: «La luz era entonces cómplice de las sábanas que se asoleaban sin prisa en el patio de la casa» (VII). O como el concepto de «Jueves» en Antonio Deltoro, para quien el jueves «es tan generoso conmigo que me entra en la mano/ caluroso y preciso como una pelota de esponja» (*¿Hacia dónde es aquí?*, 1984).

El mundo del objeto y de lo cotidiano surge en autores como Jaime Augusto Shelley (*Abuso de poder*, 1987) y se convierte para Ulacia o Mendiola en un sistema «filosófico» y poético que se desarrolla a manera de símbolo para romper con la filosofía del pasado. En el caso de Pacheco, incluso la preterida filosofía social se parodia mediante una traslación de sentido, como ocurre en «Los condenados de la tierra» (*Ciudad de la memoria*, 1988):

Al fin me encuentro contigo,
oh chinche universal de la miseria,
enemiga del pobre, diminuto
horror de infierno en vida,
espejo de usura.

La desilusión abarca incluso el encuentro con el otro, hasta convertirse en un verdadero desencuentro en el que el hombre es un lobo para el hombre, como ocurre con «El cardo» de Pacheco: «Inmóvil escorpión, acecha y sabe /que alguien irá a clavarse en sus púas» (p. 83). Tono similar

y coincidente con las teorías de Hobbes se puede observar en José María Espinasa (VII, *El gesto disperso*, 1994):

El camaleón alimenta su tedio de insectos.
Cambia de máscara: la lengua se esconde en el oriente,
son las alas de un insecto, la lucha de mil antorchas, (...)

Por su parte, Esquinca elige de nuevo el camaleón, especialista en «el arte del disimulo», mientras que Morábito analiza al otro y se analiza a sí mismo a través del símbolo (el perro), sin abandonar el tono coloquial que le caracteriza («Poemas inéditos», *Zurgai*, 1994, p. 20). La competencia, la crítica, la lucha del hombre contra el hombre, se escenifican en una acción cotidiana, en la que Prometeo parece haber desaparecido definitivamente:

y cada perro se desprende un poco
de su dueño,
adquiere un lobo que lo vivifica.

2. *El espacio*

Desde comienzos de siglo y aún más desde las teorías de la relatividad del espacio que se inician en Einstein y que culminan en Hawking, el intento de conocimiento del espacio cobra un singular relieve, e incluso se llega a equiparar a la preocupación por el tiempo que se venía gestando desde el XIX. De este modo, la vanguardia trae consigo el desequilibrio del mundo espacial y su presentación de ámbitos quebrados y parciales.

Sin embargo, no es la aparición del espacio cotidiano (la poética del objeto) lo que puede llamarnos la atención, sino la preferencia por un espacio que se trata de analizar partiendo de sus elementos constitutivos: agua, fuego, tierra, aire. En mi opinión, esta tendencia se fundamenta en la pérdida de los valores históricos y tradicionales que provocan la búsqueda del origen. Esta búsqueda que supone un camino de regreso iniciático domina en el pensamiento de vanguardia y se atribuye de igual modo al tiempo o al espacio¹¹. Su presencia en Hispanoamérica se añade al sentimiento de desarraigo, que convierte en un hecho absolutamente esencial el proceso de nombrar «nuevamente» el mundo. No deja de ser significativo que este proceso corresponda al poeta, como creador, ejemplificado de modo excepcional en *Altazor* de Huidobro.

Por su parte el espacio más referencial, México, se trata de describir en su esencia, y en líneas generales los poetas adoptan un tono en cierto modo mítico, coincidente con la intrahistoria presentada por Rulfo. La

¹¹ La obra de Joyce y la de Proust son el más claro ejemplo de esta tendencia.

misma situación de opresión e incapacidad para alcanzar el presente (incluirse en la modernidad) se presenta en la poesía de mediados de los ochenta. Estos espacios conviven con otros más habituales como la poética de la ciudad y la del objeto, que tienen como protagonista inmediato al propio autor.

a) El cosmos

Entre los elementos constitutivos o «cósmicos» llama la atención la preferencia por la luz¹², relacionada con la creación poética (el estado «inefable» o «iluminado»), si bien surgen también con frecuencia el agua y la tierra¹³ por ser a su vez elementos primordiales. La luz como iniciación, supone un regreso al origen, pues es el primero de los elementos creados según la Biblia y el primero en percibirse, según las teorías de Hawking sobre el *Big-Bang*¹⁴:

«La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas.

«Dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas» (Génesis 1, 2-3).

La luz es por tanto, un camino de iniciación hacia el origen del orden cósmico. Esta ordenación cósmica, que, a partir de la luz, como iluminación permite el descubrimiento del mundo, aparece con diferentes formas en Paz (sol, llama, fuego) y es materia constante en David Huerta (*El jardín de la luz*, 1972) o Carmen Boullosa («Abierta»), mientras que Coral Bracho utiliza el símbolo de la luz (*Tierra de entraña ardiente*, Zurgai, 1994) en relación con los objetos, el tiempo o la muerte.

La luz y su opuesto, la sombra, se personalizan para ofrecer las dos partes reconciliadas del poeta (el yo y su reflejo, el yin y el yang) y convertirse en semilla fundamental de la totalidad del mundo en Efraín Bartolomé (*Cuadernos contra el ángel*, 1987):

Este cuaderno pesa
Es pura luz
Es pura sombra:
es mi sangre total cargada de sentido. (p. 396)

.....
Tú me conoces
Soy un poco de sombra herida por un alambre tenso.
Soy mis sentidos como un pozo en que la luz desciende
La luz es un panal que gotea sol
un sol que gotea luz
un árbol derramando su follaje cuajado de sentidos como
un ave sus plumas.

¹² Los ejemplos se repiten desde la poesía de los Contemporáneos a la de Sábines en Horal (1950) («Sombra no sé, la sombra/herida que me habita,/ el eco./...../ Estatua de luz hecha pedazos») pasando ya en los ochenta a «Tripticos» de Giros de faros en Alberto Blanco: «Las ruinas de la luz /sobre un mar estrellado// Del fuego recibe su paz el mundo» o el «Tiempo sin luz ni tacto» de Coral Bracho (Peces de piel fugaz) o «En el fondo de mí hay una luz pausada l.../ que construye bellos edificios, catedrales, laberintos...» de Antonio Deltoro (¿Hacia dónde es aquí?).

¹³ A principios de los ochenta el agua se adopta todavía como materia cósmica que se describe y utiliza como símbolos más frecuentes la lluvia o la gota de agua. Del mismo modo entre los símbolos de tierra, será la piedra el más utilizado, mientras que el polvo o la aridez son constantes en la simbolización de México.

¹⁴ Hawking relaciona la luz con la flecha del tiempo, Historia del tiempo, p. 51, fig. 2.7.

El camino iniciático no es sólo un medio de conocimiento, sino también un intento de evasión que puede tener también otros símbolos. En los setenta, el camino iniciático o el paraíso se representan mediante referentes modélicos como es el caso del Amsterdam que observa David Huerta («Adefesio de Amsterdam» *Versión*, 1978), o bien Turquía como en el caso de Hernán Lavín Cerda en sus *Ceremonias de Afaf* (1979), paraísos que no logran evadir la angustia del hombre. De este modo la afirmación de una realidad cotidiana, que se aleja de la evasión, se une a una poética semejante a la poética del absurdo, y al tono surrealista precedente, para hacer su aparición en obras como *Incurable* (Huerta, 1987)¹⁵ o *Por si las moscas*, Lavín Cerda, 1992).

Frente al absurdo y la desconexión del hombre con su entorno, la única salida es la evocación: Elsa Cross (1946) plantea en *Bacantes* (1982) una suerte de nostalgia ante los paraísos artificiales de Oriente, mezclado en la búsqueda de una nueva espiritualidad, que, en cierto modo recuerda el camino de Galta paciano (III, 11), si bien es más claro el sentido iniciático en *Canto Malabar*, 1987:

Las mujeres te esperaban como un advenimiento,
y llegaste con marihuana en los bolsillos,
el cabello en desorden.

b) México

Tal vez la decepción ante el progreso y la imposible universalidad haga que el poeta torne al ámbito mexicano. Puede adoptar la propuesta política o reivindicadora, como es el caso de Josefina Morales, o bien la descripción de lo esencial mexicano, que tiende a una poesía intimista. El cambio, respecto a la etapa anterior, radica en el hecho de ser ahora lugares-símbolo, a la manera de una percepción sentimental o romántica en la que se elimina el carácter descriptivo para expresar la «sensación» interna del poeta, como es el caso de Verónica Volkow (1955) en *Popocatépetl* donde la impresión de destrucción se sugiere por el aislamiento de los elementos:

Aquí entre las rocas empieza la tragedia,
.....
viento solitario que roma los peñascos,
viento en todas partes,
hasta en los poros de las piedras más chicas¹⁶.

Por supuesto, el tema había surgido en poetas anteriores, como ocurre con *Imágenes para el fin del milenio* (1986) de Homero Aridjis. Lo pequeño

¹⁵ Respecto a *Incurable*, señalaba Thorpe Running, su adscripción a la poética de la posmodernidad y la relación con la nueva crítica literaria francesa de Lacan y Derrida.

¹⁶ De igual modo, reúne el tema mexicano de la muerte, en «Pachacámac» (Litoral de tinta) «en las costas del Perú», donde las conchas se arraciman en caminos de olas «a los que ya no regresan», como símbolo natural de la existencia:

Tiene un primer rostro
la muerte que remeda
la vida como un eco.