



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
CAMPUS GUANAJUATO
DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

Imagen como protoplasma: La poesía vital de Mario Santiago Papasquiario

TESIS

que para obtener el grado de
Licenciado en Letras Españolas

Presenta

María Guadalupe Barrón Aldaco

Asesora

Dra. Yolanda Sánchez Alvarado

Guanajuato, Guanajuato

Febrero del 2018

Imagen como protoplasma: La poesía vital de Mario Santiago Papasquiaro

María Guadalupe Barrón Aldaco

Dedico esta tesis a mis padres,
Jaime Barrón Moncada y Ma. Guadalupe Aldaco Beltrán.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por todo el apoyo y cariño que me han brindado, gracias por impulsarme a llevar a cabo mis proyectos.

A todos mis profesores, particularmente a la Dra. Yolanda Sánchez Alvarado por todo el tiempo dedicado a mi tesis y a mi persona.

A los sinodales: Dra. Claudia Liliana Gutiérrez Piña, Dr. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk y Dr. Eugenio Mancera Rodríguez. Gracias por haber aceptado ser parte de mi proceso de titulación.

A mis amigos, en especial a Jacqueline, Karen, Cristina, Augusto, Alicia, Erik, Fabiola, Hugo, Karina, Alejandra y Victoria. Les agradezco el tiempo compartido dentro y fuera de los muros valencianos. A Ricardo Trinidad, gracias por toda la paciencia, ayuda y cariño. A Miguel Toral, sin el cual esta tesis quizá no existiría, gracias por compartir el amor a la literatura y el gusto hacia la obra de Papasquiaro.

ÍNDICE

Introducción. <i>El eco de un impulso insospechable</i>	12
Capítulo I. <i>El ojo de la transición</i>	30
I. Infrasoles: Los soles negros de la literatura en México	31
II. Infrarrealismos: Tres manifiestos	40
III. De las partículas infrarrealistas al tejido de la poética papasquiarana	49
Capítulo II. <i>Protoplasma Kid: El pequeño-Dios creador de organismos líricos</i>	57
I. Imagen como protoplasma	58
II. El imaginario papasquiarano: <i>Un collage protoplásmico</i>	67
1. Ritual de invocación	69
2. Nostalgia	91
3. Viaje	98
4. Herencia	106
Capítulo III. <i>Vuelo más allá del aliento en el que escribo</i>	115
I. Aullido de cisne: El grito primigenio del poeta	116
II. El carácter palimpsestico: Las huellas genéticas en el organismo lírico	120
III. La personificación de la poesía	129

Conclusiones: <i>Los últimos dinosaurios y algunos cambios en la atmósfera</i>	137
Apéndice	147
La poesía sale de mi boca	148
Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger	154
Bibliografía	171

Divina sibi canit et orbi

INTRODUCCIÓN

EL ECO DE UN IMPULSO INSOSPECHABLE

La obra poética de Mario Santiago Papasquiaro (Ciudad de México, 25 de diciembre de 1953-Ciudad de México 10 de enero de 1998) ha comenzado a estudiarse mediante artículos académicos y tesis, donde se analiza su obra en relación con el infrarrealismo, movimiento del que fue uno de los fundadores. El interés por este grupo se ha mantenido constante desde 2006. Sobre el tema podemos encontrar textos de divulgación, tesis, artículos en internet de blogs especializados, artículos de revistas, entrevistas a los fundadores, entre otros.

Los trabajos de Andrea Cobas Carral, investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, *Déjenlo todo nuevamente: Apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano* (2005) y la versión extendida del mismo “*La estupidez no es nuestro fuerte*”: *Tres manifiestos del movimiento infrarrealista mexicano* (2006), aportan datos históricos sobre el movimiento y acerca de sus postulados estéticos. En ellos podemos encontrar un resumen de sus orígenes y objetivos. Ambos documentos exploran los manifiestos infrarrealistas y sus relaciones con el surrealismo y el movimiento peruano hora zero.

En el artículo “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo” (2013), el escritor Jaime Moreno Villarreal explora los caminos que unen a estos movimientos, rescata la idea en común de que la revolución requiere de la poesía como motor liberador para así lograr una transformación, es decir, al cambiar el arte se cambia la vida.

“Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”¹(2014), artículo de Ainhoa Vázquez Mejías, explora la poética del movimiento, sus influencias estéticas y literarias. Se utiliza como guía del análisis *Los detectives salvajes*

¹ Este artículo pertenece a la tesis de maestría de Ainhoa Monserrat Vázquez Mejías *Dialéctica del feminicidio y el chivo expiatorio en la narrativa de Roberto Bolaño* (UNAM, 2010).

(1998) de Roberto Bolaño, uno de los fundadores del movimiento. Vásquez considera este libro como una “reescritura autocrítica” del infrarrealismo.

Otros textos donde se puede rastrear información son los artículos que los propios integrantes del infrarrealismo realizaron décadas después de la fundación del movimiento. Destaca el de Ramón Méndez Estrada, un texto titulado *Rebeldes con causa: Los poetas del movimiento infrarrealista* (2007), en él se comentan momentos importantes en la formación de los jóvenes que terminarían conformando este grupo y las dificultades a las que se enfrentaron por ser marginales voluntarios de las instituciones, además comenta un poco sobre las primeras publicaciones en las cuales dieron a conocer su obra.

El número 8 de la audiorevista *Nomedites* (2006), dedicado al infrarrealismo, consta de un álbum con declamaciones, música inspirada en poemas, textos inéditos y testimonios de los infrarrealistas Pedro Damián, Ramón Méndez, Bolaño y otros. Incluye material interactivo con fotografías, textos y facsímiles de publicaciones infrarrealistas. Junto con el álbum se editó un cuadernillo con fotos, donde también se reproduce una carta de Bolaño dirigida a Papasquiari, también cuenta con poemas de este último, un texto de José Rosas Ribeyro y un manuscrito de Pedro Damián Bautista.

En 2006 surgen algunas entrevistas y artículos en los que se describe, evalúa y clasifica el quehacer de los poetas infrarrealistas, también se comenzó una labor de difusión de su obra. Las revistas *Viento en vela*, *Replicante* y *Alforja* tuvieron en sus publicaciones de ese año artículos y textos originales, siendo el número 5 de *Viento en vela* dedicado en su totalidad al movimiento. Este cuenta con dos entrevistas (una al otrora infrarrealista José Vicente Anaya, otra a Marco Lara Klahr, editor y periodista), los tres manifiestos, reseñas, anécdotas de la fundación y poemas de José Vicente Anaya, Roberto Bolaño, Pedro

Damián Bautista, Juan Esteban Harrington, Mara Larrosa, Vera Larrosa, Rubén Medina, Cuauhtémoc Méndez, Ramón Méndez, Víctor Monjarás-Ruiz, Bruno Montané, Guadalupe Ochoa, José Peguero, Lorena de la Rocha, José Rosas Ribeyro y Papasquiario. Hasta ese momento, podía considerarse uno de los documentos impresos más completos.

En revista *Replicante* se publicó la sección “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas” (2006). Esta contiene una entrevista, un apartado donde se proporcionan los nombres de los miembros del movimiento (tanto la primera como la segunda generación), los tres manifiestos infrarrealistas, así como algunos poemas. La entrevista, hecha por Heriberto Yépez, se titula “El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes. Conversación con José Vicente Anaya”, en ella el poeta se deslinda de los escritores que siguen utilizando el nombre de infrarrealistas, habla de los manifiestos y de cómo surge y termina el infrarrealismo.

Otros comentarios de Anaya se encuentran en el reportaje especial de Roberto Ponce para revista *Proceso*, “Una antología excluyente y censora: Vicente Anaya” (2014). En este discute sobre las antologías infrarrealistas publicadas en 2014 (*Infrarrealistas/Poetas y Perros habitados por las voces del desierto*), además reitera su postura frente al fin del infrarrealismo en 1978 y comenta cuáles fueron los manifiestos y quiénes publicaron en los años que duró activo².

Una de las críticas más completas se encuentra en “Historia de algunos infrarrealismos” (2006) de Heriberto Yépez, artículo de revista *Alforja*, en el cual se deslinda al infrarrealismo del mito construido a partir de la lectura de *Los detectives*

² Cabe señalar que se distinguen dos versiones principales de la historia del infrarrealismo. Una en la cual se considera que existió de 1975 a 1978 (la versión de Anaya) y otra donde a la fecha, tanto miembros fundadores como nuevos integrantes, siguen considerándose infrarrealistas. De esta última opinión es partidario el poeta Rubén Medina, compilador de la antología *Perros habitados por las voces del desierto*.

salvajes. Para ello se auxilia de la perspectiva de Anaya. De acuerdo con esta postura, con la que Yépez concuerda, se sostiene la existencia de múltiples infrarrealismos. Sin embargo, se afirma la importancia de la novela de Bolaño, ya que generó atención sobre el grupo.

En este artículo, se propone una relectura del movimiento poniendo en consideración su desarrollo periférico y su carácter separatista, aminorando el papel que tuvo el rechazo que padecieron por parte del ámbito literario. Yépez señala su separación del establishment como una elección no obligada sino autoimpuesta, de acuerdo con él los infrarrealistas buscaban ser repudiados y causar shock, en consecuencia fueron ignorados durante poco más de tres décadas. Aunque no deja de lado que el ocultamiento bajo el que subsistió el rastro de los infrarrealistas se deba en gran parte a que “la descalificación existencial hacia los infrarrealistas es descalificación estética” (Yépez, 2006, p. 136).

Distingue tres tipos de infrarrealismo: el de Bolaño en su novela como infrarrealismo irónico, el de Anaya como una relectura crítica y el de Papasquiaro como un infrarrealismo romántico. Agrega un cuarto tipo que sería el retro o neoinfrarrealismo, el que vino después de la fama de Bolaño y se alojó *online*. Entre otras cosas, relata brevemente algunos datos sobre el origen del grupo, su vínculo con la vanguardia europea, los poetas malditos, la contracultura de los beatniks, su predilección por Antonin Artaud y su gusto por “la poesía coloquial y la antipoesía, al estilo de Efraín Huerta y Nicanor Parra” (2006, p. 136).

Desde ahora señalamos que optamos por el testimonio de José Vicente Anaya para relatar la cronología del infrarrealismo. Esto se debe a que Anaya es uno de los tres poetas

que redactaron manifiesto y a que junto con Bolaño y Papasquiario, forman parte de la primera diáspora del movimiento.

Los prólogos de los libros *Jeta de santo* (2008) de Mario Raúl Guzmán y *Arte & Basura* (2012) de Luis Felipe Fabre aportan otras perspectivas. El de Guzmán, “La bendición de la insensatez”, se enfoca en trazar un camino introductorio: las relaciones con el estridentismo, la intertextualidad y la referencia cultural saturada, así como sus relaciones con el futurismo de Marinetti y Mayakovski, también las que tiene con los movimientos poéticos latinoamericanas de Perú y Colombia, los *beats* y el surrealismo. Describe sus poemas como construcciones claroscuros y contradictorias, con versos acertados seguidos de líneas inconsecuentes, donde predomina la imperfección. Dice Mario Raúl Guzmán sobre la construcción del poema papasquiariano: “De materia putrescible y de materia espiritual está hecha su amalgama” (2008, p. 20). Separa por completo la ficción de *Los detectives salvajes* de la obra papasquiariana, además se concentra en su singularidad descartando afinidades entre esta y la demás obra infrarrealista.

El prólogo de Fabre, titulado “Sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar”, comienza tratando de definir quién es Papasquiario, cuyo nombre real era José Alfredo Zendejas Pineda. Considera favorable la reinención y redimensión del estridentismo y el infrarrealismo a consecuencia de *Los detectives salvajes*. De la misma manera destaca la importancia de la relación hecha entre el escritor y su versión en la ficción bolañiana, Ulises Lima. A esta construcción externa Fabre añade lo siguiente: “Mario Santiago Papasquiario es autor de su propio personaje que a su vez es hijo de sus poemas: su escritura lo inventa y viceversa” (2012, p. 8).

Sobre la fundación del infrarrealismo en 1975, señala como detonador la “inconformidad frente al modelo imperante representado en la figura de Octavio Paz” (2012, p. 11). Califica la poesía infrarrealista como poesía lumpen y de estética callejera. Subraya la importancia de la figura de Efraín Huerta, no sólo por su relación con la “izquierda mexicana”, también porque “incorpora en su poesía elementos del habla y el humor popular” (2012, p. 11). Puntualiza que en el caso de la obra papasquiarana existe “cierta retórica de vanguardia” proveniente de la obra de poetas horazerianos.

Para Fabre la poesía de Papasquiario no es sólo el texto sino que consiste “también en un performance sostenido al punto de confundirse con su vida” (2012, p. 13), por tanto señala que no se puede analizar el texto en sí mismo desde una perspectiva convencional. Describe su poesía como marginal e inacabada porque entiende “la escritura de la poesía como un modo de estar” (2012, p. 15), el cual no requiere de corrección al ser una expresión que acontece en el momento. En esta selección se pretende mostrar la “indócil impureza” de la escritura, por ello recurre a textos inéditos, fragmentos y anotaciones dispersas en materiales varios (en márgenes de libros sobre todo).

El libro *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes desarrollo, transformaciones* (2011) tiene un apartado sobre Papasquiario y una de sus antologías. Bajo el título “Los mil & 1 ademanes furoanarcos: *Jeta de santo* (Antología poética, 1974-1997) de Mario Santiago Papasquiario”, Eduardo San José Vázquez hace una guía resumida sobre el infrarrealismo, Bolaño y sus relaciones con el auge del interés en la obra papasquiarana, la crítica hecha por Heriberto Yépez en “Historia de algunos infrarrealismos”, el origen y desarrollo del movimiento, los manifiestos, las afinidades con el nadaísmo, los horazerianos y la vanguardia europea. De los textos de la antología opina que “abundan en esbozos de

una poética deliberadamente contradictoria y elusiva” (San José Vázquez, 2011, p. 449), guiados por “una fugaz presencia como estética y significado” (2011, p. 449). Al igual que Fabre y Guzmán, concuerda en la falta de depuración, opina que conviven en sus poemas versos brillantes y versos “apagados” e incomprensibles.

Eva Castañeda Barrera, investigadora asociada en el Centro de Investigaciones de América Latina y el Caribe de la UNAM, cuenta con dos artículos: “El infrarrealismo, subversión como propuesta estética” (2010) y “Mario Santiago Papasquiaro: el poeta escindido” (2011). En este último aborda al poeta desde la perspectiva de la posmodernidad, de donde ubica algunas características, entre ellas: la fragmentariedad, el caos y la revitalización de la belleza, y la desublimación, la cual explica consiste en que “las acciones banales poseen el mismo peso de aquello que en algún momento fue trascendental” (Castañeda Barrera, 2011). Conduce el análisis a partir de los poemas “Ya lejos de la carretera” y “Canción implacable”.

Las tesis de licenciatura han abierto la investigación sobre la poesía de Papasquiaro en México. De las tres que utilizamos de referencia, dos se centran en partes específicas de su producción a través de las cuales exponen una propuesta poética, la tercera contiene un apartado con las características generales de la obra.

La tesis de Illimani Gabriela Esparza Castillo de la Universidad Nacional Autónoma de México, titulada *El viaje de Ulises Lima por el camino de Santiago / Aullido de Cisne / Poética Infrarrealista* (2011), también aborda a Papasquiaro en relación con el infrarrealismo. En esta tesis se analiza la imagen en la poesía papasquiarana con especial énfasis en la imagen del viaje en cuatro textos del autor: “Visión en el Sinaí”, “Correspondencia Infra”, “En el zaguán de las nubes” y “Con el cielo por dentro”. El

estudio comprende algunos aspectos de la poética papasquiarana, en particular, se plantea el tema de viaje como una constante que refleja su carácter móvil y transformador. Al menos en México, este trabajo representa el primer análisis académico sobre el único libro publicado en vida por Papasquiaro, *Aullido de cisne* (1996). Además del análisis propio de los poemas, se ofrece un recorrido sobre el infrarrealismo y la vida del poeta a través de testimonios de familiares y de otros infrarrealistas.

María de Monserrat Ramírez Quezada de la Universidad Autónoma de Aguascalientes presenta en su tesis de licenciatura, *Mario Santiago Papasquiaro y el elemento de la ironía en su obra* (2012), un estudio enfocado en la contextualización del poeta con respecto al infrarrealismo. Se realiza el análisis de la crítica en la obra a partir del concepto de antipoesía y de la ironía desde la modernidad (no como figura retórica) a partir de los poemas “Aullido de cisne” y “Quién sino tú”. Además se profundiza en elementos circundantes como lo grotesco, lo absurdo, el humor y la utopía.

En la tesis *Infrarrealismo mexicano: un acercamiento al movimiento poético mediante el uso de modelos de estudios socioliterarios* (2012) de Pedro Gerardo Guerrero Pasillas de la Universidad de Sonora, se encuentra el apartado “Mario Santiago, un poeta en ‘proceso’”, en el cual se reconocen las diferencias entre su producción poética y la de otros poetas infrarrealistas. Este análisis expone lo que se consideran los elementos primordiales, de los cuales destaca la recurrencia del tema de la poesía y la intertextualidad. Además, se postula que esta obra se rige por el modelo de la desestructura, “cuya característica principal es mostrar al lector un mundo desordenado, usando como recursos la enumeración caótica, la falta de lógica y la ruptura de las unidades ordinarias de semántica y sintaxis” (Guerrero Pasillas, 2012, p. 54). Además en el apéndice de este trabajo se encuentra una

entrevista con el escritor chileno Bruno Montané (2010), en ella habla de algunas publicaciones infrarrealistas y sobre su perspectiva del movimiento.

La obra infrarrealista ha aparecido en diferentes publicaciones recopilatorias, las primeras fueron *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas* (1976) y *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979). *Pájaro de calor* reúne textos (13 en verso, 7 en prosa) de Anaya, Bolaño, Papasquiario, José Peguero, Rubén Medina, Bruno Montané, Cuauhtémoc Méndez y Mara Larrosa. Es una colección de textos heterogéneos con temáticas compartidas como el amor juvenil y el paso del tiempo, entre otros. Sin embargo, se alcanza a distinguir en los poemas de Papasquiario (“Daría todo todo todo”, “Memoria histórica” y un fragmento de “Sinphonie d’ sang”) una escritura particular rebosada de imágenes y referencias literarias y culturales.

En *Muchachos desnudos* se publicó la obra de tres poetas infrarrealistas, Bruno Montané, Bolaño y Papasquiario, así como la de Luis Suardíaz (Cuba), Hernán Lavín Cerda (Chile), Orlando Guillén (México), Beltrán Morales (Nicaragua), Fernando Nieto Cadena (Ecuador), Julián Gómez (México) y Enrique Verastegui (Perú). Sirve de muestra para comprobar, al igual que en *Pájaro de calor*, la falta de similitud entre la obra de cada uno de los infrarrealistas. El prólogo escrito por Miguel Donoso Pareja, “Once poetas, seis países: ¿poesía concreta o poesía en proceso?”, propone una guía de referencia para seguir el camino poético que tomaron los escritores que presenta. Donoso distingue 6 tipos de vertientes de la poesía latinoamericana, la que se compila en el libro es más cercana a tres tipos:

1. Una que basa su impugnación en una fuerza irracional y desbordada, con elementos conversacionales y de las vanguardias más añejas; 2. Otra que parte de una emotividad honda, interior, sin desligarse de la realidad social; 3. La que nace de la antipoesía no grandilocuente sino más bien coloquial, de Parra (1979, p. 19).

También liga a estos poetas con tres grupos que se asumieron de vanguardia: el nadaísmo colombiano, los ecuatorianos tzántzicos y el movimiento peruano hora zero. Califica la obra de Papasquiario como “narrativa en muchos aspectos [...] singularmente ilógica pero que nos golpea ‘tan perfectamente como cualquier historia lógicamente conducida’” (1979, p. 35). Otras características que da son “el terrorismo verbal, la incorporación de signos aritméticos, la acumulación de datos (o señales) culturales” (1979, pp. 35-36). Finalmente lo define como el “poeta en acción, en ‘proceso’, vitalmente ‘agónico’” (1979, p. 36).

Las únicas obras que Papasquiario publica en vida son una plaquette con diez poemas titulada *Beso eterno* (1995) y el poemario *Aullido de cisne* (1996), el cual fue la compilación de poemas más extensa seleccionada por el autor. Ambos trabajos fueron publicados bajo la editorial independiente Al este del Paraíso³. Aunque diverso y de corta extensión, *Aullido de cisne* logra conformar una colección breve (pero no definitiva) de la poesía papasquiarana. La selección consta de 59 poemas, entre los que destacan “Visión en el Sinaí”, “Con el cielo por dentro”, “Callejón sin salida”, “Abisinia’s shock”, “Escudo de crin: brazos de cristal”, “Aullido de cisne”, “Devoción cherokee”, “En el zaguán de las nubes”, “Beso eterno a Nadja Clítoris” y su “Carte d’identité” (una brevísima autobiografía poetizada).

³ Fue fundada por Marco Lara Klahr y Papasquiario en 1994 con el propósito de publicar a quienes nadie quería publicar. Gracias a esta editorial se dio a conocer la obra de los poetas infrarrealistas de 1994 a 1996 aproximadamente.

El poema que da título al poemario sintetiza algunos de los temas e ideas recurrentes: la percepción limitada que se puede tener del mundo, la mortalidad (lo efímero), la empatía y la identificación del hombre como un sujeto colectivo (verso 43: “Aquí el Tú es Yo”), la renovación perpetua (versos 38 al 41: “La muerte no es muerte / Su eterna cicatriz florea / Como voz de parto / O como voz / sencillamente /”), la lucha constante entre la permanencia (a través de la escritura) y la destrucción de su legado poético (verso 73: “Mato lo que digo”).

Dentro de las publicaciones póstumas de su obra se encuentra la antología *Respiración del laberinto* (2008) y *Jeta de santo* (2008). De acuerdo con Mario Raúl Guzmán, existen más de 1500 poemas, sin embargo la mayoría no han sido publicados. También se han editado las compilaciones *Sueño sin fin* (2012), realizada por Bruno Montané Krebs, y *Arte & Basura* (2012), realizada por Luis Felipe Fabre. Esta última consta de “poemas más o menos terminados, fragmentos y anotaciones, manuscritos e intervenciones” (Fabre, 2008, p. 18). La mayoría son inéditos y no están incluidos en la antología *Jeta de santo*, la más completa que hay a la fecha. Sin embargo, *Arte & basura* tiene un propósito diferente, de acuerdo con Fabre el concepto del libro consiste en mostrar los textos en “calidad de borrador”, inacabados, no editados o manuscritos que no resultan en su totalidad legibles. Además, se ofrecen facsimilares de libros, revistas, carteles y cajetillas de cigarro donde Papasquiario dejó registrado algún texto con o sin intención poética. La selección de este material menos depurado agrupa textos de diferentes épocas, algunos referentes al infrarrealismo, otros siguen la misma línea que en la selección de *Jeta de santo*. Además, se incluyó uno de sus últimos textos, “Eme Ese Pe” (poema que abre la compilación).

Jeta de santo está conformado por 161 poemas y está dividido en cuatro partes. En esta antología abundan epígrafes de extensa variedad, así como menciones al arte y la cultura popular. Las referencias que se presentan a lo largo del poemario abarcan artistas de todo tipo: un epígrafe de T. S. Eliot o José Revueltas, una mención de Ray Bradbury, Tristan Tzara o Antonin Artaud, o de músicos como John Coltrane o The Rolling Stones; abundan también los homenajes a escritores y artistas de otras disciplinas. La experimentación con el lenguaje va desde el contraste entre lo poético y el lenguaje popular, hasta la alteración de los signos de puntuación y la sintaxis. Además de la intertextualidad, el mosaico temático denota la pluralidad de la expresión del poeta, una elasticidad que permite ver los diversos panoramas que habitan en las imágenes de lo cotidiano. Prevalece una voz poética consciente del quehacer del poeta y de su obra.

En la primera parte, “¿Quién eres? Soy un extranjero para Dios / para la policía / para mí mismo”, destacan “poemas jubilosos” con un gran contenido expresivo, plenos de imágenes de la vida en la ciudad, poemas en donde la voz poética habla de sí, de sus amistades, de la experiencia del amor, así como del lazo que une poesía y vida. La segunda parte, “Soy un viejo piel roja que no marchará jamás en fila india”, agrupa poemas de viaje y poemas sobre la poesía. “Ya lejos de la carretera” contiene una declaración sobre las características del movimiento infrarrealista. En el tercer apartado, “Así vinieran del infierno”, se entabla un diálogo con el pasado, son poemas dirigidos a Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Efraín Huerta, José Revueltas, entre otros. El último apartado consta del poema de largo aliento “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”, de 484 versos y escrito en 1975, en este se perfilan los conceptos primordiales de su poética, además cuenta con una extensa reflexión sobre su escritura y su condición de poeta.

En 2016 se publicó una edición crítica de este poema, cuenta con introducción del infrarrealista Rubén Medina y una serie de textos donde se analiza, a través de “Consejos”, la configuración de la poética del autor y sus relaciones con otras tradiciones literarias, así como la figura del poeta que representa Papasquiario. La mayoría de los estudios se enfoca en considerar a “Consejos” el poema fundacional de la poética infrarrealista.

La presente investigación propone un análisis de privativa atención sobre las características de la poesía papasquiarana. Nuestro objetivo fue analizar la unidad temática a través de la utilización de la imagen poética, para demostrar la unidad entre la construcción heterogénea y el significado homogéneo del poema. El lector conocerá la función de la imagen en la construcción de significado, a través del concepto imagen-protoplasma, para elaborar la definición de poesía vital y contribuir al repertorio de la crítica literaria sobre la poética papasquiarana. También se realizó una aproximación hacia el uso de la metáfora, la simbología, la intertextualidad, así como a la perspectiva del autor sobre los conceptos de poeta, poema y poesía, los cuales fueron revisados a través del análisis de la selección y a partir del análisis general de algunos fragmentos de “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”.

Para esta investigación se consideró el predominio que tuvo la imagen en la lírica de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, situación que potenció la imagen como finalidad en sí misma y no como accesorio del poema, lo que dio como resultado un cambio sustancial en la manera de hacer poesía. La lírica papasquiarana sigue este camino del predominio de la imagen, además retoma elementos de algunas vanguardias europeas y

movimientos latinoamericanos, esencialmente podrían nombrarse tres: dadaísmo, surrealismo y el movimiento hora zero.

Esta obra reúne elementos formales de diversos orígenes. Uno de ellos es la disposición alterada de los versos respecto a la página que pudo ser adquirido tras la lectura de textos experimentales de finales del siglo XIX y principios del XX en los poemas de Stéphane Mallarmé, en la poesía de Guillaume Apollinaire con sus caligramas y en los poemas de Vicente Huidobro. También incorpora la utilización de guiones, números y otras alteraciones o ausencias de los signos de puntuación, y la creación de palabras por medio de la conjunción o mezcla de vocablos. Algunos de estos recursos pudo retomarlos de Guillaume Apollinaire, de los surrealistas, de los dadaístas o de César Vallejo.

Nuestra propuesta de análisis radica en la perspectiva desde la que el poeta trabaja la imagen, misma que puede rastrearse desde sus inicios escriturales en el infrarrealismo. En el manifiesto de Anaya se introduce el término poesía vital, Papasquiario en su versión lo retoma escribiendo sobre la revitalización de la poesía. Partiendo de esta idea, proponemos hablar de la imagen poética como elemento celular que construye y le da vida al organismo lírico. Consideramos al poema como un organismo provisto de células (fragmentos provenientes de muy diversos campos semánticos), cuya función es permitir su pleno desarrollo, el contenido de esas células son las imágenes a las que llamamos protoplasmas, son los elementos primordiales. En las imágenes predominan ciertos temas, como la poesía misma y la interacción del poeta con su creación, pero el origen del universo semántico surge como una manifestación de lo cotidiano, la cual mezcla con una multiplicidad de referencias de carácter artístico y de la cultura popular, de ahí que se hable de fragmentos de muy diverso origen.

Además de la imagen, existen otros elementos que le otorgan estructura y significado del poema, algunos de ellos son la intertextualidad, la metáfora, la experimentación en la estructura visual del poema y la estructura sintáctica, entre otros elementos como la interacción del español con vocablos de lenguas indígenas mexicanas y quechuas, así como con extranjerismos.

Esta investigación parte de dos puntos esenciales en el desarrollo de la obra: abordar la reflexión sobre la poesía y la poetización de la vida. El objeto de estudio de la presente investigación es el concepto de imagen-protoplasma y el análisis de lo que consideramos las características principales de esta poética, de donde formulamos el concepto de poesía vital. Partimos de la hipótesis de considerar la imagen-protoplasma como la unidad básica que da estructura y significado al poema, al que ha de considerarse como organismo lírico. Para este propósito analizamos una selección de doce poemas pertenecientes a la antología *Jeta de santo*: “La poesía sale de mi boca”, “Tatuaje”, “Devoción cherokee”, “Invocación”, “¿Bailamos / madre?”, “Rousseauniana”, “Abisinia’s shock”, “Viva encarnación & fuga”, “Calavera pirata”, “A la poesía habrá que decirle adiós”, “Por más que tiemblen los tabiques de la entraña” y “Arte poética”. Adicionalmente utilizamos algunos fragmentos de “Consejos” para tratar algunos de estos temas y conceptos. Tomamos como punto de partida, para todas las menciones sobre una poética papasquiarana, el concepto de poética de Adolfo Sánchez Vázquez del libro *Invitación a la estética* (2007):

[...] el conjunto de ideas, normas o convenciones que, en un momento dado, es asumido por los artistas y con el cual pretenden encauzar en cierta dirección su práctica artística. Es lo que en la actualidad suele denominarse la poética de determinado movimiento artístico. Se habla así, por ejemplo, de la poética del realismo o del

modernismo o del constructivismo en un sentido distinto del que dieron al término Aristóteles en la Antigüedad griega, o los formalistas rusos en la época contemporánea. De la poética forman parte los manifiestos y programas artísticos, así como las declaraciones de los artistas en contra de los principios o convenciones con los que rompen, o en pro de los nuevos con los que aspiran a impulsar su práctica. Así entendida, la poética es parte de la ideología estética que vive el artista, y no debe confundirse, por tanto, con la teoría ya sea del fenómeno estético, del arte, o de una práctica artística en particular (Sánchez Vázquez, 1992, p. 41).

En el primer capítulo se exploró el origen del infrarrealismo, la relación de los manifiestos con las propuestas del dadaísmo, surrealismo y del movimiento hora zero, así como las particularidades que presenta la obra. Para ello, utilizamos los estudios de Andrea Cobas Carral: *Déjenlo todo nuevamente: Apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano y “La estupidez no es nuestro fuerte”*: Tres manifiestos del movimiento infrarrealista mexicano. También recurrimos al libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (2000) de Mario de Micheli, en particular para identificar los paralelismos con las vanguardias dadaísta y surrealista.

En el segundo capítulo recurrimos al libro *Literaturas europeas de vanguardia* (2001), de donde retomamos la metáfora de la imagen como protoplasma, propuesta por Guillermo de Torre, sobre el concepto de la imagen en la lírica de las vanguardias europeas, esto para lo correspondiente a la imagen poética papasquiarana. Para los doce poemas seleccionados utilizamos un método mixto. Recurrimos al modelo de análisis isotópico que expone Ángel Lujan Atienza en *Como se comenta un poema* (1999) y tomamos como guía la ruta teórica de *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (2005) de Martin Heidegger, donde el autor recurre a lo escrito por Hölderlin, utiliza el lenguaje del propio poeta para establecer las características más importantes de su poesía.

En el tercer y último capítulo, se trataron tres temas circundantes que contribuyen directamente en la poética: el símbolo, la intertextualidad y la metáfora. Nos enfocamos en la definición del símbolo “aullido de cisne”, al ser el que define mejor la dualidad entre pasado y presente literario, así como el propósito vital de hacer poesía. Para construir esta definición utilizamos el *Diccionario de símbolos* (1993) dirigido por Jean Chevalier y el *Diccionario de símbolos y mitos* (1962) de José Antonio Pérez-Rioja. La intertextualidad se estudió a partir de las definiciones y conceptos de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989) y del *Diccionario de retórica y poética* (2006) de Helena Beristáin, de este libro también tomamos el concepto de metagoge para el análisis de la metáfora papasquiariana. Por último, a manera de conclusión formulamos los conceptos papasquiarianos de poesía, poeta y poema, así como el término poesía vital, el cual resume su propuesta poética. Esta disección nos permite comprender mejor el funcionamiento del organismo lírico, intenta ser una lectura que sirva de guía para cualquiera que se acerque a la obra de Mario Santiago Papasquiaro. Sirva este trabajo como estímulo para futuras investigaciones.

CAPÍTULO I

EL OJO DE LA TRANSICIÓN

EN ESTA HORA MÁS QUE ANTERIORMENTE, EL PROBLEMA ARTÍSTICO NO PUEDE SER CONSIDERADO COMO UNA LUCHA INTERNA DE TENDENCIAS / SINO SOBRETUDO COMO UNA LUCHA TÁCITA (CASI DECLARADA) ENTRE QUIENES DE MANERA CONSCIENTE O NO ESTÁN CON EL SISTEMA Y QUIENES TAMBIÉN DE MANERA CONSCIENTE O NO QUIEREN HACERLO ESTALLAR

M. S. P.

INFRASOLES: LOS SOLES NEGROS DE LA LITERATURA EN MÉXICO

Los acontecimientos culturales durante la década de los setenta en México se desarrollaron en una atmósfera de mayor libertad. A esta etapa le preceden los trágicos acontecimientos del 2 de octubre de 1968. A pesar ello esta década comienza con otro suceso similar, el 10 de junio de 1971 con el llamado el halconazo, también conocido como Matanza del jueves de Corpus, en donde una vez más los estudiantes fueron reprimidos mientras se realizaba una manifestación en Ciudad de México, esta vez el ataque fue perpetrado por un grupo paramilitar llamado “Los Halcones”.

Bajo ese contexto “post68” el presidente en turno, Luis Echeverría, daría un giro en el apoyo al sector intelectual, convenientemente utilizado para fortalecer a su gobierno. En el campo literario, proliferó la creación de talleres literarios no sólo en Ciudad de México sino por toda la república, hubo una enérgica reacción por lo que al mismo tiempo surgieron premios de poesía, narrativa y ensayo:

Esto condujo a la creación de premios de poesía, narrativa y ensayo mediante la conjunción del INBA y diversos gobiernos de los estados; con el tiempo, se prestigiaron mucho los otorgados por Aguascalientes (poesía), San Luis Potosí (cuento) y Durango (ensayo). A través de los talleres una insólita efervescencia comenzó a manifestarse en la creación literaria [...]. Las oportunidades de publicación aumentaron, así como el acceso a las revistas y suplementos literarios, que, antes del 68, se caracterizaban por su cerrazón. Ya era normal que la gente muy joven se diera a conocer. También surgieron, por primera vez en la historia, y con Armando Ramírez a la cabeza, escritores de los barrios muy pobres, marginales, que llamaron mucho la atención [...]. Todo esto, en realidad, eran manifestaciones de una revolución cultural (Agustín, 2007, p. 67).

Esta apertura vino acompañada de algunas especificaciones que el sistema cultural tenía muy presentes:

[...] se abrieron los espacios para los jóvenes, pero se fomentó un gusto por lo oblicuo, indirecto, oscuro y “culto”, y se desalentó la narrativa contracultural (satanizándola como “novela de la onda”), además del uso de formas coloquiales (por muy artístico y riguroso que fuese) y las temáticas que ejemplificasen cualquier reacción con la realidad, especialmente del mundo juvenil; de esa manera se inició un proceso muy gradual de desaliento, y desprestigio consiguiente, de la narrativa en general, en favor del ensayo y la poesía. A fines de los ochenta, mientras la crítica del extranjero celebraba la excelente salud de la narrativa mexicana, en México la crítica del Establishment la ignoraba o de plano se decía que “era pésima” (Agustín, 2007, p. 68).

Pero el rechazo ante los discursos culturales alternativos no solamente iba dirigido contra la narrativa mexicana, hubo otras manifestaciones artísticas que generaron una reacción de disgusto generalizado por parte de los escritores del establishment literario ligados al principal líder cultural, Octavio Paz, figura literaria cuya influencia se extendió durante la década de los setenta y aún más. A lado de Paz encontraríamos a un gran grupo de escritores alineados con el modelo de la cultura oficial. Dentro de este grupo se encontraba el poeta Juan Bañuelos, coordinador de talleres de poesía de la UNAM y de las universidades de Guerrero, Querétaro, Sinaloa y Chiapas, quien además fuera Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1968 por el libro *Espejo humeante*. Es en uno de sus talleres donde comienza a reunirse un grupo de jóvenes con inquietudes literarias compartidas cuya actitud desencadenaría, además de un conflicto con Bañuelos, un rechazo generalizado ante la comunidad intelectual.

El infrarrealismo comenzó a gestarse entre 1973 y 1974 en ese taller de poesía del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM dirigido por Bañuelos, donde asistían Papasquiario, Ramón y Cuauhtémoc Méndez Estrada, entre otros poetas que después conformarían el movimiento. Fueron un grupo de jóvenes con inquietud de mayor conocimiento literario, razón por la cual demandaban al coordinador impartirles además de las críticas a sus textos, una “instrucción más formal” que incluyera la revisión de textos canónicos de la literatura. Como respuesta obtuvieron una negativa, a consecuencia “el coordinador se enfrentó al fin, a principios de 1974, con una merecida respuesta: su propia renuncia, suscrita por la mayoría de los miembros del taller y, pese a reticencias, también por él” (Méndez Estrada, 2013, p. 19)⁴. Sin embargo, la renuncia escrita por los jóvenes no prosiguió. En cambio, la directora de Difusión Cultural les ofreció, de acuerdo con el testimonio de Méndez, compartir “el espacio del taller [...] así como apoyo económico para la edición de una revista” (Méndez Estrada, 2013, p. 20). Sin embargo, al poco tiempo fueron expulsados de manera definitiva. A partir de ese momento el grupo comenzó su largo camino de rechazo por parte de instituciones, críticos y escritores. Después de este suceso intentaron publicar en varias revistas y suplementos culturales, pero para entonces ya no eran bien recibidos por nadie, según cuenta Méndez:

Carlos Monsiváis confirmó la negativa oficial con plástica frase sobre la libertad de expresión al rechazar la aparición de nuestros poemas en el suplemento cultural de la revista *Siempre!*: «Entiendan, muchachos, *La cultura en México* también tiene censura:

⁴ Ramón Méndez Estrada, en un pie de nota de este artículo, comenta al respecto de su publicación lo siguiente: “Este texto se publicó en *Letras de Cambio*, suplemento cultural del periódico *Cambio de Michoacán*, el domingo 8 de julio de 2007. Fue escrito en septiembre de 2004, a pedido del encargado del suplemento cultural del periódico *El Universal* cuyo nombre he olvidado y no estoy dispuesto a buscar. Me pidió un ensayo sobre el Infrarrealismo en ocasión de la muerte de mi hermano Cuauhtémoc” (2013, p. 17).

está prohibido hablar de política y de sexo, prohibidísimo escribir la palabra verga» (2013, p. 20).

En 1974, previo a la formación del infrarrealismo, Papasquiario junto con el poeta José Antonio Suárez, logran publicar la revista independiente *Zarazo 0: objeto gráfico palpable de pretensiones combustibles*, la cual tuvo una sección dedicada al movimiento peruano hora zero, otra dedicada al poeta beat Allen Ginsberg y una más para “algunos de los insubordinados del taller de Juan [Bañuelos]” (Méndez Estrada, 2013, p. 20).

A la par del grupo de escritores expulsados del taller de Bañuelos, Papasquiario conoce a Roberto Bolaño con quien entabla una amistad muy cercana. Otros acontecimientos que contribuyeron en la formación del movimiento fueron los talleres y reuniones que ocurrieron entre 1974 y 1975, de acuerdo con Anaya en entrevista con Heriberto Yépez: “los poetas Mara Larrosa, Lorena de la Rocha y Carlos Rodolfo Rodríguez del Alba; formamos una especie de taller de poesía independiente, amistoso [...] Comenzamos a tener reuniones en 1975 en mi departamento, en el de Bruno Montané [...] y en cafeterías como el famoso café La Habana [...]” (2006, p. 136). Es también en este tiempo que Anaya conoce a Bolaño. Estos acontecimientos, impulsados por la necesidad de crear una renovadora escritura joven, dieron paso a que en 1975 Papasquiario, Bolaño, Anaya y otros 17 jóvenes fundaran el movimiento poético infrarrealista.

La lista de artistas suscritos al infrarrealismo, en el momento de su creación, consta de los mexicanos: José Vicente Anaya, Pedro Damián Bautista, Juan Esteban Harrington, Jorge Hernández “Piel Divina”, Lisa Johnson, Mara Larrosa, Vera Larrosa, Gelles Lebrija, Rubén Medina, Ramón Méndez, Cuauhtémoc Méndez, Víctor Monjarás Ruiz, Guadalupe Ochoa, José Peguero, Estela Ramírez, Lorena de la Rocha y Mario Santiago, quien para

entonces todavía no agregaba “Papasquiario” como parte de su seudónimo. También fueron parte del grupo los chilenos Roberto Bolaño y Bruno Montané, así como el peruano José Rosas Ribeyro (Anaya, 2006, p. 139). Aunque han mencionado algunos de sus protagonistas que en algún momento llegaron a ser alrededor de cincuenta, la producción real del grupo durante la primera época activa del infrarrealismo, de 1975 a 1978, se reduce a los textos de sólo diez de ellos. En otras declaraciones Anaya afirma que hasta 1976 “los únicos integrantes que poseían poemas escritos [eran]: Rubén Medina, Mara Larrosa, Cuauhtémoc Méndez, Bruno Montané, José Peguero, Mario Santiago, Roberto Bolaño y José Vicente Anaya” (citado por Ponce, 2014).

A pesar de ser excluidos del panorama cultural, buscaron la manera de promover su obra y la de otros jóvenes escritores con inquietudes similares:

Casa del Lago sería un espacio *Infrarrealista* por breve tiempo en donde se organizó varios ciclos de conferencias y recitales entre ellos el más destacado fue el de *Joven poesía Latinoamericana, Anglosajona y Francesa*, este evento congregó a la poesía chilena, peruana, mexicana, ecuatoriana, colombiana, salvadoreña, nicaragüense, anglosajona y francesa, lecturas programadas en el año 1975” (Esparza Castillo, 2011, p. 26).

En 1976 aparece la antología *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas*. En 1977 dentro del único número de la revista *Correspondencia infra. Revista mensual del movimiento infrarrealista*, de 5 mil ejemplares, se incluían poemas de Bolaño, Papasquiario, José Peguero, Rubén Medina, Carlos David Malfavón, Bruno Montané, Cuauhtémoc Méndez, Mara Larrosa y Javier Suárez Mejía. Incluye el manifiesto de Bolaño, el cual se menciona como “primer manifiesto del movimiento infrarrealista”, y el poema “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger” de Papasquiario.

En 1977 Bolaño declara su separación del movimiento junto con Montané. Para ese momento los integrantes del infrarrealismo ya habían dirigido su mirada hacia otros proyectos. Papasquiario viaja a Israel y luego a Europa, regresa a México en 1978. Bolaño se marcha de México con dirección a África y después Francia y España, país donde residiría de manera definitiva a partir de 1986. En 1978 Anaya emprende un viaje donde recorre México durante cuatro años, después pasa casi un año por Estados Unidos. De acuerdo con Anaya, a su regreso en Ciudad de México “sólo se reunían unos pocos poetas con Mario Santiago pero ya no hablaban de que eso fuera infrarrealismo” (Yépez, 2006, p. 138).

Posteriormente, en 1979, se publica una antología dirigida por Bolaño titulada *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego (once jóvenes poetas latinoamericanos)*. Este libro cuenta con un poema-prólogo escrito por Efraín Huerta, a quien los infrarrealistas admiraban.

La primera militancia había dado por terminado el breve periodo de este movimiento, pero algunos seguirían su tránsito por el mundo de las letras extendiendo o modificando su producción artística. Años después de la diáspora emergen algunos cuantos infrarrealistas tardíos o neoinfrarrealistas: Edgar Altamirano (Edgar Artaud), Óscar Altamirano, Carolina Estrada, Mario Raúl Guzmán y Élmer Santana (Anaya, 2006, p. 139).

En 2014 surgen un par de publicaciones. La primera fue una compilación de textos de autores infrarrealistas, el escritor mexicano Marco Fonz se encargó de realizar un trabajo de recolección y rescate de textos, de esta recopilación surgió el libro *Infrarrealistas/Poetas*. La segunda fue una antología del movimiento titulada *Perros*

*habitados por las voces del desierto*⁵, libro que reúne la poesía de 19 autores, fundadores y neoinfrarrealistas, pero que excluye a Anaya.

Al respecto de la formación del grupo Anaya señala las diferentes versiones que se han dado a conocer, concluye afirmando que:

El infrarrealismo nació cuando estas docenas de poetas rebeldes, inquietos, descontentos con el estado de cosas de intelectuales acomodaticios y conformistas (incluso los que se decían de izquierda y “con conciencia”), en una sociedad sosa, en un contexto de los años de represiones (1968, 1972, “guerra sucia”) y durante un status quo insulso, se fueron conociendo entre sí en recintos universitarios, bares, cafeterías, librerías, salas de conferencias, cineclubes, fiestas. Y se pusieron de acuerdo en que habría que “hacer algo”, algo diferente, intenso, auténtico, y que habría que luchar contra toda la estupidez, y que a los poetas les correspondía ese compromiso (aquí está una buena carga de contenido romántico, en el buen sentido). Más o menos, esto explica mejor las cosas que salir con cuentos de hadas en los que cada quien que lo cuenta quiere presentarse como “protagonista” (2006, p. 136).

En su artículo “Como me veo doy, una mirada del Movimiento Infrarrealista”, Rubén Méndez indica que “la idea del nombre y la fundación de un movimiento contra la cultura oficial fue de Roberto Bolaño, entusiasmado por la poesía irreverente de algunos cuantos jóvenes que seguíamos frecuentándonos tras nuestra expulsión del taller de Bañuelos” (2006). En algunas entrevistas Bolaño explica que el término infrarrealismo⁶ proviene del pintor chileno Roberto Matta, miembro intermitente del movimiento surrealista, quien tras ser expulsado en 1948 habría decidido crear el infrarrealismo:

⁵ El título fue tomado del poema “Ya lejos de la carretera” de Mario Santiago Papasquiaro, parte 6, verso 7.

⁶ De acuerdo con Jorge Herralde en el libro *Para Roberto Bolaño* (2005): “infrarrealismo proviene, claro está, de Francia. Emmanuel Berl la atribuye al surrealista (sobrerrealista) Philippe Soupault” (p. 31).

El infrarrealismo es un movimiento que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había sólo una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos⁷ (citado por Moreno Villarreal, 2003).

En relación a lo dicho por Bolaño, Jaime Moreno Villarreal comenta acerca del origen del nombre en su artículo “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo”, en el que además diserta acerca de las conexiones entre ambos movimientos artísticos y su relación con los situacionistas franceses. De acuerdo con Moreno, Bolaño podría haber leído el libro *Comentarios al infrarrealismo de Matta* (1970) antes de viajar a Chile con propósitos revolucionarios en 1973 o bien a su regreso, ya como exiliado en 1974, después del golpe de estado de Pinochet. Este texto habría generado en Bolaño suficiente interés para darle nombre al movimiento literario que fundaría. El libro consta de un conjunto de notas del pintor chileno comentadas por Jean Schuster, en él Matta “esboza ideas para una exhortación poética y revolucionaria” (Moreno Villarreal, 2013). Además, en el artículo se sugiere la posibilidad de que Matta haya tenido conocimiento del capítulo “Supra e infrarrealismo” de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset. Al respecto expone Moreno Villarreal lo siguiente:

Ortega acuña el término “infrarrealismo”: mientras que el primero [surrealismo] abandonaba el uso de la antigua metáfora poética como puro ornamento para transformarla en la verdadera sustancia de la poesía, el segundo rebajaría, mediante la metáfora, la realidad: “Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida. A la

⁷ Se reproduce aquí la referencia colocada por Moreno Villarreal en las notas de su artículo “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo”: Cárdenas, M. T. y Díaz, E. (2003, 25 de octubre). Bolaño y sus circunstancias. *Revista de Libros de El Mercurio*, Santiago de Chile.

ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural.” Lo que se manifestaría así en la prosa de vanguardia: “El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos.” Ortega apuntaba con buen tino hacia la esfera de lo cotidiano, ese campo parcialmente “inatendido” en el que décadas después habrían de recalar, entre otros, tanto los situacionistas franceses como, luego, los infrarrealistas mexicanos⁸ (2013).

Por lo tanto, parece aceptable que el infrarrealismo de Matta tuviera su origen en lo que propone Ortega. Esta sospecha también concuerda con la relación que mantiene con el surrealismo (y con los situacionistas), misma que veremos más adelante.

Dentro del manifiesto de Bolaño se encuentra una referencia que podría complementar el significado del nombre infrarrealismo, esta proviene del cuento “La infra del Dragón” del escritor ruso Georgij I. Gurevich. El manifiesto comienza con una cita, entrecomillada y sin autor, del cuento ruso. En este Gurevich trata de configurar la imagen de los “infrasoles”⁹. En relación a ello, Andrea Cobas Carral indica las similitudes que Bolaño encontraría entre esa imagen y lo propuesto por el escritor ruso:

Esta idea utilizada por Bolaño sugiere una posible descripción del movimiento y sus miembros dentro de la constelación del campo cultural y literario mexicano: Gurevich imagina un universo poblado de cuerpos sin luz –las infras del espacio- que existen pero no se vislumbran, planetas oscuros calentados desde adentro y en cuyo interior generan su vida propia independientemente de un exterior que no puede verlos (2005).

⁸ Las citas de Moreno Villarreal provienen de: Ortega y Gasset, J. (1992). *Supra e infrarrealismo*. En *La deshumanización del arte* (p. 24), México: Porrúa.

⁹ De acuerdo con las notas del texto citado de Andrea Cobas Carral: “La cita de ‘La infra del Dragón’ incluida por Bolaño en el Manifiesto Infrarrealista, coincide con la traducción preparada por Carlos Robles para la compilación *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*” (Carral, 2005).

INFRARREALISMOS: TRES MANIFIESTOS

Anaya insistió en que cada uno de los veinte miembros del movimiento escribiera su propio manifiesto, un gesto provocador con fines de promover la confusión. De esa propuesta surgieron únicamente tres. Heriberto Yépez comenta en la entrevista con Anaya su visión al respecto:

“En los tres manifiestos lo que yo percibo son tres visiones distintas de un infrarrealismo, tres infrarrealismos divergentes. Es absurdo que se hable de un ‘infrarrealismo’. Solamente se puede hablar del infrarrealismo plural. Es evidente que hubo varios, que fueron infrarrealismos distintos” (2006, p. 137).

Los de Mario Santiago y Anaya fueron escritos en 1975, el de Bolaño está fechado entre 1975-1976, fue el único de los tres que se publicó en la revista *Correspondencia infra*, revista mensual del movimiento infrarrealista en 1977. En los tres está clara la propuesta de subvertir el arte con el propósito de devolverle la vitalidad, misma que ellos representan mediante la exposición de lo cotidiano. En ellos se valida un arte envuelto en contradicciones y exploraciones. A continuación se expondrán las principales características de estas modalidades de infrarrealismo y una breve nota de sus autores.

José Vicente Anaya (Villa Coronado, Chihuahua, 1947) es poeta, ensayista, editor y traductor. Estudió ciencias políticas y literatura en la UNAM. Entre los libros que ha publicado se encuentran *Los valles solitarios nemorosos* (1976.), *Morgue* (1980), *Híkuri y otros poemas* (1989) y *Peregrino* (2002). Ha traducido obra de Allen Ginsberg, Antonin Artaud, Marge Piercy, Carl Sandburg, Gregory Corso, Henry Miller entre otros. Recibió el Premio de Poesía de Plural 1979 por su poema “Híkuri” y el Premio Tomás Valles Vivar

1989 otorgado por la Fundación Cultural Chihuahua. Fue miembro fundador de la Sociedad de Escritores de México y Japón (SEMEJA). Fundó y fue codirector de la revista de poesía *Alforja* (1977-2008). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores Artísticos (Coordinación Nacional de Literatura, 2011).

Su “Manifiesto infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites” comienza con una declaración de la postura sobre la belleza: “Y nosotros no decimos que ‘la belleza debe ser’ sino que LA BELLEZA ES, EXISTE EN EL PRESENTE, está en la vida misma sin restricciones, sin esquemas apriorísticos, sin límites, y por todo esto, INDEPENDIENTE de las instituciones y fuera de los consejos vejestorios y epígonos anatematizantes” (2006, p. 140). De este modo, la postura del movimiento infrarrealista concuerda también con la de las vanguardias que le preceden, en concreto las posturas artísticas del dadaísmo y del surrealismo, en las cuales existe un rechazo al dogmatismo del arte. En el libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Micheli explica esta postura dadaísta: “El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier modo para conducir su batalla” (2000, p. 135).

Anaya reúne una serie de características de lo que él considera es el infrarrealismo. Presenta una definición y los propósitos del movimiento: “es la espontánea e inesperada aparición de la clave determinante que asalta y destruye todas las reglas que constriñen y retrasan al ser humano y sus manifestaciones” (2006, p. 140). Afirma que el movimiento contiene todo tipo de doctrinas y ninguna a la vez. Esta sería la razón principal por la cual se considerarían como un “grupo nogrupo” que “no tiene estatutos ni reglas de conducta” (Anaya, 2006, p. 141).

Además de buscar la desintoxicación de las condiciones del arte respecto al dogmatismo establecido, el infrarrealismo también buscaba un dinamismo en la producción artística, una vitalidad sin límites como ya lo dice el título de su manifiesto, el cual termina con una contradictoria afirmación: “EL INFRARREALISMO EXISTE Y NO EXISTE” (2006, p. 141), sentencia provocativa que encierra la actitud desafiante del movimiento, y que además le otorga ese carácter desinstitucionalizador.

Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 28 de abril de 1953-Barcelona, 15 de julio de 2003). A los quince años se va de Chile con su familia rumbo a México. Después de cinco años de residir en el Distrito Federal, vuelve a Chile en los meses previos al golpe de Estado. Tras ser apresado regresa a México, lugar en el que publicó sus primeras obras poéticas y donde formó parte del movimiento infrarrealista, esto en el primer lustro de los setentas. En 1977 se va a Europa, un año después se establece en España. En 1984 publica su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*¹⁰, hecha con la colaboración del escritor catalán Antoni García Porta. Ese mismo año publica *La senda de los elefantes*, galardonada con el Premio Félix Urabayen. En 1986 fijó su residencia en Blanes, Cataluña. En 1993 publicó *Los perros románticos*, un libro recopilatorio de su poesía creada entre 1977 y 1990, y una novela titulada *La pista de hielo*. En 1996 publica sus obras *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, y en 1997 publica su primera compilación de cuentos, titulada *Llamadas telefónicas*. En 1998, tras publicar *Los detectives salvajes*, recibió el XVI Premio Herralde de Novela y el XI Premio Rómulo Gallegos. Otras de sus obras son las novelas *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile*

¹⁰ Título que hace referencia al poema de Papasquiaro “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”.

(2000), *Amberes* y *Una novelita lumpen* de 2002, así como el libro de cuentos *Putas asesinas* (2001). Bolaño falleció el 15 de julio del 2003, dejando varios proyectos de obras inconclusos, entre ellos la novela *2666*, que se publicaría póstumamente en el año 2005 (Biblioteca Nacional de Chile).

En *Los detectives salvajes*, de acuerdo con una carta que Bolaño envía a Papasquiari, este último aparece con el nombre de Ulises Lima¹¹. Además, se sabe que en *Los detectives salvajes* el grupo de los “realvisceralistas” es una versión ficcionalizada de los infrarrealistas. Al respecto podemos agregar que también hay una “Guía para saber quién es quién en *Los detectives salvajes*” (2006), realizada por Anaya y Yépez, donde se propone una lista de personajes y sus correspondientes referentes infrarrealistas. Debido a estas relaciones la aparición de esta novela representó un evento importante para que se le prestara atención al movimiento y, concretamente, a Papasquiari.

El manifiesto de Bolaño, “Déjenlo todo, nuevamente”, afirma cómo el infrarrealismo se cultivó sobre las “MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS” (1977, p. 7), de las cuales el dadaísmo y el surrealismo serían la principal fuente de abastecimiento para regar los jóvenes campos de esta poesía latinoamericana. Aporta algunas otras características de lo que sería el movimiento, para Bolaño el infrarrealismo es “EL OJO DE LA TRANSICIÓN” (1977, p. 6) que proviene también de otro movimiento latinoamericano llamado hora zero. Aunque esta perspectiva tiene algunas variaciones con lo que otros presentan en su obra poética, las ideas centrales se encuentran

¹¹ Una transcripción de la misma, hecha por Arturo Mendoza Mociño, fue incluida en revista *Replicante* (2006, p. 140). También se pueden encontrar datos al respecto en una entrevista hecha a Bolaño en el programa “La belleza de pensar” de la televisión chilena (UCV Televisión), transmitido durante la Feria del Libro de Chile 1999, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4opmKOSO-J8>

en su manifiesto. Bolaño describe la escritura como un viaje al que hay que arriesgarse andando por nuevos y desconocidos caminos, para él “el verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar [...]” (1977, p. 10). Concluye con la misma sentencia que anuncia el título “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS”, cita que proviene del poema “Déjenlo todo” (1924) de André Breton. De esta forma, cierra con el lema que sería el estandarte que se suponía los infrarrealistas llevarían al frente. Expone la necesidad de regeneración del arte, un arte que necesitaba de una consciencia del porvenir de su propia historia y ser consciente de su dinamismo.

Papasquiaro es considerado una de las piezas clave en la formación y desarrollo del movimiento, en su escritura se encuentra el radicalismo esencial expresado en los manifiestos, al mismo tiempo existen otras características que diferencian su producción poética de la de los otros. Destaca la reflexión frecuente sobre el quehacer del poeta y la importancia de la poesía. Su escritura se caracteriza por la presencia de la intertextualidad a través de epígrafes y citas, fragmentos de textos de diversas épocas y estilos. También encontramos múltiples referencias hacia la cultura popular e indígena, pero también hacia la música, el cine y otros aspectos del contexto social del autor. Es notable la extensa cantidad de homenajes que ofrece a los escritores que le preceden, estos van desde la melancolía por la figura del poeta Arthur Rimbaud, hasta la cercanía reflejada por el lenguaje coloquial y a veces irónico al hablar de José Revueltas y Efraín Huerta, a quienes afirma haber conocido cuando tenía 19 años. Es el poeta de lo cotidiano, pero también es el poeta solemne que le brinda célebres homenajes a sus ídolos. La poesía papasquiarana unifica estas características bajo un sólo principio inamovible: poesía es vida.

Desde muy joven se interesa por la lectura y la escritura. En la secundaria conoce el anarquismo y la labor de los hermanos Flores Magón; en la preparatoria No. 1 de la UNAM participa en concursos literarios y se involucra en la política, se hace líder estudiantil y forma un comité contra los grupos represivos estudiantiles, los llamados porros. Finalmente, después de iniciar la universidad en la UNAM y de cambiarse de la carrera de Sociología a la de Filosofía, decide no involucrarse en la política y alejarse de lo que él llama “la universidad burguesa” y “la enseñanza mediocre”. Así comienza su camino definitivo como poeta y voluntariamente abandona sus estudios.

Después de su paso por la primer etapa del infrarrealismo, entre 1977 y 1978 emprende un viaje por París, Viena, Barcelona y Jerusalén (lugares a los que denomina “laboratorio-aprendizaje”), desde el comienzo de este viaje hasta su regreso al país no publica en ningún medio, pero escribe en márgenes de libros, estos textos fueron recopilados y publicados en 2012 en el libro *Sueño sin fin*.

Algunos de los trabajos que desempeñó antes y después de su viaje estuvieron relacionados con columnas en periódicos y corrección de textos. Alrededor de 1987 trabaja como corrector para el periódico *El financiero*, ahí conoce al periodista Marco Lara Klahr con quien años más tarde, a mediados de la década de los 90, formarían la editorial independiente *Al este del paraíso*. Bajo este sello editorial en 1995 publica una plaquette titulada *Beso eterno* y al año siguiente el poemario *Aullido de Cisne*. El 10 de enero de 1998 muere en un hospital tras ser atropellado un día antes en alguna calle de la Ciudad de México¹².

¹² Existen diferentes versiones de los datos sobre el infrarrealismo y sobre la vida de Papasquiario. Nos limitamos a dar los datos que se repiten en estas versiones sin ahondar en demasiados detalles, en particular sobre la vida de Papasquiario.

Su “Manifiesto infrarrealista” contiene propuestas como las del manifiesto de Anaya, desde el comienzo expone la necesidad de “IMPUGNAR EL ARTE / IMPUGNAR LA VIDA COTIDIANA (DUCHAMP) [...] TRANSFORMAR EL ARTE / TRANSFORMAR LA VIDA¹³ COTIDIANA (NOSOTROS)” (2006, p. 141-142). Cobas Carral sobre la propuesta infrarrealista de transformar el arte y la cotidianidad señala lo siguiente:

En una idea que recorre los tres manifiestos Papasquiaro propone la necesidad ineludible de una intercomunicación entre arte y cotidianidad: si el hombre es capaz de transformar su vida presente, entonces esa metamorfosis se volcará necesariamente sobre el plano artístico (2006, pp. 7-8)¹⁴.

El propósito de su manifestación artística es “SACAR A LA GENTE DE SU DEPENDENCIA Y PASIVIDAD” (Papasquiaro, 2006, p. 142). Los infrarrealistas buscaban intervenir el mundo mediante nuevas formas, por esta razón requerían convertirse en agitadores del sistema, en particular de las normas que regían la forma de hacer literatura en Latinoamérica. La misma actitud que adoptan con la desinstitucionalización del arte es la misma que tienen respecto a la vida. Formula su objetivo: “NUESTRA FINALIDAD ES (LA VERDAD) LA SUBVERSIÓN PRÁCTICA” (2006, p. 142). En este sentido, su manifiesto habla de incluir al lector (o espectador) de manera activa en el arte.

Confirma la postura reprobatoria ante el arte estático que atiende a normas y límites:

¹³ Esta parte del manifiesto podría hacer referencia a Marx y Rimbaud, de acuerdo con una cita de André Bretón en su *Position politique du surréalisme* (1935, p. 97) a la que hace referencia Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX: “Transformar el mundo, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud: para nosotros estas dos consignas son una sola”* (p. 152).

¹⁴ Se reproduce aquí la referencia colocada en el encabezado de la versión en línea del artículo: Cobas Carral, A. (2006). “La estupidez no es nuestro fuerte”: Tres manifiestos del movimiento infrarrealista mexicano. *Osamayor. Graduate Student Review, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 17 (17), 11-29.*

“EL ARTE EN ESTE PAÍS NO HA IDO MÁS ALLÁ DE UN CURSILLO TÉCNICO PARA EJERCER LA MEDIOCRIDAD DECORATIVAMENTE” (2006, p. 142). Papasquiaro entiende la mediocridad como la repetición de formas que para él son lápidas que sepultan cualquier otro intento de manifestación artística. A través de las palabras de André Breton, “SOLAMENTE HOMBRES LIBRES DE TODA ATADURA PODRÁN LLEVAR EL FUEGO LO BASTANTE LEJOS” (citado por Papasquiaro, 2006, p. 142), nos indica que su misión, la del poeta, es llevar el fuego de la vida hacia adelante, hacia el porvenir a través del arte.

Se le ha dado al infrarrealismo la categoría de neovanguardia, como señala Rubén Medina, porque retoma ideas surgidas en programas artísticos fundados en las primeras décadas del siglo XX. Hasta cierto punto en sus manifiestos se revalorizan algunas propuestas de los movimientos de vanguardia, cuyos fines eran la “superación de la institución social del arte, unión del arte y de la vida” (Bürger, 1974, p. 113). Mientras que en la práctica encontramos manifestaciones heterogéneas tanto en estructura como en contenido muy alejadas entre cada autor, pues no obedecen a ningún patrón, estilo ni, hasta donde conocemos, tema recurrente.

Se podría decir que su propuesta está a medio camino entre la vanguardia y la posvanguardia, un movimiento de transición; de la primera conserva la necesidad de elaborar un manifiesto de sus intenciones; de la segunda, en cierta forma, la renuncia a la posteridad y “a la creación de lo elevado y elitista” (Valdivia, 2007, p. 19) o bien “que se manifieste lo inédito a ultranza” (Valdivia, 2007, p. 19).

Nosotros no consideramos a este grupo como una continuación de las vanguardias, sino como un movimiento poético resultado del ímpetu juvenil por escribir desde la ruptura (con cierta tradición y acercamiento con otra). En la configuración de la obra infrarrealista se manifiesta “el pensamiento indígena, la poesía maldita, el dadaísmo y surrealismo y una parte de la contracultura estadounidense” (Yépez, 2006, p. 152), en menor o mayor grado en cada poeta, habría que agregar el interés que tuvieron por el estridentismo y su relación con los horazerianos. Para definir mejor al infrarrealismo, retomamos las palabras de Yépez en *Historia de algunos infrarrealismos*, donde explica el sentido de lo “infra”.

Lo infra del movimiento no sólo reposa en su carácter de tendencia subterránea, invisible, periférica o separatista, sino que también lo “infra” significa el carácter palimpsestico de este movimiento: todos los textos que hay debajo, toda la realidad en que se cimientan y que rehacen en su descenso diagonal. El infrarrealismo es a la vez pastiche y parodia, reescritura y cita, alegoría y página en blanco (2006, p. 150).

De acuerdo con la investigación que presentamos, este grupo fue determinante para el desarrollo de la poética papasquiarana, pues de este toma principalmente el ideal de la unión entre arte y vida. Por este motivo hasta ahora se ha considerado como el mejor representante del infrarrealismo. Siendo para nosotros de gran importancia cuestionar esta perspectiva, debido a su radical diferencia en la escritura, estudiamos los aportes de la propuesta del movimiento y sus repercusiones en el autor, pero nos enfocamos únicamente en el estudio de su obra.

DE LAS PARTÍCULAS INFRARREALISTAS AL TEJIDO DE LA POÉTICA PAPASQUIARANA

El infrarrealismo se vincula con una variada tradición literaria, siendo las de mayor presencia el dadaísmo y el surrealismo, de donde tomaron muchos elementos de los manifiestos. Sin embargo, otros muchos fueron los que marcaron el camino de los infrarrealistas. Anaya menciona cuáles eran las lecturas comunes en el grupo, entre los que destaca la mención de los nadaístas, hora zero, la generación pop de Liverpool, la generación beat (particularmente Allen Ginsberg), también Baudelaire, Rimbaud y Verlaine. Otras lecturas fueron las de sus “poetas favoritos”, que incluyen a:

los románticos alemanes, ingleses y franceses, los del Siglo de Oro español, Sor Juana, Bashoo, Li Po, Fray Luis, los modernistas de Hispanoamérica, T. S. Eliot, Gide, los surrealistas, sobre todo muchos libros de Antonin Artaud y André Breton (además teníamos la antología más completa que del surrealismo podía conseguirse, la de Aldo Pellegrini), Saint John Perse, Ezra Pound, y leímos la primera edición en español (publicada en Argentina) de *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, de Mario de Micheli (Anaya, 2006, p. 136).

Por otra parte, el manifiesto de Papasquiario contiene una diversa lista de sus intereses artísticos, culturales y de pensamiento, algunos coinciden con la lista hecha por Anaya. Se menciona a José Revuelas, Nicanor Parra, César Vallejo, Francisco de Quevedo, Catulo, Conde de Lautréamont, Antonin Artaud, la Comuna de París, La Internacional Situacionista, El Bosco, El Marqués de Sade, Breton, Burroughs, Ginsberg, Kerouac, Bakunin, Engels, entre otros.

En los poemas de Papasquiario pueden encontrarse referencias más específicas a los poetas Arthur Rimbaud y Pablo de Rokha, así como a los escritores José Revueltas y Efraín Huerta (a quien él llamaba “Infraín”). De la relación que tuvieron los infrarrealistas con Huerta y Revueltas, afirma Anaya lo siguiente:

Frecuentábamos a Efraín Huerta, prácticamente teníamos los sábados asignados para pasar varias horas con él en su casa de la calle Lope de Vega. Le leíamos nuestros poemas y tomábamos licores que él amablemente compartía [...]. Nuestra simpatía, respeto y admiración por Efraín era muy grande, y él simpatizaba con nosotros. Varios de los infras, en otras circunstancias y tiempo, fuimos también muy cercanos a José Revueltas (2006, p. 136).

Así como las vanguardias europeas influyeron en la conformación del movimiento infrarrealista, existe también una singular reacción ante lo propuesto por los escritores del estridentismo. Al igual que ellos, los infrarrealistas encontraron el impulso por alejar a la poesía de la institución y delegar a los jóvenes poetas los vastos campos del porvenir de la poesía, en palabras del estridentista List Arzubide su labor consistió en “hablar a las juventudes de una forma vital, fecunda y fuerte de la poesía que los impotentes y los tontos habían convertido en un desahogo de cenáculos [...] sacamos [la poesía] a la calle para ponerla en contacto con la multitud y con la vida” (citado por Guzmán, 2008, p. 10). Esta vanguardia mexicana llamó la atención en especial a Bolaño, quien en los setentas escribe un artículo sobre el estridentismo, con énfasis en la importancia de Manuel Maples Arce y List Arzubide, en él señala que sus obras “nos sirven para comenzar a ver de una manera diferente la tradición de la poesía mexicana” (citado por Guzmán, 2008, p. 11).

El dadaísmo propone una poética en la que “se expresaba la aspiración de los dadaístas a una verdad que no estuviese sujeta a las reglas establecidas por una sociedad

desagradable y enemiga del hombre: reglas políticas, morales y también artísticas” (Micheli, 2000, p. 138). Esta aspiración es la misma que tendrá el movimiento infrarrealista como ya se ha visto en cada uno de sus manifiestos. Otra coincidencia con el dadaísmo es la no repetición: “[...] la primera intuición dadaísta: en efecto, la repetición es la muerte de Dadá” (Micheli, 2000, p. 138). Aspecto que coincide con la idea de dotar de vitalidad el arte, de subvertir el arte.

Hay que señalar que al mismo tiempo que se hacían estas propuestas, se declaraba, al menos en los manifiestos, la completa libertad del arte, es decir, se acepta que el arte no es estático, debido a que acontece en un lugar y momento determinado, cada manifestación se desarrolla de acuerdo a su contexto histórico, para los infrarrealistas el arte está en constante transformación. Esto deja en claro que en ningún momento trataron de promover una única forma de hacer arte, como hicieron otras propuestas literarias. El origen de esa actitud se encuentra en sus antecesores, para ellos el cambio implicaba que “en cada momento, para vivir, Dadá debe destruir a Dadá. No existe una libertad para siempre, sino un incesante dinamismo de la libertad, en la que esta vive negándose continuamente a sí misma” (Micheli, 2000, p. 135).

Al seguir con las analogías respecto al movimiento dadaísta, nos encontramos con otra característica en común: “el dadaísmo también va más allá del significado o de la simple noción de movimiento, para convertirse en un modo de vida” (Micheli, 2000, p. 135). Los infrarrealistas proponían una “subversión práctica”, esto quiere decir que, en efecto, escritura y vida eran actos comprometidos e indisolubles, en palabras de Cobas Carral “buscaron en cada acto y en cada verso un nuevo modo de explicar el mundo y de plasmarlo en una poesía alejada de burocracias, espacios de poder y legitimaciones

anquilosadas” (Cobas Carral, 2006, p. 2).

Continuando con los vínculos vanguardistas, encontramos que la relación entre infrarrealismo y surrealismo se puede apreciar también a través de los manifiestos. Tanto Papasquiaro como Bolaño citan a André Breton, quien fuera una de las figuras angulares en el desarrollo del surrealismo. Este acercamiento funcionó de alguna manera como guía de formación poética de los infrarrealistas. Además, no hay que olvidar el laberíntico enredo de relaciones que generó la propuesta del primer infrarrealismo de Matta, mencionado con anterioridad.

Junto con Breton los surrealistas se proclamaron a favor del materialismo histórico, así como de la psicología contemporánea. Por tanto, las dos figuras centrales en la investigación teórica, para traer con ello una solución al problema de la libertad (la individual y la social), fueron Marx y Freud. Micheli comenta al respecto de estas dos figuras fundamentales del surrealismo lo siguiente:

Estas dos almas constituyen los polos de la dialéctica surrealista, y que en el seno del mismo surrealismo continúan siendo el reflejo de la situación histórica real de fractura entre arte y vida, entre arte y sociedad, llevan a menudo a los surrealistas a soluciones unilaterales, o puramente literarias o puramente políticas. El punto de fusión de las dos almas se queda la mayoría de las veces en un estado de aguda nostalgia o de ansioso deseo: «El poeta futuro – escribirá Breton – superará la idea deprimente del irreparable divorcio entre la acción y el sueño»¹⁵ (Micheli, 2000, p. 151).

De estas posturas teóricas tendrán algunas reminiscencias. Estarán conscientes también de la ruptura entre arte y vida, pero su respuesta ante ello será diferente, la solución

¹⁵ Se reproduce aquí la referencia colocada en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*: Breton, A. (1932). *Les Vases communicants* (p. 85), París, Francia: Cahiers libres.

infrarrealista fue enfocarse en la “esfera de lo cotidiano”. Al respecto de las relaciones y diferencias entre estas dos vanguardias, dice Cobas Carral:

La verdadera labor poética exige, entonces, el riesgo de emprender una búsqueda que piense como objeto todas las inflexiones posibles de lo real. [...] Si bien la continuidad entre el nuevo Movimiento y el Surrealismo se centra en la enunciación de un modo particular de pensar la acción poética, los Movimientos difieren en sus formas de leer la realidad: mientras el Surrealismo apuesta a una escritura automática que busque su espesor en los jirones del inconsciente y el sueño; el Infrarrealismo en cambio, establece la necesidad de bucear en la conciencia del hombre y conmover a partir de allí, su cotidianeidad (Cobas Carral, 2005).

Bolaño cita algunos versos del poema de Breton “Déjenlo todo”, de este modo el manifiesto “se funda en la reiteración de un grito que reclama una acción concreta” (Cobas Carral, 2005). Esta característica está presente en las tres modalidades del infrarrealismo que exponen los manifiestos, predomina la necesidad de dejar atrás las estructuras con las que se construye el arte, la necesidad de proponer una nueva forma de arte en un nuevo momento histórico, el de una Latinoamérica necesitada de cambios que debía comenzar con subvertir el arte para subvertir la vida. Esta postura de cambio en Latinoamérica también fue expuesta claramente por los horazerianos tan sólo unos años antes.

El movimiento hora zero y el infrarrealismo concuerdan en varios puntos, el principal es la necesidad de un nuevo modo de hacer poesía. Este movimiento peruano fue fundado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruíz en 1970, cuenta con dos manifiestos en donde exponen su propuesta artística. Tales manifiestos contienen algunas de las proposiciones que luego retomarían en 1975 Anaya, Papasquiario y Bolaño. En el primer manifiesto, “Palabras urgentes” (1970), escrito por Pimentel y Ramírez Ruíz, se exponen

sus principales objetivos e intereses. Cobas Carral habla de las relaciones entre ambas vanguardias a través de sus manifiestos:

Haciendo una pormenorizada revisión del estado de la poesía peruana, los horazerianos llegan a la conclusión de que, pasado César Vallejo, nada nuevo, nada digno fue escrito en Perú. Frente a este panorama se evidencia la necesidad de una poesía viva fundada por hombres libres que asuman una actitud distinta frente al acto creador y ante las manifestaciones de una realidad con la que dicen no estar de acuerdo: “A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla” sostiene el Manifiesto. [...]. Los peruanos se sienten en un punto crucial, en el vértice de una “hora cero” en la que debe comenzar a pensarse un nuevo modo de hacer poesía (Cobas Carral, 2005).

Los infrarrealistas, por su parte, llegan a una conclusión similar acerca del estado de la poesía latinoamericana. Encuentran la imperante necesidad de proponer una nueva forma de crear poesía, pues hallan en los métodos y las reglas las limitaciones de la expresión artística. Recordemos las palabras de Papasquiari: “EL ARTE EN ESTE PAÍS NO HA IDO MÁS ALLÁ DE UN CURSILLO TÉCNICO PARA EJERCER LA MEDIOCRIDAD DECORATIVAMENTE” (2006, p. 142), de este modo dejó en claro la necesidad de interferir en el proceso de la acción creativa. No sólo él proclama la transformación del arte por medio de la subversión, también Bolaño y Anaya manifiestan la necesidad de comenzar de nuevo, de olvidar las normas y a la institución.

El otro manifiesto, “Poesía integral” de Ramírez Ruiz, contiene las características que debería tener la nueva poesía latinoamericana: “La poesía integral, deudora y expresiva de la nueva vida, sólo es posible – y tiene sentido – si prima como objetivo general la consecución de un estado revolucionario, único medio a través del que puede concretarse la real liberación del hombre” (Cobas Carral, 2005). De este modo, la propuesta de Hora Zero

se enlaza con el infrarrealismo bajo la idea de que vida y poesía (vida y arte) van de la mano y deben transformarse para generar un verdadero cambio, el cual sólo puede darse si “esa nueva ética es pensada como el inicio de la toma de conciencia de una sociedad: el poeta como motor del cambio debe ser la punta de lanza de la revolución” (Cobas Carral, 2005).

Para los infrarrealistas se trata de darle vitalidad a la poesía (al arte), sus manifiestos dan cuenta de la necesidad y ánimo de transformarla a partir de una nueva postura. En particular para Papasquiario significa saber que si bien su obra es perecedera, también es un puente, un organismo que serviría de punto de partida para otra nueva poesía. Aunque los alcances de tal evolución no pueden ser demostrados en este trabajo, sí establecemos la idea general que tiene Papasquiario, la cual se fundamenta en que la preservación de la poesía proviene de la evolución del organismo lírico.

El manifiesto infrarrealista de Papasquiario es el punto de partida de lo que posteriormente constituirá su propuesta poética. En él están vertidas las ideas primordiales, sin embargo, su desarrollo posterior sobrepasa los límites que esta breve vanguardia dictaminó en algún momento. El infrarrealismo fue un suceso histórico, cuya acción no pretendía limitarse sólo a la forma de escribir, sino también a la acción vital de los poetas, quienes pretendían desestabilizar lo que era la literatura en México.

La poética de Papasquiario conserva algunos rasgos de su etapa infrarrealista, como el carácter palimpséstico, el uso de lenguaje popular, la creación a partir de lo cotidiano y la simbiosis de arte y vida como un procedimiento indisoluble. Deja atrás, aunque no del todo, el ánimo subversivo para desarrollar una poética en la que otorga especial interés en motivar el cambio y la singularidad en la poesía.

CAPÍTULO II

PROTOPLASMA KID: EL PEQUEÑO-DIOS CREADOR DE ORGANISMOS LÍRICOS

Se me concedió el don: el peligroso

Abro la boca y no la cierro

Hijo del canto lo derrocho a mares

M. S. P.

IMAGEN COMO PROTOPLASMA

La relación entre poesía y vida es indisociable en la producción poética de Papasquiario. Poema y vida van de la mano; su poesía tiene dos principales manifestaciones, una mediante el tema de la poesía, el poema y el poeta y lo que significan; la otra mediante la transformación del individuo en su transitar por la vida, la cual a menudo se identifica con el tema del viaje.

La heterogeneidad en la composición de la poesía papasquiariana tiene por lo menos tres factores. El primero de ellos concierne al predominio de la imagen por encima de otros mecanismos estructurales, el segundo a la manifestación de un tipo específico de metáfora y la invención de símbolos, y el tercero a la intertextualidad. Durante el desarrollo del análisis abordaremos el segundo y tercer factor. Ahora es momento de hablar de la imagen, núcleo de los matices en la interpretación. Se propone que el cambio de perspectiva respecto a la imagen proporciona un modelo de lectura.

Como se dijo en el capítulo I, la poesía papasquiariana tiene una fuerte influencia de algunas vanguardias, por tanto no es de extrañar que en los poemas se reproduzcan ciertos elementos de la poesía vanguardista. Guillermo de Torre pone en claro el valor de la imagen en la lírica de vanguardia con la siguiente sentencia: “La imagen es el protoplasma primordial, la substancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada: es el reactivo colorante de los precipitados químico-líricos” (2001, p. 329).

Entendemos por protoplasma “el contenido vivo de la célula” (Villem, 1978, p. 33), es aquello que permite que exista la vida a nivel celular. Aunque el término está en desuso

la idea originaria prevalece, pues con los avances “acerca de la estructura y función de la célula, se ha comprendido que el contenido vivo de la célula era un sistema de increíble complejidad de partes heterogéneas” (Vilée, 1978, p. 33). Con este avance se logró dar nombre a las partes del protoplasma y explicación a los procesos que ocurrían en la célula.

Una vez aplicada la metáfora de Torre, la imagen se transforma en el origen del poema, la sustancia lingüística que provee al organismo lírico de existencia. A través de las relaciones entre imágenes se configuraran los poemas, es por ello que el contenido o significado dependerá de la manera en que estas unidades mínimas se organicen. La proposición de Torre coincide con la estructura predominante en la construcción del poema, el cual se define por una aparente transposición de imágenes, pero esta transposición no demerita el significado total del poema, muy al contrario contribuye a la formación de estructuras mayores de significación. Explica Torre de la imagen lo siguiente:

de su cualidad de medio ha pasado a convertirse en fin, y en él lleva implícito todo el contenido emocional o intelectual que antes era su finalidad, cuando en lugar de punto de llegada se la consideraba como mero vehículo accesorio de sentimientos o ideas (Torre, 2001, p. 329).

Un ejemplo de lo anterior sucede en el poema “Callejón sin salida” (Papasquiaro, 2008, pp. 59-60), en él encontramos diversas manifestaciones de la imagen del “obstáculo” que comparten como rasgo en común la voluntad de la voz poética de ser superados. El poeta ve en los callejones sin salida una incitación, un estímulo para sobrepasar los límites de ese obstáculo. Como podemos ver en los siguientes tres fragmentos:

Callejón sin salida
voz de los inquietos
canción de los difíciles
biombo de cerezos
que escogen para sus muecas los travestis
Inyección de ¡bastas!
papiro con signos
al que sólo los imbéciles
son capaces de no entregar su vista
Cuna de motines
incubadora de orgasmos
(vv. 21 al 31, p. 59).

Aparentemente tú has decidido darnos la espalda
acordonarnos los músculos del cuello
triturarlos los fusibles
jugar con nosotros al festín de los fantasmas
(vv. 36 al 39, p. 60).

Pero lo cierto en este crucigrama
es que la lengua del poeta te visita
el sudor del guerrillero penetra en ti / hasta los ojos
(vv. 45 al 47, p. 60).

Las preocupaciones sobre el predominio de la imagen ya estaban presentes en la segunda década del siglo XX, cuyo foco de alarma se había encendido por la insistencia en el modo de hacer poesía que había propuesto el creacionismo de Vicente Huidobro. Si bien la aversión hacia el exceso del uso de la imagen en la composición poemática radicaba en la pérdida de sentido por creerla una “simple superposición de visiones fragmentadas” (Torre, 2001, p. 329), el mero impulso de la exposición de imágenes consecutivas colocadas

aleatoriamente queda superado en el poema papasquiarano, pues dentro del collage de imágenes existe un hilo conductor, además se usan otros mecanismos de composición, ello evita la temida repetición. Por lo tanto consideramos que la fragmentariedad e irregularidad de la construcción no demerita la unidad del poema pues, como se verá, cada parte tiene conexión, lo que le permite tener un significado completo, así cada organismo lírico se convierte en una unidad de significado superior. Con esto se quiere afirmar que la unidad mínima del poema, es decir, la imagen, logra trascender su estatus dentro del poema y deja de ser tan solo parte de una mera concatenación azarosa. Como se puede ver en el siguiente análisis breve del verso 1 al 5 de *Canto besado* (Papasquiaro, 2008, p. 187).

Mi sol de medianoche
son los chillidos triturasombras de mi hija
sus ojos que sondean mi cuarto menguante / papalote náutico de
dudas & tequila
mi humedad intrínseca : mi vocación clepsidra

De acuerdo a los datos biográficos del autor y a la clara coincidencia con el tema del poema, la herencia hecha vida, el poema trata de la alegría de ser padre. En el verso 1, la voz poética que se identifica con la identidad de un padre, se refiere a su hija como *sol de medianoche*, esta asimilación se explica debido a la característica del fenómeno, donde el sol es visible las 24 horas del día. A través de este dato se puede vincular la emoción del padre que es iluminado (dichoso) con la presencia de su hija siempre. El verso 2 habla del llanto intenso. La elección de semas influye en la escena que se retrata. Por un lado está “chillidos” en lugar de “llanto”, por otro tenemos “triturasombras”, un sema inventado que resalta a través de la hipérbole la intensidad del llanto, pues este es capaz de destruir

incluso aquello que no es tangible. Los versos 3 y 4 hablan de la hija observando cómo es el padre. El padre se describe como luna en cuarto menguante en el verso 3. Esta identificación con la luna puede referirse a por lo menos dos aspectos. El primero sería la dualidad entre la hija como sol y el padre como luna. Mientras ella es el sol que ha iniciado su tránsito por el cielo familiar, él es la luna en el cuarto menguante que señala su etapa en la vida, el paso de la juventud a la madurez, al ser la fase lunar donde el astro aparece iluminado hasta la mitad. La segunda parte del verso 3 hace referencia al vuelo sin límites a través de la imagen del papalote náutico. Esto nos remite al tema del viaje en la obra de Papasquiaro que se explorará más adelante, el viaje está relacionado con la experiencia, el aprendizaje y la transformación. En los versos 3 y 4 el padre habla de sí mismo como un viajero dubitativo. El verso 5 trata también del paso del tiempo y la sucesión de la vida de padre a hija, el padre se reconoce como contenedor de la vida, en esta metáfora, a través del elemento del agua. La *vocación clepsidra* del padre es su vocación para ser padre. El reloj de agua indica el término del tiempo de una vida (el hombre en su madurez) y el comienzo del tiempo de otra (su hija de 6 meses), la hija es el contenedor que se está llenando y el padre el que se vacía. En estos cinco versos encontramos imágenes que en conjunto hablan del ciclo de la vida. Esta parte del poema contiene dos líneas isotópicas, la de los astros y la del agua, que guían el significado conjunto de los versos, pero lo que genera la cohesión en este bloque son las imágenes que representan a los sujetos descritos en el poema (hija y padre).

Por esta razón utilizamos la metáfora de Torre para poder entender el mecanismo de acción en la secuencia de imágenes del poema. Se utiliza el término imagen desde esta perspectiva del protoplasma para referirse a los elementos primordiales de la estructura

poemática. La estructura del organismo lírico está compuesta por el tejido poético, conformado por partículas de procedencia muy diversa. El poema sería un organismo híbrido, en donde cada imagen es un protoplasma que da origen a cada una de las células-verso del tejido lírico. Por ello el poeta figura como el *pequeño-Dios creador*.

Además de que la voz poética se autoproclama bajo el nombre de *Protoplasma Kid*¹⁶, encontramos en algunos otros poemas alusiones a la idea del protoplasma como partícula fundamental que da estructura. Tal es el caso del poema “Por qué / hasta dónde / para qué?” (2008, p. 70), donde se hace mención de un “collage protoplásmico” para ejemplificar la relación de las partes con el todo:

Se confunden los fillos del naípe en el hervor del sueño
lenguas de alcohol se hunden en vaginas
a galope de herida imperceptible
Como en 1 collage protoplásmico & gratuito
1 rabo de as muerde la cola de 1 ce
en el muelle grasiento de otra mente
que no aclara ante el vacío su posible perfil e identidad
(vv. 1-7, p. 70).

Otro caso es el de “Daría todo todo todo” (2008, p. 237), donde aparece la siguiente mención: “llevamos en nuestro protoplasma nuestro propio Maharishi¹⁷” (v. 10). En este poema el protoplasma simboliza el contenido espiritual inherente que nos provee de vida. Una manera de entender este verso sería que en nosotros se encuentra la capacidad de llegar a la iluminación espiritual, en correspondencia con la referencia al gurú Maharishi.

¹⁶ En el verso 211 del poema “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger” (2008, p. 255).

¹⁷ Maharishi Mehesh Yogi (1917-2008) fue un gurú del hinduismo, fundó y difundió la Meditación Trascendental.

También serán frecuentes las menciones a las partes del todo, es decir, a los fragmentos que constituyen la imagen del mundo que la visión del poeta proyecta. Cada fragmento, aparentemente independiente, aporta una nueva cadena de significados, de tal manera que el resultado del collage protoplásmico no será otro que un vasto universo susceptible de ser percibido por el lector como un todo. Para aclarar este punto se ofrece aquí la reproducción y análisis de los seis primeros versos del poema “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger” (2008, pp. 247-262):

El mundo se te da en fragmentos / en astillas:
de un rostro melancólico vislumbras 1 pincelada del Durero
de alguien feliz su mueca de payaso aficionado
de 1 árbol: el tembladero de pájaros sorbiéndole la nuca
de 1 verano en llamas atrapas pedazos de universo lamiéndose la cara [...]
(p. 249).

Estos versos están relacionados porque todos hablan de un aspecto que forma parte de una unidad mayor. El primer verso, “El mundo se te da en fragmentos / en astillas”, trata de la percepción incompleta del mundo que tiene cada ser humano, ya que de él sólo se puede conocer una parte, cada uno de esos fragmentos nos muestran algo del todo. La voz poética comienza a crear una cadena de significados a través de cada verso, estableciendo primero su incapacidad de observar en su totalidad, es así como anticipa su muy particular perspectiva. El poeta crea a partir de su conocimiento fragmentario, de este modo traduce en lenguaje poético su visión del mismo.

En el segundo verso, “de un rostro melancólico vislumbras 1 pincelada del Durero”, están dispuestas dos realidades, la primera la del “rostro melancólico”, la segunda una “pincelada” del pintor renacentista Alberto Durero. En esta imagen tenemos dos referencias

a dos realidades concretas. Uno tendría que conocer el rostro de una persona melancólica y también haber visto un cuadro del pintor (considerando también como referencia el grabado titulado *Melancolía*) para saber de qué se trata este enlace de imágenes. Sin embargo, ambas realidades pertenecen al aspecto de las emociones, aquí el fragmento que resalta es el detalle de esa emoción.

En el tercer y cuarto verso, “de alguien feliz su mueca de payaso aficionado /de 1 árbol: el tembladero de pájaros sorbiéndole la nuca”, ocurre algo similar, se pone en relación un aspecto de la felicidad y un aspecto de la vida en conjunto. En el quinto verso, “de 1 verano en llamas atrapas pedazos de universo lamiéndose la cara”, la idea que genera la imagen se complica. Mientras la primera parte, el “verano en llamas”, alude al calor de la estación, la segunda se refiere a un todo incapaz de ser percibido en su totalidad por medio de nuestros sentidos o por medio del intelecto. Ese “universo lamiéndose la cara” es el todo que no podemos ver, pero que está ahí representado.

En los siguientes apartados estudiamos los tres mecanismos principales que operan en el poema, se ha puesto especial énfasis en los elementos distintivos de las imágenes-protoplasma que construyen el significado de cada poema. Para ello se presenta el análisis de 12 poemas que fueron seleccionados de la antología *Jeta de santo*¹⁸: “La poesía sale de mi boca”, “Tatuaje”, “Devoción cherokee”, “Invocación”, “¿Bailamos / madre?”, “Rousseauniana”, “Abisinia’s shock”, “Viva encarnación & fuga”, “Calavera pirata”, “A la poesía habrá que decirle adiós”, “Por más que tiemblen los tabiques de la entraña” y “Arte

¹⁸ En el apéndice de este trabajo se puede consultar la versión completa de “La poesía sale de mi boca” y “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”. Los otros 11 poemas se encuentran disponibles en las siguientes páginas del capítulo II.

poética”. Once de ellos son poemas no estróficos¹⁹ de verso libre²⁰. Mientras que “Calavera pirata” está compuesto por una mezcla de prosa y poesía no estrófica.

¹⁹ Poemas no estróficos de acuerdo a la definición de Antonio Quilis “son aquellos que no están estructurados en estrofas. En general, en esta clase de poema se suele mantener uno o dos tipos de versos, alternando a voluntad del poeta” (1975, p. 118). En este caso, los poemas que se presentan no atienden a ningún tipo de medición del verso.

²⁰ De acuerdo con Quilis el verso libre “es una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales. Sus características son: a) ausencia de estrofas; b) ausencia de rima; c) ausencia de medida en los versos; d) ruptura sintáctica de la frase; e) aislamiento de la palabra, etc.” (1975, p. 168). Además de estas características, los poemas papasquiaranos no están contruidos a través de la versificación rítmica ni de la versificación periódica.

EL IMAGINARIO PAPASQUIARANO: UN *COLLAGE* PROTOPLÁSMICO

Los poemas de Papasquiario tienen como punto central la alabanza y exploración de la poesía. Constantemente, el tema en el que se concentran o desembocan sus poemas es el de la poesía misma. Papasquiario reflexiona sobre su labor como poeta y la importancia vital de la poesía, el poema en el que aborda extensamente sus cuestionamientos, experiencias, dudas y afirmaciones sobre el asunto es “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”, del cual ya hemos comentado algunos versos y servirá de apoyo para diversos aspectos del análisis de la obra.

Si bien la poesía es el asunto central, es posible encontrar otros temas recurrentes. En los 12 poemas, además del tema ya mencionado, encontramos la invocación, la nostalgia, el viaje y la herencia. A continuación se analiza la selección dividida en cuatro grupos, aunque pueden encajar en varios de los temas, se ha realizado esta separación con base en el tema predominante de cada uno:

1 – Ritual de invocación: “La poesía sale de mi boca”, “Tatuaje”, “Devoción cherokee”, “Invocación” y “¿Bailamos / madre?”. El poeta exhorta a través de la palabra el antiguo arte de la poesía, en estos poemas expresa la relación cercana e indisoluble entre su existencia y la escritura.

2 – La nostalgia: “Rousseauniana” y “Abisinia’s shock”. Se establecen las relaciones del poeta con antecesores culturales y literarios. En ellos la voz poética trae el pasado al presente transitoriamente y lamenta la ausencia de los ideales y los personajes que contribuyeron en la construcción de su aprendizaje histórico, cultural y literario.

3 – El viaje: “Viva encarnación & fuga” y “Calavera pirata”. En ellos se descubre la transformación del poeta en su transitar por el mundo, se expone el camino hacia el presente en el que se define el poeta, asimismo permiten conocer más acerca de lo que el autor entiende sobre el poeta y la poesía.

4 – La herencia: “A la poesía habrá que decirle adiós”, “Por más que tiemblen los tabiques de la entraña” y “Arte poética”. Describen las características del legado poético del autor, dan cierre al ciclo de vida de la poesía papasquiarana. Se refieren tanto al futuro creativo del autor como al futuro de la poesía en general.

1. RITUAL DE INVOCACIÓN

El ritual de invocación en la poesía papasquiarana, como veremos, consiste en que el poeta llame a la poesía o atienda el llamado de la poesía para contarnos su experiencia vital. El poeta invoca a su musa, la antigua poesía, nombra todo lo que recuerda del mundo percibido y añade un giro creativo a través de imágenes insólitas, de este modo recrea ese otro nuevo mundo de significación al que llamamos organismo lírico.

“La poesía sale de mi boca” (2008, pp. 47-51)²¹, se puede dividir en cuatro partes: La relación orgánica-visceral del poeta con la poesía, en donde se coloca en primer lugar la manifestación oral de la poesía (vv. 1-30). La segunda parte consiste en la batalla del yo poético contra las circunstancias que lo rodean (vv. 31-77). En la tercera parte la voz poética despliega su deseo de hallarse en las circunstancias ideales, sin embargo, la imposibilidad de ello es la condición que le permite hablar de lo que lo rodea (vv. 78-144). La cuarta y última parte (vv. 145-162) se cierra con el reconocimiento de la voz poética sobre su propia actividad, en esta parte el poeta habla de cómo después del sufrimiento por las dificultades que atraviesa, ahora puede por fin después de invocar las palabras, comenzar sus alabanzas hacia la poesía.

A lo largo de 162 versos la voz poética cuenta sobre el origen de la poesía a través de la relación orgánica con el poeta. Se recurre a la repetición del primer verso, *La poesía sale de mi boca*, durante cuatro ocasiones en los versos 15, 31, 46 y 155. Cada mención va acompañada de una enumeración sobre el origen y las relaciones entre la poesía y diversos elementos orgánicos.

²¹ Poema completo en la sección Apéndice, p. 136.

La voz poética se refiere a su experiencia directa con la génesis de la poesía. En los versos 1 al 30 el poeta se presenta como el medio que trae a este mundo la poesía, es su cuerpo en el que se encuentra un órgano de excreción lírica, la poesía se convierte en la secreción del poeta, a partir de aquí se plantea una relación orgánica ineludible:

La poesía sale de mi boca,	1
Asoma las narices / el pene	
a lo imprevisto /	
el estremecimiento	
el resplandor /	5
& la baba también	
& los pelos arrancados a este tiempo	
a fuerza de jinetearlo	
& desatascarle su rodeo /	
& la caspa / & la petrificación	10
de tantas de las yerbas & raíces	
de este mundo / que antes de	
morderlas nos vemos obligados	
a escupir...	
La poesía sale de mi boca,	15
de mis puños, de cada poro	
resuelto de mi piel /	
de éste mi lugar volátil, aleatorio /	
testicularmente ubicado /	
afilando su daga / sus irritaciones	20
su propensión manifiesta a	
estallar / & encender la mecha	
en 1 clima refrigerador	
donde ni FUS ni FAS	
ni mechas ni mechones	25
ni 1 solo constipado	
que merezca llamarse constipado,	

ni 1 caso de Fiebre-Fiebre
digno de consignarse en este
mi inmóvil país
(p. 47).

30

La línea isotópica que une a la poesía con lo orgánico está dada por los semas “boca”, “narices”, “pene”, “puños”, “poro”, “piel”, y “testicularmente”. Todos, excepto “puños”, pertenecen a una categoría de partes u órganos del cuerpo humano capaces de secretar algo. El sema “puños” puede coincidir con otro aspecto físico, la demostración de rabia a través de los golpes, esto indicaría la intensidad de la emoción expresada por el poeta. Hasta este momento la poesía es descrita como una extensión del poeta, una secreción cuya expulsión causa un cambio en él, al mismo tiempo se genera una expectativa sobre el potencial de la poesía.

Más adelante, del verso 38 al 45, surge una múltiple identificación del poeta con el otro a través de la postura que toma la voz poética, esta se asume en parte hombre, en parte mujer, en parte homosexual, de este modo se declara la universalidad de su condición humana y lo demuestra asumiéndose diversa:

Noche & día / Roja & negra
con los ovarios de 1 muchacha
con la voz ronca de 1 muchacho
con la mirada vacilante
pero rabiosa / hermosamente rabiosa
de 1 niño marica que no
quiere que lo escondan en 1
barril sin fondo
(p. 48).

40

45

A partir del verso 63 y hasta el 77, se prosigue con una anáfora tomando como elemento de repetición la palabra “contra” en relación con el verso repetido en la primer parte, es decir, “La poesía sale de mi boca”. El tema deriva en la lucha del poeta por pronunciar su poesía bajo las condiciones a las que está sometido. La línea isotópica sobre complicaciones que representan los obstáculos del poeta consta de la siguiente lista: “vendavales”, “inundaciones”, “puertas cerradas”, “agusanados”, “cirrosis”, “castrados”, “congelados”, y “basura”:

Contra vendavales e inundaciones	
(& en cierta manera a	
favor de ellos)	65
contra casas de puertas cerradas	
contra soles agusanados	
contra cirrosis más allá	
del hígado /	
contra todas las botellas de refresco	70
conteniendo urea /	
contra niños & niñas	
castrados / congelados	
el día de su nacimiento /	
contra las toneladas de	75
tierra & de basura	
que nos caen encima,	
(pp. 48-49).	

En los versos 78 al 114, el asunto del poema gira en torno a la oración “cuando lo que 1 quiere”, se enumera lo que serían las circunstancias ideales del poeta para seguir secretando poesía. En este caso la línea isotópica corresponde a acciones potenciales, la mayoría son formas no personales del verbo: “mostrarse”, “saltando”, “corriendo”, “poniendo”,

“planeando”, “conocer”, “visitando”, “saludando”, “conspirando”, “saboteando”, “deteniéndose”, “apurando”, “saboreándolo”, “gargareándolo”, “masajeándose”, “inyectándose”, “rascando” y “rasguñando”. Estas formas verbales van acompañadas de situaciones, hechos o condiciones que anhela el poeta. Tómese por ejemplo de lo anterior los versos 78 al 81: “Cuando lo que uno quiere / Es mostrarse alegre & hermoso / Como demostración palpable / De 1 nuevo “renacimiento” (p. 49). A continuación se reproducen los versos que faltan de esta sección:

<p>Saltando & corriendo con los ágiles / poniendo 1 cerillo en el fundillo de los lerdos / planeando almuerzos & veladas con los lúcidos /</p>	85
<p>poniéndole unas ganas inmensas a la resolución de las averías / de Aries a Piscis de lunes a domingo /</p>	90
<p>de enero a diciembre del día 1 al día 31 de tabla apolillada en el piso a telaraña bailoteando sobre el techo /</p>	95
<p>de reventazón en reventazón de la impresión de 1 cavernícola al conocer por 1ª vez a 1 mujer desnuda /</p>	
<p>al último <i>Ah</i> de un “fulano cualquiera”, cuando estalle la 3ª Guerra Mundial / visitando enfermos</p>	100

saludando sanos	
conspirando bajotierra	105
saboteando sobretierra	
deteniéndose / avanzando	
apurando su trago	
saboreándolo	
gargareándolo	110
masajeándose	
inyectándose	
/ rascando, rasguñando	
por 1 sol de medianoche	
(vv. 82-114, pp. 49-50).	

Entre los versos 115 al 144 encontramos la repetición del adverbio “como” al principio de los versos 115, 116, 120, 124 y 130, en el verso 121 se presenta al final del verso. En este segmento se emplea la reiteración para que el poeta continúe con la revelación de sus deseos, solo que hay un cambio, ahora nos dice cómo percibiría la realización de sus anhelos. Para ello se vale de una comparación de su estado sensorial ideal con acciones cotidianas que la voz poética percibe como extraordinarias; del verso 115 al 119 trata de los amantes; del 120 al 123 sobre las fuerza y belleza de la mujer representadas en Judith²²; del 124 al 129 la conexión espiritual y con la naturaleza a través de la marihuana; del 130 al 135 del efecto liberador de los hongos alucinógenos que contienen psilocibina (utilizados en ritos espirituales en el México prehispánico); y del 136 al 144 trata sobre el cambio que debe darse en un individuo para luchar activamente contra las injusticias:

como 2 enamorados excarvándose [<i>sic</i>]	115
---	-----

²² Puede hacer referencia a la Judith bíblica, heroína del pueblo de Israel, quien engañó al general Holofernes y logró cortarle la cabeza, salvando a su pueblo de la invasión de los asirios durante el reinado de Nabucodonosor.

como 2 enamorados ensanchando
 hasta sus últimas posibilidades
 los significantes & el significado
 del sistema Braille
 como 1 borrachera de 120
 girasoles en círculos / como 1
 diadema de dalias la flor
 favorita de Judith /
 como 1 toque de mariguana
 & tocas el Nirvana con las manos 125
 mueves 1 dedo, & te das cuenta
 arrancas el pasto & te sonríes /
 gusano de maceta / gusano de
 tierra roja que no te conocías /
 Como 1 psilocibinazo galopante 130
 que hace harina la piedra
 de tus 4 paredes /
 & te pone en la proa del cometa Kohoutek
 & deja tu jarana al descubierto,
 toda tu extensión 135
 Tu abreviatura,
 lista a sacudirse /
 a no olvidar la cólera justa
 por las cabronadas injustas /
 sino a enriquecerla 140
 sino a fortificarle
 la mecha al TNT,
 sino a explotarle
 a revirarle la pupila
 (p. 50).

En la última parte, del verso 145 al 162, el poeta pronuncia al fin sus alabanzas a la poesía.

Ya que ha concluido su proceso de preparación logra obtener claridad, nos dice: “Aquí

canta el que lloró antes”. La transformación se confirma porque las acciones aparecen con verbos conjugados en presente: “grita”, “salta”, “monta”, “eyacula”. Luego regresa a la primera línea con la repetición: “La poesía sale de mi boca”, ahora para proclamar el propósito (contagiar, en el sentido de transmitir a otras personas interés) y la fuerza e intensidad de su labor como poeta:

Ahora canta el que lloró	145
hace rato	
Grita / Salta / Monta / Eyacula	
el fulano aquel, ya dábanlo	
por muerto /	
Ahora los cantares duros	150
las cantatas suaves / las trompetillas	
& el regusto de aquel que ha escupido	
la tierra & las lagañas	
con que habían tapádole los ojos /	
La poesía sale de mi boca	155
a todo tranco de gerundio	
a todo flujo de agua potable	
a todo virus luminoso	
a toda capacidad de contagio	
(vv. 145-159, p. 51).	

Por último, cierra enérgicamente reiterando su devoción:

Así va la poesía /	160
& para ella	
no tengo sino alabanzas	
(vv. 160-162, p. 51).	

“Tatuaje” (2008, p. 63) es un poema de 28 versos, en él se recurre otra vez la reiteración, en este caso a partir de la oración que comienza con “Mi poesía es”. Esta frase rige el poema, la encontramos en el verso 1, “Mi poesía es mi semilla obsesiva”, y en el verso 12, “Mi poesía es mi sonrisa”. Por tanto, se puede dividir en dos partes.

El título introduce el tema, esto de acuerdo con su función fática, y pone en evidencia un rasgo a resaltar (Luján Atienza, 1999, p. 31). De este se desprende la idea de una imagen indeleble y el sentido ritual, pues la elaboración de tatuajes formó parte de ciertas ceremonias en la antigüedad (para los egipcios, celtas, maoríes, entre otros). El título nos introduce en el poema, sin embargo, es su nexo con el contenido, el cual tendrá por tema principal la relación del poeta con su actividad creativa, lo que permite decir que trata acerca de la imagen resultado de un ritual, es decir, el poema.

En la primera parte se habla de la poesía como origen; “semilla obsesiva”; como recuerdo y testimonio repetitivo de la infancia, “mi orquesta-adnauseam de niños perdidos”; como medio de transmisión, “la radio naranja”; como ritmo, “a la manera del jazz de Coltrane”. De los versos 5 al 9 se retratan situaciones físicas imposibles para simbolizar las difíciles situaciones por las que atraviesa el poeta, pero ante las cuales no se rinde y continúa con su labor:

Mi poesía es mi semilla obsesiva	1
la sandía parpadeante con que me baño & me muerdo	
mi orquesta-adnauseam de niños perdidos	
la radio-naranja de mis transmisiones más ácidas	
Vista yo como pollo sin patas	5
o jarro de barro con frijoles acedos	
Mueva yo mis pulmones cual alfiles o torres	
o a puras burbujas de camaralenta	

desde la golden catatonia / desde el clorofórmico estatus
a la manera del jazz de Coltrane 10
me desentierre & salpique
(vv. 1-11, p. 63).

Mientras en la segunda parte se la trata como deleite, “Mi poesía es mi sonrisa / mi lujuria / mi gula”; como viaje, “mi galáctico estilo de vagabundear sin 1 quinto”; como alimento, “mi catapulta proteica de extraño sabor & mejor condimento”; como edificio, “el puente de instantes & besos” y “el lote baldío”; como llamado y encuentro, “con sólo hacerme ven ven con tu dedo / caminando muy en ti / vas a encontrarme / vas a encontrarme”. A partir de estas relaciones se puede hablar de una invocación, esta consiste en el esfuerzo de la voz poética por nombrar lo que percibe de aquello que sucede en la vida cotidiana. Ensambla su creación con piezas que recolecta de su experiencia vital, las toma para construir un panorama más amplio, una huella que perdure, como un tatuaje, a través del lenguaje:

Mi poesía es mi sonrisa
mi lujuria / mi gula
mi galáctico estilo de vagabundear sin 1 quinto
mi engrapado pasito mi catapulta proteica de extraño sabor
[& mejor condimento 15
el puente de instantes & besos
que elijo & elijo / como veneno & escudo
el lote baldío donde a silbidos de humo
prendidísimo a mi plumaje / a mis garras
atentísimo sólo a mi propio almuerzo desnudo 20
a la ½ de 1 pesadilla
en el cuarto oscuro de 1 pildorita con alas
en menos de lo que chilla 1 relámpago
con sólo hacerme ven ven con tu dedo

caminando muy en ti
vas a encontrarme
vas a encontrarme
(vv. 12-27, p. 63).

25

“Invocación” (2008, p. 82) es una plegaria donde se convoca a la “Poesía-viejo Dios”. Consta de 26 versos, puede dividirse en dos partes, del verso 1 al 12 y del 13 al 26. La primera parte se compone de una especie de letanía dirigida a la poesía, la cual se describe en sus diferentes manifestaciones; como algo inquietante, “Poesía-remolino” y “terremota creación”; parte del ciclo de la vida, “Ménstruo [sic] de la vida”; sitio hermoso y atractivo, “Paraíso culísimo”; texto que contiene emociones arrebatadas y contradictorias, “Crucigrama claroscuro de espumas & rabia”; fertilidad o masculinidad, “Badajo-trapecio”; exaltación del ánimo, “ebriedad”. Al dirigirse al “viejo Dios”, el poeta se ubica a sí mismo en plena lucidez, reconociendo humildemente su insignificancia (“Desde el fondo de este sombrero”) y su corporalidad (en el espejo o “vidrio lumínico de la introspección al revés”):

Poesía-remolino	1
Poesía-viejo Dios (Terremota creación desempleada) fumando su cigarrito de uñas lagrimeándose la lengua / antes de estallar /	5
Ménstruo de la vida culebra & camaleona Paraíso culísimo Crucigrama claroscuro de espuma & rabia	
Desde el fondo de este sombrero de palma tapiado Desde el vidrio lumínico de la introspección al revés	10

Badajo-trapecio / ebriedad siempre en riesgo
(p. 82).

La segunda parte comienza cuando se extiende la oración, aparentemente dolorosa, donde clama porque la palabra vuelva a él después de pronunciar esta invocación que es su grito primigenio, una mezcla de doble sentido y dolor por la concepción de un poema:

Desparramo esta sincha plegaria
por que vuelva a volar el timón
Las arenas borrascosas han terminado por excitar al mar 15
Los profetas hacen hablar a las alcantarillas
El mosquerío se flagela
1 nido de hadas excava su túnel
venciendo al magneto maléfico incrustado en la niebla
Gargajos de asfixia 20
Obscena la memoria / transparente cada segundo de la hornaza
Cada pincho & púa
Cada círculo morado
Esta daga de semen que aquí ves
Este aullido lanzado al fundillo del cielo 25
/ Qué pues /
(vv. 13-26, p. 82).

Las referencias que hacen alusión al ritual se pueden identificar por medio de la línea isotópica de lo religioso, a lo largo del poema encontramos los semas “Dios”, “paraíso”, “plegaria” y “profetas”. Dichas alusiones permiten que se refuerce la idea del poeta que suplica tener de vuelta el don de la poesía²³. También reaparece la relación entre la poesía y lo orgánico, en este caso, con los fluidos corporales. Se describe a la poesía como el

²³ En otro poema, “Revelación profana”, confirmará el resultado de su petición: “Se me ha concedido el don: *el peligroso* / Abro la boca y no la cierro / Hijo del canto lo derrocho a mares” (2008, vv. 2-4, p. 66).

“Ménstruo [sic] de la vida”, es decir, el residuo vital que es expulsado al mundo. Mientras en el penúltimo verso se menciona la “daga de semen”, esto refuerza la relación de fertilidad propuesta en el verso 12, el hombre que provee la semilla de la vida representa al poeta, quien provee la secreción poética que da origen al organismo lírico.

“Devoción cherokee” (2008, p. 73) consta de 21 versos, tiene como tema la veneración a la poesía, la cual adopta la forma orgánica de una mujer. Hay que recordar la estrecha relación entre lo orgánico, el poeta y la poesía, de lo que ya se habló en el poema “La poesía sale de mi boca”. Puede entenderse en dos sentidos, la voz poética se está refiriendo a una mujer o a la poesía que identifica con el cuerpo femenino. En cualquiera de los dos casos, incluso atendiendo a los dos simultáneamente, se trata de una muestra de admiración y entrega.

Devoción Cherokee

Poesía atroz / te amo de siempre	1
Gatees silbes muerdas o vueles	
Hembrita mía coño encharcado pétalo santo	
Sin otra opción hurgo en tus astros	
Mi yo eres tú / vamos al rastro : sangre de pálpitos	5
Belleza alada rompes mis ancas	
Me traes de 1 alba	
De 1 sol obtuso / vidrio de barda	
No me regreses / plasma gandalla /	
En ti soy otro / pulso mis ganas	10
Escribo : meo : cojo : rezumo : bailo con ratas	
No hay muerte	
No hay calma	

Contigo oleajes	
Lunas / Saharas	15
El riel de 1 hueco / <i>¿Qué hay increado?</i>	
No muevo el rostro	
No escupo nada	
Nomás te miro	
Soy tu destello	20
Eres mi hacha	

La caracterización de la poesía como mujer se puede identificar por medio de los semas “hembrita” y “coño” del verso 3: “Hembrita mía coño encharcado pétalo santo”. Las demostraciones de admiración aparecen desde el primer verso, en que la voz poética declara su amor a la “Poesía atroz”. A partir del adjetivo “atroz”²⁴ se puede inferir la grandeza que le atribuye el poeta, así como la fuerza que ejerce sobre él.

Las acciones del verso 2, “Gatees silbes muerdas o vueles”, definen el carácter de la poesía-mujer, las tres primeras son capacidades realizables por cualquier sujeto, pero la acción de volar se le atribuye para expresar una peculiaridad que la hace extraordinaria, quizá desde una concepción divina, condición que se repite en el siguiente verso al llamarla “pétalo santo”.

Otros calificativos de la poesía-mujer se presentan en el verso 6, “Belleza alada rompes mis ancas”, se reitera la condición divina anteriormente sugerida, pues del adjetivo “alada” se puede inferir que habla de un ángel. Además, se señala una de las consecuencias del amor devocional, el “romper mis ancas” puede referir a las caderas, esta afección física exacerbada indica la gravedad del impacto que provoca en él. La voz poética afirma su transformación a través de la poesía en los versos 5, “Mi yo eres tú / vamos al rastro: sangre

²⁴Entiéndase “atroz” como: “Enorme, grave” (Real Academia Española, 2014, 23^o ed.).

de pálpitos”, y 10, “En ti soy otro / pulso mis ganas”. En el verso 11 las acciones pertenecen al poeta: “Escribo : meo : cojo : rezumo : bailo con ratas”, todas ellas como resultado del impulso que provoca la poesía en él. Las primeras cuatro son acciones vitales del poeta, pero “bailar con ratas” es aquello fuera de lo normal, lo extraordinario que sucede al poseer el impulso poético. Debido a ese mismo impulso, la voz poética dirá: “No hay muerte” y “No hay calma”. A cambio la poesía ofrece movimiento y caos, provocados por el viaje y la transformación, para ello alude al mar y al desierto en los versos 14 y 15: “Contigo oleajes / Lunas /²⁵ Saharas”. Luego sigue una actitud contemplativa en los versos 18 y 19: “No muevo el rostro / Nomás te miro”. En el último verso, se remata con una metáfora donde el poeta es luz y la poesía la vela con la mecha que encenderá, así el poeta podrá ver el mundo transformado a través de la iluminación poética: “Soy tu destello / eres mi hacha²⁶”.

“¿Bailamos / madre?” (2008, pp. 84-85) es otra manera de invocar a la poesía. El título del poema señala el destinatario de esta invitación. En este caso, el sustantivo “madre” se interpretará como “mujer anciana del pueblo”²⁷, esta interpretación amalgama los dos tipos de personificaciones de la poesía que ya se han analizado, poesía-mujer y poesía-viejo Dios. Simultáneamente, también se puede interpretar “madre” en el sentido de progenitora.

²⁵ Esta barra pertenece al texto original.

²⁶ Entiéndase “hacha” como: “Vela de cera, grande y gruesa, de forma por lo común de prisma cuadrangular y con cuatro pabilos” (Real Academia Española, 2014, 23ª ed.).

²⁷ Entiéndase “madre” como: “Mujer anciana del pueblo” (Diccionario de la lengua española, 2014, 23ª ed.).

El poema está compuesto por 49 versos en los que aparece otra vez la línea isotópica de lo sagrado (de la tradición cristiana). Este grupo semántico está constituido por las palabras: “evangelio”, “Apocalipsis”, “ángel”, “Alpha”, “Omega”, “fe”, “paraíso” y “maná”. Aparecen en los versos 1, “Mi único evangelio: el Apocalipsis”; 3 y 4, “Excremento de ángel / Ensalada de Alpha rociada de Omega”; 17 y 18, “Su indoloro acto de fe / Aquí donde el Paraíso pierde fulgor conciencia & nombre”; y 30, “El Libro de la Vida afina su oído en el silencio”.

Dividiremos el poema en tres partes, la primera del verso 1 al 17:

Mi único evangelio: el Apocalipsis	1
Don germinado	
Excremento de ángel	
Ensalada de Alpha rociada de Omega	
((Escribo con la piedra pómez de mi pupila dilatada))	5
Con toda la llave abierta	
Rock & roll de 15 000 aguas	
Vivo & he sido muerto	
Lo que he visto	
Lo que es	10
Lo que ha de ser	
En qué mano de pókar	
En qué as de corazones rotos	
Vibrará su errabundo testimonio	
Su espesa taquicardia nómada	15
Su pasión descuajaringada	
Su indoloro acto de fe	
Aquí donde el Paraíso pierde fulgor conciencia & nombre	
(p. 84).	

En el primer verso, “Mi único evangelio: el Apocalipsis”, se ponen en relación dos textos sagrados de la biblia con un contenido y significado contradictorio. El Apocalipsis es la “revelación” y el evangelio la “buena nueva”. Los cuatro evangelios de la iglesia católica tratan sobre la vida y obra de Jesucristo, de estos libros proviene gran parte de la doctrina cristiana. El Apocalipsis habla del final del tiempo del hombre y la imposición del reinado de Dios. En este verso se sustituye el significado del evangelio por el del Apocalipsis, se afirma que la misión del poeta es predicar la condición perecedera de la vida.

De esta relación también surge la interpretación del poeta-vidente²⁸. En la Biblia, es el apóstol Juan quien recibe una revelación a través de un ángel, en Apocalipsis 1:2: “el cual ha atestado la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo: todo lo que vio” (Biblia de Jerusalén, 1975). De un modo similar el poeta se transforma en vidente y se convierte en mensajero de la poesía-madre (poesía-viejo Dios). El vidente descrito es el profeta cuya deidad es la poesía. De los versos 2 al 4, a su condición la llama “Don germinado / Excremento de ángel / ensalada de Alpha rociada de Omega”. En las líneas 3 y 4 se puede encontrar, simultáneamente, una sacralización de lo terrenal, pues los desechos corporales y el alimento toman un lugar divino, y una desacralización de los elementos típicamente divinos en el imaginario católico, ya que se ponen en relación con los sustantivos “excremento” y “ensalada”. El tema de lo divino se formula con elementos de varias religiones (en especial la católica), los cuales se transforman para hablar de su propia divinidad, la poesía. Este tipo de transformación también sucede en los poemas “Confesión de Juan Diego” y “Visión en el Sinaí”.

²⁸ Vale la pena establecer la importancia de la influencia de Arthur Rimbaud en la poesía papasquiarana acerca del concepto de poeta vidente. En el análisis de “Abisinia’s shock” se aborda este asunto.

En el verso 5, “((Escribo con la piedra pómez de mi pupila dilatada))”, se describe el nexo entre escritura y percepción visual del mundo, el cual da como resultado la transmisión de imágenes ásperas y violentas por medio de la palabra. La “pupila dilatada” puede referirse al uso de alucinógenos (como en los versos 130-134 de “La poesía sale de mi boca”), en todo caso señala un cambio en la percepción. Los versos 6 y 7, “Con toda la llave abierta / Rock & roll de 15 000 aguas”, sugieren la fluidez desenfrenada de la escritura. Posteriormente, los versos 8 al 11, “Vivo & he sido muerto / Lo que he visto / Lo que es /Lo que ha de ser”, describen la situación del poeta vidente quien proclama conocer el pasado, presente y futuro bajo un estado que está más allá de la vida y la muerte, pues al ser vidente tiene la peculiar característica de acceder a aquello que le está negado a los hombres, por eso es él quien tiene el “Don germinado” de la escritura.

En los versos 12 al 18 continúa la descripción de su don. El vidente sabe qué sucederá: “En qué mano de pókar / En qué as de corazones rotos / Vibrará su errabundo testimonio” (vv. 12-14). El verso 14 se refiere específicamente a la presencia de la poesía en otros, es decir, la influencia que tendrá ella en aquellos que se le aproximen. En el verso 18, explica que este don le permitirá transmitir su percepción de lo que sucede en el mundo que habita el hombre, pues las visiones son de la Tierra imperfecta y no de un lugar idílico: “Aquí donde el Paraíso pierde fulgor conciencia & nombre”.

La segunda parte consta del verso 19 al 31:

Probar / escupir / rumiar & jamás desfallecer
 Es tan sólo el ala necesaria
 Para que aülle el cisne iluminado de mi boca
 Gaffiti escondido en las vísceras del maná
 / Malbaratado Maharabata [sic] /

20

Hecho 1 manojó de heces	
El riñón de mi ceguera	25
Mi rengo & ebrio corazón	
Así como que brilla & chilla la desmañanada estrella que hunde	
Su encharcado paliacate en el pozo purulento de mis sueños	
/ & no se diga más /	
El Libro de la Vida afina su oído en el silencio	30
((<i>Puerta abierta cerrada a la neblina</i>))	
(p. 84).	

El verso 19, “Probar / escupir / rumiar & jamás desfallecer”, contiene las acciones que simbolizan el proceso de interpretación de la revelación que transmitirá. Esta es la segunda ocasión en que alude al tema de la digestión (antes habla de alimento y excreción). El poeta experimenta el mundo como hombre, pero no se deja llevar por la primera impresión, por ello requiere degustar por segunda vez el mundo como vidente, después de ese proceso está listo para la poesía. Por ello, estas acciones son el impulso que permite la creación del organismo lírico, impulso al que llama ala: “Es tan sólo el ala necesaria / Para que aülle el cisne iluminado de mi boca²⁹” (2008, vv. 20-21, p. 84).

Lo poético se presenta en el verso 22 como la imagen del mundo oculta al hombre: “Graffiti escondido en las vísceras encrespadas del maná”. Se considera parte de lo sagrado al relacionarlo con el manjar milagroso otorgado por Dios³⁰, en este caso la “Poesía-viejo Dios” otorga el don de la palabra. La conexión con lo sagrado continúa en el verso 23, al mencionar la epopeya hindú *Mahabharata*. La voz poética se refiere a su canto como un

²⁹ En el apartado I del capítulo III, se analizará el significado del “aullido de cisne”, por el momento bastará con indicar que es el símbolo del origen de la poesía que representa el canto del poeta, la creación del organismo lírico.

³⁰Entiéndase “maná” como: “Manjar milagroso” (Diccionario de la lengua española, 2014, 23ª ed.).

derroche épico, “Malbaratado Maharabata [sic]”, que pertenece a lo marginal, “Hecho 1 manojo de heces”.

El impulso poético se representa en los versos 25 y 26 a través de los defectos del poeta: “El riñón de mi ceguera”³¹, es decir, el centro o núcleo de su ceguera metafórica, y el “rengo & ebrio corazón”. Ambos desperfectos provienen de sus vísceras metafóricas que simbolizan el estado anímico, además se conserva la relación de la poesía con lo orgánico.³²

En el verso 28, “el pozo purulento de mis sueños”, se indica otro lugar de origen de sus visiones, lo onírico. En el 30, “El Libro de la Vida”³³ afina su oído en el silencio”, se alude a la observación de la vida en silencio, así el poeta observa lo cotidiano de su mundo a través de sus ojos de vidente.

La tercera y última parte abarca los versos 32 al 49:

Más allá de la desnuda danza de la muerte

Sobre las olas

Sobre las rolas

Sobre las morras

35

En 1 mar de cristal todos ojos luz & fuego

Apetito amanecido

Por dentro & por fuera

El pie derecho brotado del izquierdo

³¹ Entiéndase “riñón” como: “Interior o centro de un terreno, sitio, asunto, etc.” (Real Academia Española, 2014, 23ª ed.).

³² En “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger” el poeta ofrece sus órganos más íntimos, en los versos 141 al 143: “Si esto no es Arte me corto las cuerdas vocales / mi testículo más tierno / dejo de decir tonterías / si esto no es Arte.” (2008, p. 253).

³³ El “Libro de la Vida” puede hacer referencia al Apocalipsis para reforzar el nexo con lo sagrado: “Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban delante del trono; y fueron abiertos los libros, y fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según sus obras, según las obras que estaban escritas en los libros.” (Apocalipsis 20: 12, Sagrada Biblia, 1972). Se toma de referencia el significado bíblico pero se le da una interpretación diferente, en el sentido metafórico de la vida como un libro.

El vaivén de esta visión bailando al viento	40
El centro de la Tierra se apoda a sí mismo Cumbre / Joya	
Inamovible / Vivo Cielo	
Sábelo / saboréalo	
Arrópatate en este sarape de colores	
Vaso rebosante	45
Virulento	
Volcado	
Vulva adentro de la telaraña transparente de mi voz	
Empinada la nalga salerosa de mi alma	
(p. 85).	

En el verso 31 se establece la claridad que toma su visión, diciendo que es una “((Puerta abierta cerrada a la neblina))”. En el 32 la voz poética anuncia que su visión está “Más allá de la desnuda danza de la muerte”, pues su testimonio logrará trascender a través de la palabra. Enseguida se plantea la idea del baile a partir de la imagen del mar en los ojos. En los versos 33 al 35 se introduce un primer elemento de esta danza en “Sobre las olas”, este se va desplazando en un juego de palabras a través de la repetición de la primer parte del verso: “Sobre las rolas / sobre las morras”. Luego en el verso 35, “En 1 mar de cristal todo ojos luz & fuego”, el don de la videncia se explica a través de la metáfora que pone en relación lo inmenso del mar con la capacidad de observar, donde además se emplea un oxímoron, a consecuencia se produce un efecto de intensidad en la visión. En el verso 40 continúa con la metáfora del mar en los ojos con “El vaivén de esta visión bailando al viento”, este indica la relación de la visión con el mar por medio de dos elementos, el “vaivén” de las olas y el “viento”, esto significa la llegada de la visión del poeta.

Del verso 41 al 47 la visión se traslada del mar al centro de la tierra, luego pasa al “Vivo Cielo”. Se engloba la idea del mundo (cielo, mar y tierra) que lo rodea, al cual debe

aferrarse: “Arrópate en este sarape de colores / Vaso rebosante / Virulento / Volcado”. Luego, muda la imagen del mundo, la traslada a la de la mujer que a su vez se asocia con la poesía: “Vulva adentro de la telaraña transparente de mi voz”. La “telaraña transparente” indica el tejido que construye la voz del poeta. El último verso concluye con la invitación al baile, es decir, la invitación del poeta a continuar escribiendo poesía, afirma su disposición bajo una representación corpórea de su alma: “Empinada la nalga salerosa de mi alma”.

2. NOSTALGIA

A continuación analizaremos el tema de la nostalgia. “Rousseauniana” (2008, p. 141), recoge los ideales juveniles revolucionarios con los cuales la voz poética se identifica. Mientras que “Abisinia’s shock” (2008, p. 179), evidencia la importancia que tuvo la obra de Arthur Rimbaud en los ideales y conceptos de la poesía papasquiarana. Ambos se enfocan en hechos concretos del pasado.

“Rousseauniana”³⁴ es un poema que comprende 21 versos y se puede dividir en tres partes. La primera comienza con una referencia a los sucesos acontecidos en el llamado “Mayo Francés” del año 1968. Se evoca la idea de la lucha por la libertad, la voz poética comienza preguntándose dónde han quedado aquellos que estuvieron en París durante las manifestaciones: “¿Qué se fizieron los pájaros trompetistas de las primaveras parisinas?”. En el verso 3 aparece la primera mención del llanto, dice la voz poética: “Lloro como si cantara”. De este modo se desarrolla el mecanismo de los poemas que tratan el tema de la nostalgia. Se construye primero la imagen del recuerdo y posteriormente se expresa el dolor por la pérdida de aquello que la voz poética trae al presente, un pasado que ni siquiera es suyo, al que llamará mito (en “Arte poética”). Del verso 5 al 8 aparece la segunda pregunta, en la que se asocia la figura del vagabundo³⁵ con la del artista, se cuestiona lo que ha sucedido con su imaginación y sus emociones. La figura del vagabundo se representa como un viajero que recorre el mundo imaginario (“los dragones que cabalgaron en su espuma los

³⁴ El título puede hacer referencia al concepto de libertad propuesto en *El contrato social* de Jean Jacques Rousseau, así como a los temas tratados en el Capítulo IV: De la esclavitud, Capítulo V: De cómo es preciso remontarse siempre a un primer convenio y Capítulo VI: Del pacto social.

³⁵ “Clochard” es una palabra francesa utilizada para nombrar a los vagabundos.

clochards”) y el mundo real, el de la experiencia (“& los garajes de trenes desde los que eternamente zarpará / la emoción de los artistas”):

¿Qué se fizieron los pájaros trompetistas de las primaveras
[parisinas? 1
¿las bulliciosas caravanas de nudistas
siempre jugando hasta la última carta junto al río?
Lloro como si cantara
Qué se fizieron los dragones que cabalaron en su espuma los 5
clochards
& los garajes de trenes desde los que eternamente zarpará
la emoción de los artistas
(vv. 1-8, p. 141).

En la segunda parte en los versos 9 y 10, “Por la salud de estos sheiks en lumbre muertos /³⁶ arropo estas 2 / Lágrimas”, nombra tanto a las juventudes revolucionarias de los primeros versos como a los artistas que le preceden, los trae al presente y los conmemora, a quienes ahora llama “sheiks” o jeques³⁷.

En los versos 12 y 13 se recurre al recuerdo: “Beso la curva-precipicio / con la que me habla de sí misma 1 hoja seca”. Así la voz poética trae al presente la imagen transformada por el tiempo, en este caso la de una hoja seca, sin vida. Luego la nostalgia se traslada a circunstancias más lejanas, comenzando en el verso 14: “Visito a Isadora Duncan en sus sueños”. En los dos siguientes aparece por segunda vez el llanto, esta vez provocado por la rabia del recuerdo de la Comuna de París de 1871: “Lloro de rabia junto a los restos

³⁶ Esta barra pertenece al texto original.

³⁷ Sheik puede referirse al término jeque. Entiéndase “jeque” de la siguiente manera: “Entre los musulmanes y otros pueblos orientales, superior o régulo que gobierna y manda un territorio o provincia, ya sea como soberano, ya como feudatario” (Diccionario de la lengua española, 2014, 23ª edición).

deshuesados de mi tatarabuela: *La / Comuna*". La mención de la Comuna parisina en este punto cierra con la lista de recuerdos de búsqueda de la libertad que ha ido nombrando a lo largo del poema:

Por la salud de estos sheiks en lumbre muertos / arropo estas 2
Lágrimas 10
En 1 costilla de vino veo a Estambul escalofriarse
Beso la curva-precipicio
con la que me habla de sí misma 1 hoja seca
Visito a Isadora Duncan en sus sueños
Lloro de rabia junto a los restos deshuesados de mi tatarabuela: *La* 15
Comuna
(vv. 9-16, p. 141).

La nostalgia queda enmarcada en la tercer y última parte:

Es 1 tarde de lluvia / & la tarde & la lluvia están sangrando
Yo ya no me quiero acordar más que del mito
Escribo esta Ars Poética con semen
Aunque el Todo se pierda & sus fragmentos lo sigan 20
Yo ya no me quiero acordar más que del mito
(vv. 17-21, p. 141).

El llanto queda representado por la lluvia ("la tarde & la lluvia están sangrando"). El sufrimiento lleva al deseo de recordar solamente lo virtuoso: "Yo ya no me quiero acordar más que del mito". Luego, consciente de la condición efímera del hombre y sus ideales, la voz poética se adelanta a proclamar algunas de las particularidades de la poesía papasquiarana en los versos 19 y 20: "Escribo esta Ars Poética con semen / Aunque el

Todo se pierda & sus fragmentos lo sigan”. A partir de estas características formulamos tres de los principios que la rigen: 1) el carácter transitorio de su propuesta, 2) los fragmentos que componen el todo de su poesía y 3) el carácter orgánico que se le concede a la poesía, en este caso por medio de la relación entre la escritura y el semen, pues el semen es la semilla “simboliza la potencia de la vida” (Chevalier, 1993, p. 923). Ello también le otorga al poema otra de las características vitales de los seres vivos, es decir, la mortalidad.

Para Papasquiaro el organismo lírico es perecedero, sus poemas sólo formarán parte del recuerdo, si logran sobrevivir en el tiempo, evocado por las generaciones venideras. Esta es una de las ideas a destacar sobre la funcionalidad del poema. El poeta es consciente de la fugacidad y el cambio que tiene que acontecer en la poesía y, por extensión, en el arte. Trae el pasado al presente mediante la evocación de elementos históricos, ideológicos, sociales y culturales, de ahí que sea relevante la intertextualidad que subyace en buena parte de su obra publicada. Sin embargo, este traer al presente implica saber que esta presencia es limitada, pues será sólo por ese momento de evocación que se reviva el pasado, el poeta sabe que no puede mantenerle con vida porque para él el organismo lírico debe seguir su curso en el devenir de la experiencia humana. Para Papasquiaro la poesía que le precede tiene validez y permite la existencia de las siguientes generaciones de poetas, pues hay que construir a partir de lo que ya existe pero no repetirlo.

“Abisinia’s shock” fue escrito como homenaje al poeta francés Arthur Rimbaud, en él se despliegan elogios y reclamos al poeta. Además de este también le dedica “Rhythm beau” y “Escudo de crin: brazos de cristal”. Es posible que el título tenga relación con una carta dirigida al diario *Le Bosphore égyptien* que fuera publicada en 1887. En esta carta,

como señala Carré, “Basta echar una ojeada para percibir que el poeta ha muerto y sólo pervive el explorador, el negociante. El aventurero de lo real ha sustituido al aventurero de lo ideal.” (1995, p. 100). Además en 1886, cuando se publica *Illuminaciones* (prologado por Verlaine), Rimbaud se encuentra en Abisinia (actual Etiopía).

Abisinia's shock

¡1 carga de oro para el aguilucho Rimbaud!	1
150 táleros : pieza x pieza :	
¿Qué querrá decir este viento de aves / anestesiada la tarde?	
Tanta vagancia & pasión ¿qué querrán decir?	
Este texto brotado del túnel ansía dibujarlo	5
:: Adolescencia espectral / feto prodigio	
Camellero del limbo / Negación & vaivén ::	
<i>Sí, el poeta es realmente 1 ladrón de fuego</i>	
¿Qué ha pasado ¡carajo! Del <i>Vuelve, vuelve Verlaine</i>	
al marfil / las caravanas / la costa?	10
Los fantasiosos los bohemios los talentos los muertos	
& los imbéciles le calentaron la videncia hasta el mástil	
& el ángel se largó a reencontrarse	
((& se arrojó de lleno))	
<i>Ayer / si mal no recuerdo</i>	15

La voz poética se pregunta sobre el destino del “aguilucho Rimbaud”, a quien comienza halagando al anunciar que se le paguen grandes cantidades de oro y plata como reconocimiento a su labor. En el verso 3 hay otra referencia a las aves, dice la voz poética: “¿Qué querrá decir este viento de aves / anestesiada la tarde?”. Se identifica al poeta como un águila joven en el primer verso, el “viento de aves” evoca el recuerdo en el presente, considerado como un momento en el cual la mayor parte de la poesía se ha privado de sensibilidad (“anestesiada la tarde”). Agrega en el verso 4 cualidades que convocan el recuerdo de Rimbaud: “Tanta vagancia & pasión ¿qué querrán decir?”.

La secuencia de la descripción continúa, pues este recuerdo (“texto brotado del túnel”) ha generado la necesidad de “dibujarlo”. Primero aparece como “aguilucho”, en el verso 6 como “adolescente espectral / feto prodigio”, esto porque es sabido que en poco tiempo y a una corta edad logró mostrar sus grandes habilidades como poeta. En el verso 7 se describe como “camellero del limbo / Negación & Vaivén”, el oficio de “camellero” guarda una relación con su estancia en Etiopia, lo segundo puede referirse al abandono y rechazo de la escritura poética. Sin embargo, siguió escribiendo cartas, de donde se toman algunos fragmentos para este poema. El “vaivén” puede reflejar tanto el carácter volátil que expresa en sus cartas a Verlaine como su retorno constante a Francia, país en donde nace y muere, a pesar de haber sido un viajero y de habitar por un largo periodo de tiempo en el norte de África.

El verso 8 es una cita de Rimbaud, “*Sí, el poeta es realmente 1 ladrón de fuego*”, con una modificación en la escritura del número. La cita corresponde a una carta enviada a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871, en ella explica que el ladrón de fuego “está cargado de humanidad, aun de lo *animal*; deberá hacer sentir, palpar, escuchar sus invenciones. Si lo que trae de allá tiene forma, él da la forma; si es informe, él da lo informe.” (Carré, 1995, p. 38). Además, se le concede un estatus positivo al poeta que elabora poemas que “estarán moldeados para permanecer” (1995, p. 38).

La definición anterior coincide hasta cierto punto con lo que creemos pudo ser la perspectiva de Papasquiaro sobre esta cita. Para complementar, nosotros proponemos una interpretación acorde a nuestra lectura. El fuego representa el impulso vital y el poeta el nuevo Prometeo, quien es el único con la facultad de tomar ese impulso y transformarlo en lenguaje para esparcirlo entre los hombres.

En el verso 9 la voz poética se pregunta qué pasó con el poeta joven amante de Verlaine, se pregunta sobre el cambio de vida del poeta que dejó pronto las letras por la venta de armas en Etiopía. En los versos 11 y 12 se habla del hartazgo de su vida como poeta vidente: "Los fantasiosos los bohemios los talentos los muertos / & los imbéciles le calentaron la videncia hasta el mástil". En el verso 13 es llamado "ángel", dice la voz poética "& el ángel se largó a reencontrarse", esto coincide con la retirada de Rimbaud del ámbito literario y el cambio radical de vida que tuvo luego de ello. Por último, se reconoce la entrega total del poeta hacia su nueva vida: "((& se arrojó de lleno))". Pero la voz poética simula un acercamiento en el tiempo con este suceso para no sentir tan lejana la existencia del poeta: "*Ayer / si mal no recuerdo*".

"Abisinia's shock" es la memoria que se ofrece como símbolo de un anhelo inalcanzable de la renovación de la poesía, aspiración a la que Rimbaud estuvo más cerca. Por ello, es importante para el análisis tomar en cuenta la influencia de esa postura poética, en particular lo escrito en las denominadas "Cartas del vidente": la escrita a Demeny y una más dirigida a Georges Izambard.

3. VIAJE

El tema del viaje que analizamos se enfoca en la exploración, construcción y encarnación del poeta nuevo, ese que debe ser capaz de construir organismos líricos que precisen de un rastro genético formado tanto por la huella del pasado, como por un entendimiento del momento presente del que surgen. Estos poemas hablan de la transfiguración que sufre el poeta en su viaje metafórico, en el primero a través del descubrimiento de sí mismo y en el segundo a través de la realidad que lo rodea.

Viva encarnación & fuga

La última ola de Poesía me arrastró hasta la boca de la muerte	1
donde me rebelé a encajar en el molde derretido de los náufragos Exprimí mi cuerpo	
Lo apareé con mi alma	5
/ que aún volaba /	
Aunque trozada	
Húmedo de identidad me negué a pulverizarme Aplasté a mi memoria : por fallida :	
& desperté	10
disputando espacio & tiempo con el bulto disecado de 1 ángel que era mi viva encarnación & fuga	
(2008, p. 132).	

Puede relacionarse en algunos aspectos con “El barco ebrio” de Rimbaud. En el primer verso de Papasquiari, “La última ola de Poesía me arrastró hasta la boca de la / muerte”, se

plantea una relación intertextual con la sexta estrofa del poeta francés, la cual describe su experiencia sobre el “Poema del Mar”:

Y desde entonces me bañé en el Poema
Del Mar, infusado de astros y lactescente,
Devorando los azules verdes; y en el que, flotación lívida
Y embriagada, un ahogado meditabundo desciende a veces
(1973, vv. 21-24, p. 160).

Parece existir una correlación sobre el tema de la poesía como el mar en el que navegan los poetas, la única diferencia es que en el poema de Papeasquiario se habla de un naufragio. El poeta se sumerge en ese mar y sale de él encarnado como vidente, como el mismo Rimbaud declaraba en su carta a Paul Demeny, en donde habla de su experiencia como poeta y vidente, en el entendido de que esto solamente se logra “por el desarreglo de todos los sentidos” (Carré, 1995, p. 37). Lo desconocido es aquello a lo que el poeta dará nombre, vuelve a nombrar el mundo a partir de su renovada visión. En el caso de “Viva encarnación & fuga”, se trata de la transformación de hombre a poeta después de su viaje por las aguas de la poesía. Ya en el tercer verso se advierte al borde de la muerte, es decir, en el momento del cambio: “donde me rebelé a encajar en el molde derretido de los náufragos” (v. 3). Esta sentencia afirma su renovación a partir del rechazo a estancarse en la repetición de estructuras.

Una vez fuera del mar, el poeta vacía su interior para dejar sólo la carcasa y los vestigios de lo que fue. Es este momento en el que deja atrás la perspectiva anterior de su visión y también de su memoria, luego la nueva figura del poeta, ya con nuevos ojos, contempla lo que fue: “Húmedo de identidad me negué a pulverizarme / Aplasté a mi

memoria : por fallida : / & desperté” (vv. 8-10, p. 132). A pesar de saber que ahora “Yo es otro” (Carré, 1995, p. 36), el poeta vidente no logra separarse del todo, conserva vestigios de lo que fue: “disputando espacio & tiempo / con el bulto disecado de 1 ángel / que era mi viva encarnación & fuga” (vv. 11-13, p. 36). La línea isotópica sobre el surgimiento del poeta proviene de la correlación entre los semas “cuerpo”, “identidad”, “memoria” y “encarnación”. Estos elementos son los que conforman el ser del nuevo poeta, el cual se transforma después de ser arrastrado por “La última ola de la Poesía”. Renace a través del bautismo de las aguas del mar de la poesía y comienza su nuevo camino como vidente.

“Calavera pirata” (2008, pp. 96-97) postula la sublevación de los poetas sobre las instituciones, de manera similar a las ideas del manifiesto infrarrealista de Papasquiario resalta el impulso subversivo. Un caso similar a este lo encontramos en “Ya lejos de la carretera”, el cual puede leerse como otra versión del manifiesto, en él se mencionan las influencias, propósitos y singularidades de lo que pretendía ser el movimiento infrarrealista. En la primera parte se enumeran las condiciones sociopolíticas del panorama en el México de 1980 que repercuten en el ámbito cultural:

1980 parece ser para las almas de escritorio & cuentabancaria feliz
(fotogenia tranquila, speech triunfalista) del detergente poder intelectual mexicano, 1 año (1
cachito de sexenio) más en su hasta ahora intocada inatacable muertesyinfín de lunas llagadas
& amnesias bisiestas.

El vacío finge enlocionado su calvicie

El Sopor posa (caricatura de Lola la Chata traqueteada)

frente al televisor humeante de sus egos bursátiles-seniles,

con muecas-ataúd de arzobizcas vacas hindúes o sombras de ex-jipis

plateados de vuelta a la arropada placentaria digestión del desayuno

en la cama (para nada de piedra / sino de huizaches bañaditos en oro,
a la moda de tigresas de estirpe nada flameante, nada bengalí, nada dariana).
Como espejito, recién pintados letreros de “NO ESTACIONARSE” a kilómetros luz de los
graffitis-mocopelado
que entre los baldíos & el esmog de estos MANICOMIOS (beauty parlors) tentaculares, corren
con pasitos trotones de iguana bipbip
las voces ya popularsísimas:
“MEJOR LA DESTRUCCIÓN
EL FUEGO”
“TE MUERES SI TE ALEJAS DEL CIELO
TE MUERES SI TE QUEDAS SENTADO”
(p. 96).

La situación se describe buena para el “poder intelectual mexicano” al que se acusa de ser beneficiado económicamente por el gobierno: “1 año (1 cachito de sexenio) más en su hasta ahora intocada inatacable muertesinfín”. También se describe a los miembros del poder intelectual, en clara burla, como “egos bursátiles-seniles” o “muecas-ataúd de arzobizcas vacas hindúes o sombras de ex-jipis plateados”. Las condiciones en las que se desarrolla la literatura se consideran improductivas y fatuas: “El vacío finge enlocionado su calvicie / El Sopor posa”. Se refiere el contexto de los intelectuales como “baldíos”, “manicomios” y “beauty parlors” (salones de belleza) alejados de la realidad del pueblo descrita a través de la imagen “graffitis-mocopelado”. Toda manifestación la reduce a “espejitos”, réplicas de “las voces ya popularsísimas” de los poetas reconocidos. En esta primera sección, además encontramos referencias a otros textos, uno de un modernista y otro de un integrante de la Generación del 27. La primera se localiza en la línea 11, donde se hace alusión a los primeros versos de la primera parte de “Estival”, poema de Rubén Darío. Como veremos en el capítulo III, Darío es de gran importancia para la obra de Papasquiari. En la parte última

hayamos dos citas, de las cuales sólo hemos localizado la primera. Se trata del último verso del poema “Limbo” de Luis Cernuda, “MEJOR LA DESTRUCCIÓN / EL FUEGO”, en mayúsculas y levemente modificado por una separación espacial en lugar de la coma del original.

En la segunda parte, se enumeran los fracasos subversivos y el surgimiento del infrarrealismo como el único grupo capaz de desafiar este sistema:

Vientos Negros, catástrofes-ladillas,
Sacudidas que van desde la abolladura desamorosa de 1 cráneo, la
napalmización absoluta de puños en alto
& conatos de huelga, la matazón en caliente de 1 inadaptado gritón
tarareando porque sí “I can’t get no satisfucktion”, “Oh, baby lets
Take a walk on the wild side” precisamente sobre las neblinosas
barriguísimas de los metros (de dos metros) donde sólo los aventureros
de océanos deshabitados o los sepultureros &/ o fundadores de selvas,
epilépticos, desnudos, entre risitas de caníbales orgasmeadamente
dialécticos le entran al bisturí & a la ayahuasca infameinfrarrealistamente se alocan & se
atreven
(p. 96).

Los intentos fallidos de sedición son representados a través de las siguientes imágenes: “Vientos negros”, “catástrofes-ladillas”, “abolladura desamorosa de 1 cráneo”, “napalmización absoluta de puños en alto”, “conatos de huelga” y la “matazón en caliente de 1 inadaptado”. En contraparte los infrarrealistas son los que existen en el mundo cotidiano y forman parte de la vida diaria, los que transitan en “los metros”, son los “aventureros” de otras propuestas literarias, “sepultureros” de la norma, “fundadores” de

un movimiento poético, los subversivos (“epilépticos, desnudos”), son los que “infameinfrarrealistamente se alocan & se atreven”.

En la tercera parte se describen el carácter de las voraces “nuevas generaciones piraña” de poetas. Estos son los que han de resurgir a través de su condición de anormales, de videntes alucinados, los que abordarán el barco para tomar el timón de la nueva poesía con la pretensión de desarticular lo establecido por el “detergente poder intelectual mexicano”:

Paisaje-cochambre,
navajas-pupila
de estos & otros huesos-calibres
bien calientes, bien caldosos
bien picantes no aparecen (claro) ni como gotas de pulque o esperma
perdido en los algodónados papiros de sus bostezos-támpax sus autohomenajes caseros sus
escolares carnavalitos kool-aid
que ignoran o pretenden ignorar a todo pupilente cromado
la irrupción-cabalgata
de las nuevas generaciones piraña: herederas viscerales & arbitrarias
de esa alucinada Poesía en Acción (¿Hay alguna otra, señorito escribano, maddona fiscal?)
que crece, ha crecido, seguirá creciendo en
nuestro país
lo mismo en la forma de 1 terca imprescindible expedición tribal a
Huautla, la Tarahumara o a las mismas fuentes de Garzas de la mítica
Aztlán que al carnoso vibrátil fosforescente interior de las cicatrices
mentales más vaginalmente excitadas, más submarinamente encalladas en el fondo del mar.
(p. 97).

La voz poética denuncia lo que se excluye en la literatura, el “paisaje-cochambre”, es decir, lo cotidiano y lo marginal, imágenes que no ven los otros poetas porque no tienen la

capacidad de observación de las “navajas-pupila” de los infrarrealistas. Este otro contexto es prescindible en los poemas a los que llama “algodonados papiros”, por rígidos y anticuados, textos aburridos que impiden el flujo de otras ideas y formas de escritura (“bostezos-támpax”). También se les acusa, junto con sus seguidores, de pretender ignorar la irrupción abrupta que representa el infrarrealismo y toda poesía de ruptura o desviación con respecto al establishment literario.

La calavera pirata presenta a los nuevos poetas que emprenden el viaje en el barco que saboteará la tradición. Ellos tomarán el motín que necesitan (como la poesía de los románticos, de las vanguardias y de los beats), destruirán lo que no necesitan (la institución) y construirán a partir de ahí su riqueza poética. Las nuevas generaciones serán las “[...] herederas viscerales & arbitrarias / de esa / alucinada Poesía en Acción [...] / que crece, ha crecido, seguirá creciendo en / nuestro país”.

En la última parte se representan, a través de imágenes extraordinarias, las características anormales que definen al nuevo poeta: “1 Hell-Ángel Quemado”, “1 ornitorrinco con alas”, “1 alucinado”, “1 duende”, “1 centauro”, “1 pegaso chamán”, etc. Estas descripciones extrañas se usan para definirlos por su singularidad. De esta manera se simbolizan las destrezas que realiza el poeta a través del “ciempiés de sus dedos” en la escritura. Al final se manifiesta la perpetua vitalidad que supone deberían tener los nuevos poetas (“*¡Llevamos milenios / con las pilas cargadas!*”):

1 poeta es necesariamente 1 Hell-Ángel Quemado
1 poeta es necesariamente 1 ornitorrinco con alas
1 alucinado / 1 clochard con gasolina estelar en las venas
1 duende, 1 chaneque,
1 grifo, 1 centauro, 1 pegaso chamán

1 cactus de rocallosidades jugosas
capaz de viajar
 velozmente
de la debilidad a la fuerza con sólo tronar el apasionado enérgico
 niñísimo ciempiés de sus dedos
al ritmo-Macumba
 calavera pirata
 de 1 blues
*¡Llevamos milenios
con las pilas cargadas!*
(p. 97).

4. HERENCIA

Los poemas sobre la herencia serán los últimos que analizaremos en este capítulo: “A la poesía habrá que decirle adiós” (2008, p. 182), “Por más que tiemblen los tabiques de la entraña” (2008, p. 133) y “Arte poética” (2008, p. 124). Junto con “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”, los tres textos forman parte del testamento donde quedan estipuladas las características más importantes de esta poética.

“A la poesía habrá que decirle adiós” es el puente entre el pasado y el presente de la poesía. En él se describe el cambio y renovación, se refiere tanto a lo clásico como a la vanguardia. Presenta en general las relaciones y rupturas que el poeta considera necesarias para la subsistencia de la poesía en el tiempo. Tiene 32 versos y se puede dividir en dos partes. La primera la forman los versos 1 al 16:

A la poesía habrá que decirle adiós	1
Besarle sí / el muslo rocoso e incoherente	
Dibujarle picardías cariños versos que manchen como sangre	
sobre sangre	
chapotear en su saliva	5
no dejarle ni 1 espasmo sin trotar	
bailarle 2 / 3 tangos que recuerde	
hacerle 1 o ½ libro	
a pesar de su uso indiscriminado de pastillas & diafragmas	
hacerle 1 o ½ incendio	10
& si la pobre es sordomuda	
de todas maneras susurrárselo	
Enamorarse de ella a lo lindo & a lo bestia	
jugar al ratón que le hace la corte a doña Gata Cazadora	
pero decirle adiós	15

sin que se note 1 cambio brusco de caminos
(p. 182).

La estructura de la primera parte se construye a través de la repetición de infinitivos que responden al primer verso, “A la poesía habrá que decirle adiós”. Cada uno de los infinitivos (hacerle, dibujarle, chapotear, dejarle, etc.) es una acción potencial dirigida a una personificación de la poesía en forma de mujer, algunas directamente corresponden a las consideraciones que el poeta deberá tener con la poesía que le precede: “Enamorarse de ella a lo lindo & a lo bestia [...] / pero decirle adiós / sin que se note 1 cambio brusco de caminos” (vv. 13-16). De la enumeración surge un saludo de despedida en una aparente contradicción, esto se debe a que resulta necesaria la presencia del nexo entre el pasado poético y la nueva escritura. La renovación es uno de los principios que se toma de las ideas expuestas en el primer manifiesto dadaísta y que aparece en los manifiestos infrarrealistas. Sin embargo, en este poema se comprueba también la importancia de traer el pasado al presente. En el organismo lírico aparece siempre la herencia poética del pasado, desde los griegos hasta la generación beat. Al final se volverá a insistir en la importancia de Rimbaud en la renovación del impulso poético.

La segunda parte está conformada por los versos 17 al 32:

decirle adiós / & que de lejos parezca
que todavía esa mano & ese reloj
se empinan voluptuosamente juntos
Como la lluvia & el paraguas
en aparente güiri-güiri & balanceo
pero sin gotearse carne / pero sin diseccionarse playas clave
pero atronadoramente separados
Como 1 bota que se quita –en homenaje al siempre–

20

sus tacones de piel de caimán	25
las espuelas de nitroglicerina	
la peineta de carey & plata	
Para que la piel desnuda	
ruja o se desmorone	
de acuerdo a sus manías & sus delirios	30
de animal ola & nebulosa	
<i>Como no hace muchos días Rimbaud</i>	
(p. 182).	

En esta parte se utiliza la reiteración con el adverbio de modo “como” para indicar la forma en que se une el pasado y el presente de la poesía: en los versos 20 y 21, “Como la lluvia & el paraguas / en aparente güiri-güiri & balanceo”, y en el verso 24, “Como 1 bota que se quita –en homenaje al siempre–”. De esta manera, la voz poética construye el puente entre ambos tiempos a través de la comunicación (intertextualidad) y el reconocimiento (los poemas como homenaje). Se insiste también en el carácter singular del acto creativo, pues deben entenderse como procesos “atronadoramente separados” (v. 23). Se sostiene que debe haber comunicación entre la poesía que fue y la que será, pero sin que esta última se convierta en un calco de la primera. Del verso 24 al 27 continúa la insinuación de la desintegración del poema, el propósito es la evolución del nuevo organismo lírico, el cual a su tiempo también trascenderá y encarnará en otro tipo de carcasa. Este proceso se describe mediante el despojo de los atavíos: “1 bota que se quita”, “tacones de piel de caimán”, “peineta de carey & plata” y “las espuelas de nitroglicerina” (el explosivo hiperboliza el sentido de dominio que ejercen las espuelas). El nuevo poema mostrará “la piel desnuda”, es decir, lo cotidiano a través de su perspectiva (“de acuerdo a sus manías & sus delirios”).

Sin dejar de lado la evocación voluntaria o involuntaria, este poema plantea una despedida a la poesía: “*Como no hace muchos días Rimbaud*” (2008, v. 32, p. 12).

“Por más que tiemblen los tabiques de la entraña” (2008, p. 124) es la declaración poética constante en la obra: “Por más que tiemblen los tabiques de la entraña / la poesía debe morderlo todo” (vv. 1-2). A partir de estos versos, la voz poética despliega una enumeración de la gran extensión que abarca la poesía, es decir, la vida en todos sus aspectos, desde la particular perspectiva del poeta, a pesar de la afección que esto implique para sus sentidos. Ese todo que abarca incluye la herencia literaria de orígenes múltiples a la cual refiere, entre otras formas, a través de la intertextualidad. Se puede dividir en dos partes, la primera consta de los versos 1 al 10:

Por más que tiemblen los tabiques de la entraña	1
la poesía debe poder morderlo todo	
el botón de muestra de los sueños	
el ombligo deteriorado de los bancos del terror	
La abstracción que en labios de mujer	5
se vuelve fuego	
(delgada lluvia de los poros	
animal alegórico	
de calles-jugo entero	
que ella misma se mueve a bailotear)	10

(p. 124).

Del verso 3 al 5 se enumeran tres temas que se consideran indispensables en la poesía: los sueños, el terror y la mujer. El sueño como la parte inconsciente constituye “una de las fuentes principales del material simbólico.” (Cirlot, 1992, p. 421). En tanto el terror

corresponde a una parte del material sensible de la experiencia de los sentidos. Los versos sobre la mujer, “La abstracción que en labios de mujer / se vuelve fuego”, pueden significar la pasión del deseo carnal.

La segunda parte consta de los versos 11 al 15:

Por más que tiemblen los tabiques de la entraña
& los tanques de gas
del habla lúcida
reducidos a su más baja densidad
Si la poesía no es 15
garra cuadrúpeda
novia envenenada
clítoris bicéfalo
rostro arrasador
Qué calles de bisontes 20
bailarán al ser bailadas
Qué lluvias de navajas
lamerán al ser lamidas
Qué sombras de tigres transparentes
Vamos pues 25
(2008, p. 124).

En el verso 11 se repite el primer verso, luego del 12 al 14 se sugiere que, incluso ante las dificultades que implica la expresión del poeta, la poesía debe mantener su vitalidad al máximo. Por ello, del verso 16 al 19 se enumeran imágenes increíbles de elementos de diverso tipo, estas sobresalen por las características exageradas y violentas con las cuales se describen: “garra cuadrúpeda / novia envenenada / clítoris bicéfalo / rostro arrasador”. En estas imágenes se condiciona la intensidad que el organismo lírico debe tener para cobrar vida.

Del verso 20 al 25 se acude otra vez a imágenes extraordinarias que no serían posibles sin el trémulo impulso que trastorna la sensibilidad del poeta: “Qué calles de bisontes / bailarán al ser bailadas / Qué lluvias de navajas / lamerán al ser lamidas / Qué sombras de tigres transparentes / Vamos pues”. Son más complejas que las anteriores, en ellas reside la fuerza creativa. Están construidas con elementos tomados del mundo real, pero recrean otro mundo posible sólo por la imaginación del poeta, este nuevo mundo se crea para recordar la vivacidad y esencia de la vida humana en el mundo real.

“Arte poética X” (2008, p, 133) se erige sobre el principio doble de permanencia y transición del que se habló en el capítulo I. Por ello lo definimos como un poema de herencia.

Arte poética X

Pide 1 deseo	1
me gruñeron en la Polizeigeufauzen de Viena	
& yo / me puse el penacho de Moctezuma	
volví a fusilar a Maximiliano	
canté con mi tiroides más dulce: Thanatos Go Home	5
zapateé la danza	
que pone a gritar a la lluvia	
volví engrudo el mito de los 7 suicidios del gato	
& exigí la desnudez sin canela ni azúcar	
de todas las posibilidades	10
la reencarnación en chinga de todo poema-erupción	

Los versos 1 y 2 sitúan espacialmente al yo lírico en Viena (lugar al que Papasquiario viajara a finales de los setentas) en la cárcel o en una estación de policía, pues la palabra inventada de “Polizeigeufauzen” es imitación del vocablo alemán que significa policía. En los siguientes versos se enumeran los deseos a manera de acciones ya efectuadas, como si el tan sólo desearlo tuviera por consecuencia su realización. Los versos 3 y 4 tratan de una reafirmación histórica, el primer deseo es el de regresar al origen y recuperar lo que le ha sido arrebatado, en este caso refiriéndose al pueblo mexicano: “& yo /³⁸ me puse el penacho de Moctezuma / volví a fusilar a Maximiliano”. Los versos 5 y 8 se refieren al deseo de desafiar a la muerte: “canté con mi tiroides más dulce: Thanatos Go Home” y “volví engrudo el mito de los 7 suicidios del gato”. Los versos 6 y 7 están dirigidos al deseo de manipular o jugar con la naturaleza: “zapateé la danza / que pone a gritar a la lluvia”. El poeta puede escaparse de la muerte y convivir con la naturaleza en modos distintos porque la palabra puede trascender la mortalidad y dejar testimonio de su paso por el mundo.

Los versos 9 y 10 exponen el deseo de conocer todo lo que puede suceder en el futuro: “& exigí la desnudez sin canela ni azúcar / de todas las posibilidades”. Como parte de su labor de vidente el poeta tiene el don de transmitirnos las imágenes de otros posibles mundos. Por último, el verso 11, contiene el deseo más importante, “la reencarnación en chinga de todo poema-erupción”, el cual denota la vehemencia y espontaneidad con que el poeta aspira a recrear el mundo por medio del organismo lírico. Además, este verso revela una intención de generar poesía rápida y violenta, una poesía del momento o de lo cotidiano. Esta determinación reaparece en algunos otros poemas. A modo de cierre,

³⁸ Esta barra pertenece al verso 3 del texto original.

referimos una cita del poema “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”
que podría “entenderse casi como una poética” (Fabre, 2012, p. 16):

En cualquier momento acontece 1 poema
por ejemplo
ese aleteo de moscas afónicas
sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar
cuánto tiene de basura & cuánto tiene de milagro
(vv. 237-241, pp. 255-256).

CAPÍTULO III

VUELO MÁS ALLÁ DEL ALIENTO EN EL QUE ESCRIBO

Reunida aquí
Toda mi poesía de amor
La emotiva / como la sensual
Desfilan por esta
De todas mis épocas
De Judith a Xilonen
De Espartaco a George Jackson
De Nezahualcóyotl niño fiero a Tsekub Baloyan
Mis momentos
Presentes y futuros
M. S. P.

AULLIDO DE CISNE: EL GRITO PRIMIGENIO DEL POETA

En el poema “¿Bailamos / madre?” se convoca el canto del poeta, llamado aullido de cisne, dice la voz poética: “Para que aülle el cisne iluminado de mi boca” (2008, v. 21, p. 84). Este concepto nombra el símbolo más representativo en la poesía papasquiarana. “Aullido” probablemente hace referencia al poema homónimo del escritor beat, Allen Ginsberg, quien comenta de su libro lo siguiente: “Howl is an "affirmation" of individual experience of God, sex, drugs, absurdity, etc.” (Morgan, 2006, p. 40). Esta descripción encaja con las características generales de la obra, en específico con el libro *Aullido de cisne*. Además, es probable que este título haga referencias al símbolo del canto del cisne del poema de Rubén Darío “El cisne”, el cual anuncia un cambio en la poesía que surgirá pues, como señala Jerónimo Martínez Cuadrado, “si el cisne canta para morir, ahora lo hará como presagio y anuncio de una nueva hora para el género humano [...] y para la lírica” (Martínez, 2002, p. 94). El aullido de cisne también advierte el cambio en la poesía, una evolución necesaria pero mucho más violenta.

El cisne “es símbolo de la fuerza del poeta y de la poesía [...] se considera emblema del poeta inspirado y del pontífice sagrado” (Chevalier, 1993, p. 307). Este significado coincide con la concepción divina de la poesía y el carácter vidente del poeta que anteriormente se trató en el capítulo II. Junto con estas características agregamos dos definiciones del canto del cisne que se enlazan. Por un lado, se puede interpretar “como los elocuentes juramentos del amante... antes del término tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa. El cisne muere cantando y canta muriendo, se convierte de hecho en el símbolo del deseo primero que es el deseo sexual.” (Chevalier,

1993, p. 307). Por otro, se puede asociar con “la cadena simbólica luz-palabra-semen” (Chevalier, 1993, p. 307).

En el caso del aullido de cisne ocurre una transposición de símbolos, en la poesía papasquiarana el “canto” se transforma en “aullido”. Este simboliza una afirmación rotunda de la existencia, por tanto es a la vez el sonido primigenio del que surge el organismo lírico papasquiarano y la afirmación del poeta y su experiencia en su tránsito por el mundo, pues reconoce su mortalidad. En este sentido encontramos otra relación entre el canto del cisne y la muerte:

«Los símbolos clásicos del viaje místico hacia el otro mundo –dice Schneider– son cisne y arpa. Por eso, el último canto que entonaban los músicos y poetas moribundos, se acompañó con el arpa y se llamó canto del cisne. Según Aristóteles, las almas de los cantores se transformaban en cisnes.» En el lenguaje poético ha quedado la expresión «el canto del cisne», melodioso y tierno, que exhalaba –se dice– al morir. De aquí el bello simbolismo de esta hermosa ficción que la ciencia nunca podrá arrebatar a la poesía: el saludar a la muerte con los más dulces acentos, el cantar el postrero adiós sin perder la noble gracia ni la dulzura del cisne. «Canto del cisne» ha quedado como expresión proverbial que se refiere a la última obra de un poeta, de un músico, etc., terminada poco antes de su muerte (Pérez-Rioja, 1962, p. 97).

Si trasladamos lo anterior al contexto del aullido de cisne, nos queda un saludo a la muerte ya no dulce si no estruendoso del cisne noble pero amedrentado por la agitación de las convulsas aguas en que nace y muere. Al reconocerse mortal y efímero, el poeta escribe sobre lo que le rodea sea o no bello, convierte lo cotidiano en su propia epopeya, su “Malbaratado Maharabata [sic]” (Papasquiaro, 2008, p. 84).

A diferencia del canto del cisne, el aullido es utilizado de manera ambivalente para simbolizar el nacimiento y la muerte. En “Carte d’identité”, la biografía poetizada de

Papasquiario, el autor cuenta que “emitió su Aullido de cisne primigenio en la Ciudad de México” (2012, pp. 64-65), de esta forma se refiere a su nacimiento. Al respecto del libro, como anécdota podemos agregar que fue publicado dos años antes de la muerte de Papasquiario en 1998, aunque su última obra consiste en una premonición escrita en una servilleta, el poema “Eme Ese Pe” (2012, pp. 24-25) escrito unos días antes de morir.

Dentro del capítulo II encontramos algunos ejemplos donde existe una presencia implícita o explícita del símbolo aullido de cisne. Como se vio en el poema “Invocación”, la asociación entre la poesía y lo orgánico, en este caso los fluidos corporales, se refuerza mediante “la cadena simbólica luz-palabra-semen” (Chevalier, 1993, p. 307) que evoca el símbolo: “Esta daga de semen que aquí ves / Este aullido lanzado al fundillo del cielo” (2008, vv. 24-25, p. 82). En varias ocasiones se utilizan imágenes donde aparece la palabra semen para abordar el binomio vida-muerte. Por un lado, se demuestra la transitoriedad de la poesía, como en los versos 19 a 21 de “Rousseauniana”: “Escribo esta Ars Poética con semen / Aunque el Todo se pierda & sus fragmentos lo sigan / Yo ya no me quiero acordar más que del mito” (2008, p. 141). Por otro, se refiere al nacimiento pues, derivado del símbolo aullido de cisne, el semen representa la concepción del poema. Además, el cisne expresa los siguientes aspectos simbólicos: “luz macho, solar y fecundante (Chevalier, 1993, p. 306). Por lo tanto, en las imágenes donde aparece el semen, este se puede interpretar como la semilla u origen de donde surge el organismo lírico.

En el primer verso del poema “Tatuaje” se repite la idea del origen: “Mi poesía es mi semilla obsesiva” (2008, p. 63). Por último, la parte final de “La poesía sale de mi boca” consiste en el lamento del poeta y su resurgimiento a través de la poesía, en este caso pasa

del llanto al canto (vv. 145-160). El poema resalta la manifestación oral de la poesía y la fuerza vital que ella representa para el poeta:

Ahora canta el que lloró	145
hace rato	
Grita / Salta / Monta / Eyacula	
el fulano aquel, ya dábanlo	
por muerto /	
Ahora los cantares duros	150
las cantatas suaves / las trompetillas	
& el regusto de aquel que ha escupido	
la tierra & las lagañas	
con que habían tapádole los ojos /	
La poesía sale de mi boca	155
a todo tranco de gerundio	
a todo flujo de agua potable	
a todo virus luminoso	
a toda capacidad de contagio	
Así va la poesía /	160
& para ella	
no tengo sino alabanzas	

(p. 47).

Si bien el símbolo del aullido de cisne no aparece explícitamente en todos los poemas de *Jeta de santo*, sí aparece en el título del único poemario que publicó en vida Papasquiario, por lo cual se puede considerar extensible el impulso poético papasquiariano a través de este símbolo. El aullido de cisne representa el soplo de vida (de donde surge la semilla poética) que el poeta da (entrega, se esmera en dar) a los organismos líricos.

EL CARÁCTER PALIMPSÉSTICO: LAS HUELLAS GENÉTICAS EN EL ORGANISMO LÍRICO

La intertextualidad cumple una doble función. Por un lado, amplía el significado, pues este aumenta en razón al conocimiento del lector sobre los referentes. Por otro, evidencia los diferentes genes que intervienen en la creación del organismo lírico, se genera un puente de comunicación con otros textos. Para este breve análisis se utilizará en adelante la definición de intertextualidad que ofrece Helena Beristáin, la cual reúne las características principales de lo que vamos a considerar como intertexto:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación (1995, p. 264).

Agrega Beristáin, haciendo referencia a Shklovski, el carácter transformador que proporciona la intertextualidad, de donde surge la innovación que emana del texto nuevo:

[...] no sólo se recuerdan las analogías, los temas o las formas que se citan o se copian, sino aquellos que se transgreden al introducir el escritor algo nuevo en la literatura. De esta manera lo similar, aquello que imita el epígono, se convierte en lo disímil: lo personal, lo vital, lo diferente y propio del autor que es, a su vez, un precursor de algo nuevo [...] (1995, p. 264).

El objetivo de este apartado es mostrar el extenso repertorio bibliográfico y cultural del autor, así como esbozar la función que cumple la presencia de otros textos en la significación del poema, esto sería, la función ritual. Papasquiaro convoca obras y autores que le preceden para abrirse paso en el curso de la historia de la literatura. Al respecto podríamos plantear que si bien puede parecer contradictorio que entre sus referencias encontremos autores de la tradición, y no solamente ejemplos de ruptura como Rimbaud o Ginsberg, quizá recurre a ellos porque detrás de la forma particular de sus poemas se encuentra una necesidad de expresión afín a las grandes obras poéticas, por ello elige temas clásicos como el viaje.

A continuación se exponen brevemente los tipos de intertextualidad localizados en los poemas del capítulo II, también se mencionarán otros textos que no pertenecen a la selección, con el fin de ejemplificar cada tipo de intertexto encontrado en *Jeta de Santo*.

Anteriormente, en el análisis de “Abisinia’s shock”, se mencionó la cita de una carta de Rimbaud: “*Sí, el poeta es realmente 1 ladrón de fuego*” (2008, v.8, p. 179). En este intertexto se observa un cambio respecto al texto original, se sustituye la palabra “un” por el número “1”. Esta es una característica presente a lo largo de la antología *Jeta de Santo*. La cita en “Abisinia’s shock” proviene de una carta a Paul Demeny, es decir, de un texto no ficcional, esto puede ser un indicador de la importancia que tuvo la lectura de Rimbaud, tanto de sus textos poéticos como las ideas transmitidas en las cartas de carácter literario, así como de su correspondencia íntima y las cartas de carácter laboral o de bitácora de viaje. Otra referencia de las cartas se encuentra en la pregunta del verso 9 y 10: “¿Qué ha pasado ¡carajo! del *Vuelve, vuelve Verlaine* / al marfil /³⁹ las caravanas / la costa?” (2008,

³⁹ Esta y la siguiente barra pertenecen al texto original.

vv. 9-10, p. 179). La carta de donde proviene está dirigida a Paul Verlaine: “Vuelve, vuelve, querido amigo, único amigo, vuelve.” (Carré, 1995, p. 67).

Hay otras huellas rimbaudianas que permean a través de la carta a Demeny. La primera es el concepto de poeta vidente. Es muy probable que Papasquiaro haya partido de estas ideas para su propia definición: “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos [...] él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias” (Carré, 1995, p. 37). La segunda huella, es el desdoblamiento a partir de la sentencia “YO es otro” (Carré, 1995, p. 36), la cual se entiende como un desplazamiento en el ser del poeta a través de la escritura, deja de ser un hombre ordinario y se convierte en vidente. El desdoblamiento en el caso de Papasquiaro se expone en el poema “Viva encarnación & fuga”:

& desperté
disputando espacio & tiempo
con el bulto disecado de 1 ángel
que era mi viva encarnación & fuga
(2008, vv. 10-13, p. 132).

También se analizó una posible relación de este poema con “El barco ebrio”. En especial entre los versos 1 y 2 de Papasquiaro, “La última ola de Poesía me arrastró hasta la boca de la / muerte”, y la sexta estrofa de Rimbaud que inicia con los versos siguientes: “Y desde entonces me bañé en el Poema / Del Mar [...]” (1973, vv. 21-22, p. 160). Ambos poemas plantean la idea de la transformación que causa la poesía al poeta, a través de la imagen donde se representa al mar como la poesía, esta se convierte en la corriente líquida que los conduce a la clarividencia. El agua sagrada del mar de la poesía le otorga al poeta otra

identidad y percepción. Este entramado de relaciones permite establecer un alto grado de importancia de las referencias de la obra de Rimbaud en la poesía papasquiarana.

Otra particularidad de “Abisinia’s shock” reside en el uso del poema como tabla de güija para llamar al poeta francés desde ultratumba, la voz poética lamenta su ausencia, sin embargo, lo invoca para traer su poesía una vez más al presente. Este mismo recurso predomina en los poemas homenaje, aquellos en donde la voz poética celebra, con un tono de nostalgia, la vida y obra de otros escritores. En estos poemas hay referencias a su biografía o, de manera vaga o encriptada, a su obra. En ellos no hay citas textuales. Tal es el caso de “Infraín Huerta (1914-1982)” (2008, pp. 234-236), donde encontramos versos sobre su vida y obra. A continuación mencionamos algunas de esas referencias. En el verso 9 se menciona a Andrea, pseudónimo para su primera esposa Mireya Bravo Munguía:

& ama a Andrea
La amaré por siempre
& él lo sabe
(vv. 9-12, p. 234).

En el verso 20 refiere el título de su primer libro *Absoluto Amor* (1935):

Supurando absoluto amor
Grita / calla / agarra vuelo
Para mejor cantar
(vv. 20-22, p. 234).

Otra referencia a su vida es la alusión a la operación para tratar el cáncer, en la que perdió la voz:

Si soñara que le arrancan de 1 tajo las cuerdas vocales
Que 1 chaneque travieso lo apoda *Infraín*
(vv. 23-24, p. 234).

Y en el 56 lo llama por su conocido sobrenombre de “El Gran Cocodrilo”:

Escucho al *Cocodrilo* ronronearme:
¿Qué va a ser de ti? / ¿Dónde está tu musa?
(vv. 56-57, p. 235).

Llama la atención una intención de comunicarse con el pasado literario de mayor trascendencia para el poeta. Otros poemas homenaje aparecen a lo largo de *Jeta de Santo*. “Mallarmé asaltado” (2008, p. 219), donde alude al poema *La siesta del fauno* en el primer verso: “Faunos ebrios del trasmundo”. En “Retrato de memoria de mi padre Jack Kerouac / desde esta estación del universo” (2008, p. 221), en el verso 6 podría insinuarse el título de su novela *En el camino*: “la carretera-garganta sin fin de sus húmedos instintos”. Y por último, “Escudo de crin : brazos de cristal” (2008, p. 181), donde se cita el poema en prosa “Saldo”, también de Rimbaud, del libro *Iluminaciones: “Impulso insensato e infinito hacia los esplendores invisibles / ¡Las voces reconstituidas; el despertar fraterno de todas las energías / corales & orquestales / & sus aplicaciones instantáneas; la ocasión, única de liberar / nuestros sentidos!”* (2008, vv. 8-12, p. 181). Esta cita es en realidad el acomodo de dos fragmentos de “Saldo”. La primera parte de la cita corresponde al fragmento “Impulso insensato e infinito hacia los esplendores infinitos” (1973, p. 248), este fue tomado del final del poema, mientras que el resto de la cita construida se encuentra originalmente más cerca del inicio.

Esta y otras modificaciones aparecen en los diversos tipos de intertextualidad que nos ofrece la poesía papasquiarana, debido al tema de esta investigación nos limitaremos a mencionar algunos ejemplos de las variaciones utilizadas en los poemas de la antología *Jeta de Santo*. Uno de los tipos más radicales de alteraciones aparece en los paratextos⁴⁰, pues recurre a la invención de epígrafes, como en el caso del poema “Claridad bizarra” (2008, pp. 27-29), donde referencia una cita de Cioran y otra de Ricardo Flores Magón como si las hubiera extraído de “1 sueño”:

descubro el mundo
en los espejos que rompo
con mis diferencias
Cioran / en 1 sueño

la raza está demente
pero a punta de miserias
des(h)ojada
Ricardo Flores Magón /
en otro sueño

Un ejemplo semejante aparece en el verso 24, “Qué sombras de tigres transparentes”, de “Por más que tiemblen los tabique de la entraña” (2008, p. 124). Este trata la herencia sobre la que está construido el poema, en particular la capacidad de la poesía por tratar todos los temas, esto incluiría abarcar todo lo que se conoce de la literatura. Por tanto no sería de extrañar que el verso mencionado haga referencia al cuento de Jorge Luis Borges “Tlön,

⁴⁰ Genette define al paratexto en el siguiente fragmento:[...] está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto[...] (Genette, 1989, pág. 11).

Uqbar, Orbis Tertius”: “Las revistas populares han divulgado, con perdonable exceso, la zoología y la topografía de Tlön; yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de todos los hombres” (Borges, 1984, p. 435).

Una variación de este tipo de referencias se encuentra en los versos finales de “La poesía sale de mi boca”: “Así va la poesía /⁴¹ / & de ella / no tengo sino alabanzas” (2008, vv. 159-161, p. 51). Estos imitan el inicio de la parte IV del poema en prosa “Anábasis” de Saint-John Perse: “Así va el mundo y de ello sólo alabanza tengo” (1985, p. 58). En “Vas a morir en 1 ganglio de luz que se ha vuelto loco vas a morir / entre silencios cojos” (2008, pp. 32-33), se utiliza como epígrafe dos fragmentos de “Ezequiel o la matanza de los inocentes” de José Revueltas. Se unen las partes del texto citado y se realizan modificaciones en la puntuación, se sustituyen las comas por barras y agrega dos puntos que sustituyen una coma que aparece en la versión original:

Decir amor / muerte / hambre / sexo / ratas / de
otro modo: para ser comprendido de otro modo /
cárcel preventiva de la ciudad de
México / octubre de 1969⁴²

De este modo, se puede inferir que la huella genética del organismo lírico papasquiarano, es decir, la intertextualidad, no sólo genera un nuevo significado del texto sino una ampliación. Al existir un vínculo con otro texto también se genera un efecto de permanencia en la obra. Como todo organismo, los poemas protoplásmicos de Papasquiaro también se gestan a partir de otros textos. Por ello se produce la ampliación de significado y

⁴¹ Esta barra pertenece al texto original.

⁴² Los fragmentos del texto citado se encuentran en: *Material de los sueños*, 1974, p. 127.

la extensión temporal, es decir, la ilusión de la permanencia a través de la invocación. Los organismos líricos mantienen un vínculo con textos literarios muy diversos además de los ya mencionados, entre los cuales se encuentran citas de Vladimir Mayakovski, Pier Paolo Pasolini, Antonin Artaud, T. S. Eliot, Allen Ginsberg, Alfred Tennyson, Henri Michaux, John Berryman, Theodore Roethke, Roland Barthes, Octavio Paz, José Lezama Lima, Gilberto Owen, Enrique Molina, Germán Espinoza y Ramón Martínez Ocaranza.

También se pueden encontrar dedicatorias y menciones de autores de diferente índole, así como alusiones a sus obras literarias, entre los que se encuentran Esquilo, Safo, Arnaut Daniel, Fray Bernardino de Sahagún, William Shakespeare, Fedor Dostoievski, Samuel Taylor Coleridge, Gerard de Nerval, Lewis Carroll, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, James Matthew Barrie, Marx, Heidegger, Edgar Allan Poe, George Bataille, Tristan Tzara, William Burroughs, Jack Kerouac, Groucho Marx, Eugene Ionesco, Ray Bradbury, Manuel Acuña, Luis Cernuda, Pablo de Rokha, Martín Adán y Roberto Bolaño.

Quede claro que el fenómeno de la intertextualidad requiere de un estudio más amplio, en el cual se puedan identificar puntualmente los tipos de intertexto que existen y su función, así como la transformación que se genera en la obra a partir de sus intertextos y a su vez cómo estos se ven modificados al entrar en interacción con la obra.

A manera de cierre, sirva la siguiente cita de Gérard Genette de su libro *Palimpsestos* acerca de la importancia de la relación entre textos, algo a lo que llama “trascendencia textual”:

El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad [...] sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse «la literariedad de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales

o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.» (Genette, 1989, pp. 9-10).

LA PERSONIFICACIÓN DE LA POESÍA

La imagen es la base sobre la que se sostiene el esqueleto del poema. El significado global de cada organismo lírico surge de la concatenación de significados reunidos a través de las imágenes. En estas imágenes se aproximan realidades de orígenes muy diversos. El resultado de las relaciones entre estas realidades, lejanas en un principio, es la sorpresa o el extrañamiento.

Los resultados del análisis indican la importancia que tiene la reflexión sobre el hacer del poeta y el grado de influencia que tiene la poesía en el ser del poeta. Por un lado se comprobó que hay temáticas constantes en la obra de Papasquiari, hemos analizado cuatro de los cinco temas propuestos (el ritual de invocación, la nostalgia, el viaje, la herencia) con el fin de mostrar el panorama general de la obra. Por otro lado, se encontró una constante recurrencia en el tema de la poesía. Una de las formas en las que se presenta es a partir de un tipo específico de metáfora, la metagoge.

A continuación nos enfocamos en describir y ejemplificar esta manifestación, no sólo para señalarla como elemento predominante, sino porque este tipo de metáfora nos ayuda a construir el concepto de poesía vital que es el título propuesto para nombrar la obra de Papasquiari. Pretendemos mostrar la complejidad de las metáforas, más allá de una clasificación nos interesa exponer el mecanismo que opera en ellas. Para ello se utilizará la clasificación propuesta por Helena Beristáin, en donde se considera a la metagoge como un tipo específico de metáfora a la que también se llama “‘metáfora sensibilizadora’, prosopopeya o personificación [...] en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima” (1995, p. 309). Al ser una figura de traslación, la metagoge pone en

relación, en este caso, un concepto abstracto con un organismo vivo. La poesía, adopta la forma de una mujer, de un ser querido e incluso de una secreción humana portadora de vida.

En los dos primeros versos de “Por más que tiemblen los tabiques de la entraña” hay dos metáforas relacionadas entre sí:

Por más que tiemblen los tabiques de la entraña
la poesía debe poder morderlo todo

La primera ocurre con “entraña” y “tabiques”, donde “tabiques” está sustituyendo metafóricamente a las partes que constituyen la esencia de la persona⁴³. Se habla de lo que constituye a una persona sensorial, psíquica y emocionalmente, de este modo se compara esa construcción con las partes esenciales (tabiques) que conforman un edificio. La segunda metáfora en el verso 2, “la poesía debe poder morderlo todo”, utiliza “morderlo todo” en lugar de “abarcarlo todo”, esto se explica porque la acción de morder contiene la idea de que las mandíbulas toman un pedazo de algo, es decir, abarcan una cantidad de algo. En este caso, la poesía es la que abarca una cantidad del todo. En un principio podría parecer una metáfora, sin embargo, lo que se está utilizando en sentido metafórico es la forma no verbal “morderlo”. Sin embargo, a través de esta metáfora se esboza levemente la personificación de la poesía. Lo descrito en estos versos corrobora algunas de las características primordiales: los poemas, al menos los de la selección de este análisis, tratan diferentes aspectos de lo cotidiano y contienen múltiples referencias literarias, artísticas, culturales e históricas.

⁴³ Entiéndase “entraña” como: “Parte más íntima o esencial de una cosa o asunto” (Diccionario de la Lengua Española, 2014, 23ª).

En “La poesía sale de mi boca” el acto poético toma la forma de hombre, de mujer y de un joven homosexual. Es tres veces representado mediante la mención de una característica de cada uno de los seres que personifica:

con los ovarios de 1 muchacha
con la voz ronca de 1 muchacho
con la mirada vacilante
pero rabiosa / hermosamente rabiosa
de 1 niño marica que no
quiere que lo escondan en 1
barril sin fondo
(vv. 39-45).

En el verso 39 se entrelaza el término “poesía” y el término “ovarios” a través de la característica del “potencial creador”, el cual se interpreta como el potencial creador de la palabra. El verso 40 indica una característica considerada típicamente masculina, la voz ronca, aplicada a la poesía indica la potencia o impacto de la palabra. Por último, los versos 40 al 45 describen a la poesía como un “marica” que no quiere ser ocultado ante la vista de los otros y que además posee una mirada “vacilante / pero rabiosa”. En este caso tenemos a un individuo definido por dos características: la de mostrarse abiertamente como es, aunque sea rechazado, y la de poseer un carácter voluble. Por tanto, se puede entender que la poesía debe estar en constante cambio o evolución y debe compartirse aunque no sea del gusto de todos.

En “Devoción cherokee” la poesía es personificada como una mujer y como sujeto admirado. Aunque en este caso se asemeje más a la alegoría que a la metáfora, siguen existiendo dos términos puestos en relación que dan como resultado una modificación en el

contenido semántico del primer término (Beristáin, 1995, p. 309). En el verso 1 se establece la relación emocional de la voz poética con la poesía, a esta última se le reconoce como “atroz”, puede significar tanto crueldad como enormidad. Lo primero se justifica con una de las acciones que se le atribuyen en el verso 2, “muerdas”. Lo segundo se manifiesta en el verso 4 donde la poesía es tan inmensa como el universo, pues físicamente se le atribuye estar compuesta por astros. En el verso 3 explícitamente se le nombra a la poesía como “hembrita”, “coño encharcado” y “pétalo santo”, indicando su constitución física, su expresión sexual y su condición divina, respectivamente.

El concepto de poesía se pone dentro del contexto de la mujer amada, la modificación que se genera a partir de esta relación es la de la poesía como sujeto de afecto, se convierte en algo íntimo e indispensable para el poeta:

Poesía atroz / te amo de siempre
Gatees silbes muerdas o vueles
Hembrita mía coño encharcado pétalo santo
Sin otra opción hurgo en tus astros
(vv. 1-4).

“A la poesía habrá que decirle adiós” podría ser una alegoría del cambio o la transición hacia la nueva poesía. De otro modo, se puede analizar por partes cada metagoge, aunque existe un mayor grado de distorsión en las imágenes. Si bien en algunos versos está claro que la voz poética se refiere al fenómeno de la poesía, algunos otros indican una personificación, otra vez, de la poesía como mujer; en el verso 2, “Besarle sí / el muslo rocoso e incoherente”; en el verso 5, “chapotear en su saliva”; en el verso 7, “bailarle 2 / 3 tangos que recuerde”; en el verso 9, “a pesar de su uso indiscriminado de pastillas &

diafragmas”; y de los versos 11 al 13, “& si la pobre es sordomuda / de todas maneras susurrárselo / Enamorarse de ella a lo lindo & a lo bestia”. Este último verso es con el que se puede señalar propiamente la personificación. El resultado es similar al análisis del poema anterior, la relación entre la poesía y el “enamorarse” indica el grado de unión de la voz poética con su creación.

La personificación de la poesía crea una atmósfera muy cercana. La intimidad radica en la identificación de la poesía como un ser al que se le profesa devota admiración y servicio. El poeta se acerca a ella cantando divinamente, como vidente, para sí y para el mundo⁴⁴. Para cerrar este capítulo, concluimos con la doble metáfora de los versos 210 y el 211 de “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”, donde se engloba el quehacer del poeta:

la frase: El núcleo de mi sistema solar es la Aventura
me llamo así pero me gusta que me digan *Protoplasma Kid*
(p. 255).

El sujeto del poema se identifica con el deíctico de “la primer persona propia”, el cual define Luján Atienza de la siguiente manera:

El "yo" explícito puede identificarse con el autor real y el "nosotros" con un grupo restringido que incluye al autor real. Esta identificación implica una característica

⁴⁴ En relación a otra asociación que se puede hacer entre el símbolo aullido de cisne y el canto del cisne: “En el monasterio franciscano de Cimiez, la divisa latina descubre el esoterismo de la imagen Divina sibi canit et orbi. El canta divinamente para sí y para el mundo. Este silbido es llamado el canto del cisne (el signo que canta)” (Chevalier, 1993, p. 308). Hay que agregar que existen otras evidencias de la relación entre el canto del cisne y las celebraciones religiosas católicas. En el libro *Novenario Sagrado a Nuestra Señora de la Soterraña, Patrona de la Villa de Olmedo*, el sermón de una misa es elogiado de la siguiente manera: “con tanto acierto que pudo decir Picinelo, ser nevado Cisne que con sus ecos deleitaba al auditorio y eternizaba su discurso; divina sibi canit et orbi” (Prado y Sancho, 1906, p. 119).

negativa: la ausencia de marcas en el texto que nos indiquen que el poeta habla a través de la boca de un personaje ficticio.

Esta aparición explícita del "yo" puede darse con apelación a un "tú" o sin ella. En el segundo caso, el poema es una pura expresión del "yo" en cuanto tal, y, como dice Juri Levin, es la modalidad propia de la confesión o del diario. En esta modalidad encontramos poemas de tipo autobiográfico [...]. Este tipo de poemas constituyen tematizaciones del "yo", y plantean, por lo común, el problema de la identidad [...] (Luján Atienza, 1999, p. 227-228).

El "yo" del poema es el poeta. En su totalidad, 484 versos, "Consejos" trata sobre el poeta en su configuración histórica, su quehacer, su relación con el mundo y la importancia de la poesía en su experiencia vital. En este caso ocurre que el "yo" se asocia al sema "sistema solar", el cual equivale al conjunto de elementos que conforman la identidad de ese yo poeta. Esta relación se reafirma con la segunda metáfora, en la que aparece el "núcleo" del "yo". Se habla del núcleo de un sistema solar, lo que se traduce como la parte más importante de la identidad. Ese lugar le corresponde al sema "aventura", mismo que se puede entender como "símbolo de la búsqueda del «sentido de la vida» (peligro, combate, amor, abandono, encuentro, ayuda, pérdida, conquista, muerte)" (Cirlot, 1992, p. 90). Para este "yo" el sentido de la vida se enfoca en la creación de la poesía como expresión de su cotidianidad e interacción con el medio que lo rodea. La poesía es a su vez un medio que le permite ser y existir.

La "aventura" es parte de la esencia del poeta, pues además es este el nombre que adopta, pero que al mismo tiempo sustituye por el de "Protoplasma Kid". Su razón de ser en el mundo es la creación de poemas, en él reside la sustancia primordial que provee de vida al organismo lírico.

CONCLUSIONES

*LOS ÚLTIMOS DINOSAURIOS Y ALGUNOS CAMBIOS EN LA ATMÓSFERA*⁴⁵

Hemos tratado de abordar las diferentes manifestaciones de la poesía papasquiarana con el fin de llegar a conocer su poética. Como se mencionó, una parte de ella surge en los manifiestos infrarrealistas, pero es en la escritura donde se desarrolla. Además de la metagoge, analizamos los elementos con los cuales toma forma lo que hemos decidido llamar poesía vital. Estos son la imagen-protoplasma, el símbolo del aullido de cisne y el carácter palimpséstico.

Una vez examinadas las características de su poética, podemos plantear el concepto de poesía vital, el cual entendemos como la manifestación artística donde el poema es considerado un organismo lírico transitorio, originado a partir de las huellas genéticas (intertextuales, artísticas, culturales e históricas), el cual se construye fundamentalmente a través de la imagen-protoplasma, la cual consiste en un complejo entramado de unidades de significado, dispuestas deliberadamente para cumplir diferentes funciones en el proceso de significación integral que es el resultado de la unión del contenido poemático.

La poesía vital funciona a través de un balance contradictorio entre la voluntad de revitalización poética y el carácter efímero y, por tanto, perecedero del organismo lírico. Es por ello que el poeta es consciente del carácter evolutivo de la poesía y se niega a crear sobre esta poética una nueva tradición.

⁴⁵ Este era el título tentativo de un libro que Papasquiaro nunca publicó.

Si en algún momento la máxima de Papasquiaro fue: “La poesía mexicana se divide en 2 / la poesía mexicana & el infrarrealismo” (2008, vv. 97-98, p. 176), nosotros al estudiar su obra alejada de los límites del movimiento poético, lo consideramos como un eslabón perdido en la poesía mexicana y también en la poesía infrarrealista, un fenómeno atípico pero interesante dentro de la literatura mexicana.

El análisis dispersado a lo largo de estas páginas de algunos fragmentos de “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático e Heidegger” nos sirvió de guía para el análisis de la obra pues presenta una síntesis de la poética, es el poema testamento donde se reflexiona sobre la creación artística, donde se enumera una larga lista de escritores y artistas, pero también es donde el poeta afirma su existencia como un acto poético. A pesar de haber sido escrito en 1975, lo consideramos como testamento porque en él se formulan las características desarrolladas en su obra, al menos la correspondiente a *Jeta de santo*. En “Consejos” encontramos la composición fragmentaria, consecuencia de la incapacidad de conocer la totalidad de las cosas: “El mundo se te da en fragmentos / en astillas” (v. 1, p. 249). También el reflejo de la voluntad vanguardista del poeta por acercar el arte y la vida: “que la vida siga siendo tu taller de poesía” (v. 416, p. 260). Se comprende el carácter perecedero de su doctrina: “el que escribe su testamento o su epitafio en 1 servilleta arrugada” (v. 80, p. 251). Pero al mismo tiempo se defiende la preservación del arte: “Si esto no es Arte me corto las cuerdas vocales / mi testículo más tierno /⁴⁶ dejo de decir tonterías / si esto no es Arte” (vv. 41-43, p. 253). Se lucha por mantener la imagen y la metáfora dentro del epicentro del poema: “Aún estamos con vida / de alguna manera hay

⁴⁶ Esta barra pertenece al texto original.

que llamar a las *islas de cristales* [cursivas añadidas] / que con lujo de violencia patean las zonas más blandas de tus ojos” (vv. 146-148, p. 253). Hallamos lo cotidiano que se vuelve poesía: “Éste es 1 día insólito / vibrante cotidiano anónimo” (vv. 153-154, p. 253). A través del hombre poeta denominado Protoplasma Kid “en cualquier momento acontece 1 poema” (v. 237, p. 255). El verso con el que cierra fundamenta el carácter transitorio de su obra y el comportamiento evolutivo de la poesía: “¿& qué blancura añadiréis a esta blancura / qué aliento /⁴⁷ qué ardor?” (vv. 483-484, p. 262).

En relación al título lo interpretamos provisionalmente, pues no ahondaremos en las cuestiones filosóficas que pueda implicar, como un llamado al desarrollo del pensamiento. Por consiguiente, la herencia más importante de este testamento es el reconocimiento de la necesidad de cambio en la poesía y sus consecuentes evoluciones o mutaciones. Por último, queda el carácter palimpséstico, el cual desempeña un gran papel, a continuación presentamos una lista que engloba obras y autores literarios, artistas y filósofos mencionados o referenciados: Esquilo, Safo, Guido Cavalcanti, Oscar Wilde, Mark Twain, Ionesco, Antonin Artaud, Ray Bradbury, Durero, Giotto, Marc Chagall, Van Gogh, Michelangelo Antonioni, Jerry Lewis, Chaplin, Marx, Heidegger, Kant y Marcuse.

En su conjunto, este poema de largo aliento y la selección tratada, contienen las claves para entender el poema, el poeta y la poesía, conceptos tratados en extenso a través del análisis del capítulo II. La poesía es el origen de la existencia del poeta, representada como diosa (“Invocación”), mujer (“Devoción cherokee” y “A la poesía habrá que decirle adiós”) y madre creadora (“¿Bailamos / madre?”); el poeta, el vidente a quien se le confiere ese mismo don de la creación (“Consejos”), cuya finalidad es transmitir a través del poema

⁴⁷ Esta barra pertenece al texto original.

lo insólito cotidiano (“La poesía sale de mi boca”); y el poema, el organismo lírico que contiene ambiciosamente el vasto significado que el poeta le confiere a su existencia, la cual transcurre en determinado momento histórico (“Viva encarnación & fuga”, “Rousseauniana”, “Tatuaje”, “Calavera pirata” y “Arte poética X”).

El tejido poético tan diverso al que nos hemos referido es construido por una voz poética identificada con el deíctico de primera persona propia, esta voz se desarrolla a través de la inclusión tanto de la experiencia cotidiana con el mundo como de la experiencia con lo filosófico, artístico y literario, lo cual contribuye al carácter palimpsestico que la distingue de la demás obra infrarrealista.

Aunque el autor plantea acercar el arte y la vida, borrando los límites entre ambos, sí hace una construcción de lo que es ser poeta, la cual comienza desde su seudónimo. Mario Santiago Papasquiaro crea un concepto de poeta. Retoma la noción de vidente de las cartas de Rimbaud. Este tiene una función doble, por un lado es el médium que conecta lo humano cotidiano con lo poético divino; por otro, es una especie de Prometeo encargado de “llevar el fuego lo bastante lejos”, es decir, es el responsable de conservar el impulso vital transustanciado en un poema. El poeta también se simboliza a través del cisne que “canta divinamente para sí y para el mundo” (Chevalier, 1993, p. 308). Al conjunto de estas representaciones del poeta lo hemos llamado Protoplasma Kid, el pequeño dios que recrea el mundo cotidiano a través de las imágenes-protoplasma que son la sustancia revitalizadora del poema.

El interés por la reflexión sobre la creación y el legado de la escritura deriva de la necesidad vital del poeta por existir a través de su poesía. Recordemos que en el manifiesto, escrito casi a la par de “Consejos”, Papasquiaro hacía expresa su voluntad de transformar el

arte y transformar la vida cotidiana, a través de un proceso de comunicación entre ambos. Un cambio en el modo de pensar necesariamente devendría en un cambio en el arte, a su vez este se reflejaría en la vida.

“A la poesía habrá que decirle adiós” escribe el poeta sobre la necesidad de transformación. En su caso muta porque da pasos agigantados, no hay evolución paulatina sino cambio abrupto. Decirle adiós a la poesía es a la vez un avance y un retroceso. Tanto la intertextualidad como la experimentación en la escritura forman parte de la poesía papasquiarana. El poema es en la medida en que convive con la escritura que le precede, pues forma parte del acervo extraordinario de la expresión humana. Al mismo tiempo, el poema es gracias a la ruptura con la tradición. Ambos componentes forman parte de la búsqueda de una voz poética única. Si bien en esta obra ocurre un cambio vertiginoso en relación a la poesía escrita en México a mediados de los 70, la transformación que propone bien puede ser la evolución paulatina o la mutación repentina, ambas con el fin de la revitalización.

Era 1975 y las vanguardias estaban más que agotadas. Sobreexplotado el binomio arte y vida, en un tiempo donde los procedimientos vanguardistas de ruptura ya se utilizaban para validar el arte de posvanguardia, en una época que había superado los manifiestos y sus posibles expresiones renovadoras. Entonces, ¿qué propone la poesía vital papasquiarana que no haya propuesto la lírica de vanguardia que le precede? Señalamos la separación con sus compañeros infrarrealistas, pues su producción dista mucho de tener algo en común con ellos (la que pertenece a la primer etapa del movimiento, 1975-1978), salvo algunos intereses comunes como la angustia por el futuro, la preocupación por las

circunstancias sociales de su presente y el amor juvenil. Tampoco la estructura del poema se le parece, ni el uso constante de la metáfora o el símbolo del aullido de cisne que representa para nosotros una de las marcas auténticas de este poeta. Entre ellos ocurre una separación evidente, el grupo no grupo se desvanece para dar paso al autor independiente y original. Pero esta singularidad no es espontánea ni se proclama artífice exclusivo del autor. Además de la intertextualidad, es evidente el uso de los recursos que ya habían sido explotados por las vanguardias: predominio de la imagen, genuinas metáforas que exploran relaciones imprevistas, alteraciones en la distribución de los versos y los manifiestos (en particular del dadaísmo, surrealismo y estridentismo). Este es su punto de partida, retoma todo lo que para él ha sido considerado poesía, lo mezcla con su perspectiva fragmentada del mundo que percibe y lo complica en formas tan heterodoxas como le es posible. De este modo comparte su experiencia vital a través de la poesía.

Trama el tejido de cada organismo lírico como si fuera tanto lo que hay por expresar que lo satura de información y desborda de sentido. Esto ocurre porque la voz poética no sólo expresa lo puramente sensorial sino lo creativo, a través de una peculiar imaginación se configuran collages de imágenes que al ser visualizadas de manera panorámica encajan a la perfección. Conocer a una chica (“Daría todo todo todo”), el amor a una hija (“Canto besado”), entender el oficio del músico y el boxeador como profesiones iguales (“Tributo a John Coltrane: pelea a 1 solo round con Jack Johnson”), ver en las dificultades una meta que alcanzar (“Callejón sin salida”) y el temblor de México de 1985 (“19 de septiembre de 1985”) son sólo algunas de las escenas que el poeta nos cuenta sobre su experiencia vital.

En sus “poemas-erupción” radica lo subversivo y lo efímero, reflejo de la relación tan cercana del poeta con su creación: “una escritura arrebatada como una manera de estar

en el mundo” (Fabre, 2013). Una de las ideas más importantes de esta poética es la renovación de la poesía a través de la subversión. De intención vanguardista pero de obra de ruptura, para el tiempo sin algo que fuera semejante. Demasiado personal y demasiado arriesgada como para repetirse.

A pesar de ello, la podemos situar a medio camino entre la vanguardia y la posvanguardia. Los métodos antiartísticos de la vanguardia son utilizados, consciente o inconscientemente, al servicio de la posvanguardia que intenta crear un arte inédito a ultranza. La forma en que se trata de “reintegrar el arte a la praxis vital” (Burger, 2000) no es del todo un fracaso sino una desviación. La transformación que se propone, en la simbiosis de este binomio, cambia de propósito al intentar borrar los límites entre la obra y el autor: poesía es vida y viceversa. En consecuencia, se plantea que la poesía es vital para la existencia del individuo y su relación es indisoluble.

Hemos propuesto una lectura en la que ponderamos las relaciones de Papiasquiaro con el infrarrealismo, tratamos de colocar al poeta y no al grupo en el centro de la investigación. También abordamos sus relación con las vanguardias dadaísta y surrealista, así como con el movimiento hora zero. A partir de este análisis se reiteró la importancia de la vanguardia, pues de esta relación surge el carácter palimpséstico primordial para el estudio de la obra papasquiarana. Se comprobó la aplicación directa de los conceptos que propusimos. Al menos en esta selección de *Jeta de santo* podemos constatar los alcances de los conceptos imagen-protoplasma y poesía vital. Reforzamos estas ideas a través del análisis del poema “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”,

considerado el poema fundacional de su poética. Abarcamos los temas más presentes en la obra (poesía, ritual, nostalgia, viaje y herencia) con el fin de demostrar la consistencia en los intereses del autor. Por último, exploramos las peculiaridades de la simbología (“aullido de cisne”) y la metáfora (“metagoge”) como parte de los elementos que dan origen al concepto de poesía vital.

Una de las preocupaciones de este trabajo fue elaborar los términos necesarios para nombrar el conjunto de características que se presentan, con el fin de poder dar las herramientas para un mayor acercamiento. Entendemos que esta es sólo una perspectiva, de acuerdo a una lectura, cuya pretensión es generar un interés en el estudio de la obra. Ya que sólo hemos cubierto una parte y ante nosotros queda un vasto campo de investigación, para concluir añadimos algunos aspectos de la obra que consideramos podrían analizarse en un futuro.

Durante el análisis surgieron algunas interrogantes respecto a la biografía del autor, pues actualmente no se cuenta con una versión oficial de la misma. La información consultada para este trabajo fue tomada de entrevistas publicadas en libros, revistas y tesis. En muchos de los casos la información tanto del infrarrealismo como de Papasquiario resultó contradictoria. Al cotejar las versiones se concluyó la necesidad de un trabajo de investigación sobre la biografía del autor y la historia del infrarrealismo.

Queda pendiente un estudio completo de “Consejos”, en particular lo que concierne al aspecto erótico, filosófico e histórico. Algunas ideas sobre estos temas se han propuesto en la reciente edición crítica del poema. Habría que plantearse además las repercusiones que tuvo dentro y fuera del movimiento infrarrealista. De la obra en general, la intertextualidad es uno de temas más interesantes, del cual hace falta proponer una

clasificación, la cual podría comenzar tomando en cuenta los tipos propuestos por Genette (paratexto, metatexto, architexto, hipertexto). En esta misma línea se podría analizar con mayor profundidad las relaciones con otros autores contemporáneos o anteriores, en particular con la obra de Arthur Rimbaud y el situacionismo.

Por último, quisiéramos agregar que de continuarse el estudio de la obra papasquiarana desde nuestra perspectiva, el paso siguiente sería el análisis de los poemas que no tratan directamente la metapoética, aquellos en los que se manifiesta explícitamente lo cotidiano, para que de este modo se pueda comprobar el alcance de los conceptos aquí propuestos y conocer más sobre los temas, figuras retóricas y símbolos propios de esta obra.

APÉNDICE

La poesía sale de mi boca

*Para Roberto Bolaño, al que presiento ya como mi Maharishi
e iniciador de 1 movimiento cuyo nombre ignoro & en
el cual prometo realizarme plenamente*

La poesía sale de mi boca,	1
Asoma las narices / el pene a lo imprevisto / el estremecimiento el resplandor /	5
& la baba también & los pelos arrancados a este tiempo a fuerza de jinetearlo & desatascarle su rodeo /	
& la caspa / & la petrificación de tantas de las yerbas & raíces de este mundo / que antes de morderlas nos vemos obligados a escupir...	10
La poesía sale de mi boca,	15
de mis puños, de cada poro resuelto de mi piel / de éste mi lugar volátil, aleatorio / testicularmente ubicado /	
afilando su daga / sus irritaciones su propensión manifiesta a estallar / & encender la mecha en 1 clima refrigerador donde ni FUS ni FAS	20
ni mechas ni mechones ni 1 solo constipado que merezca llamarse constipado,	25

ni 1 caso de Fiebre-Fiebre digno de consignarse en este mi inmóvil país	30
La poesía sale de mi boca, con 1 pelambre & unas antenas & unos ojos de mosca / con los gorjeos de 1 canario enjaulado / & los bostezos cacofónicos bostezos del cuidador del zoológico	35
Noche & día / Roja & negra con los ovarios de 1 muchacha con la voz ronca de 1 muchacho con la mirada vacilante pero rabiosa / hermosamente rabiosa de 1 niño marica que no quiere que lo escondan en 1 barril sin fondo	40
La poesía sale de mi boca con la limpia negrura de la gasolina con el brillo elocuente de 1 foco de 500 voltios con la emoción & el orgullo de unos bíceps dueños de su mundo (& dentro de la relatividad del maestro Einstein): Todopoderosos	45
Con los colores de 1 vestido hecho con retazos de telas / con los sonidos confundidos caóticamente armonizados de cientos & cientos de cláxons distintos /	50
	55
	60

1 día de embotellamiento en el periférico Contra vendavales e inundaciones (& en cierta manera a favor de ellos)	65
contra casas de puertas cerradas contra soles agusanados contra cirrosis más allá del hígado /	
contra todas las botellas de refresco conteniendo urea /	70
contra niños & niñas castrados / congelados el día de su nacimiento /	
contra las toneladas de tierra & de basura	75
que nos caen encima, cuando lo que 1 quiere es mostrarse alegre & hermoso	
como demostración palpable de 1 nuevo “renacimiento”	80
Saltando & corriendo con los ágiles / poniendo 1 cerillo en el fundillo de los lerdos /	
planeando almuerzos & veladas con los lúcidos /	85
poniéndole unas ganas inmensas a la resolución de las averías / de Aries a Piscis de lunes a domingo /	90
de enero a diciembre del día 1 al día 31 de tabla apolillada en el piso	

a telaraña bailoteando sobre el techo /	95
de reventazón en reventazón de la impresión de 1 cavernícola al conocer por 1ª vez a 1 mujer desnuda /	
al último <i>Ah</i> de un “fulano cualquiera”, cuando estalle la 3ª Guerra Mundial /	100
visitando enfermos saludando sanos	
conspirando bajotierra saboteando sobretierra deteniéndose / avanzando apurando su trago saboreándolo	105
gargareándolo masajeándose inyectándose	110
/ rascando, rasguñando por 1 sol de medianoche	
como 2 enamorados excarvándose como 2 enamorados ensanchando hasta sus últimas posibilidades los significantes & el significado del sistema Braille	115
como 1 borrachera de girasoles en círculos / como 1 diadema de dalias la flor favorita de Judith /	120
como 1 toque de mariguana & tocas el Nirvana con las manos mueves 1 dedo, & te das cuenta	125

arrancas el pasto & te sonríes /
 gusano de maceta / gusano de
 tierra roja que no te conocías /
 Como 1 psilocibinazo galopante 130
 que hace harina la piedra
 de tus 4 paredes /
 & te pone en la proa del cometa Kohoutek
 & deja tu jarana al descubierto,
 toda tu extensión 135
 Tu abreviatura,
 lista a sacudirse /
 a no olvidar la cólera justa
 por las cabronadas injustas /
 sino a enriquecerla 140
 sino a fortificarle
 la mecha al TNT,
 sino a explotarle
 a revirarle la pupila
 Ahora canta el que lloró 145
 hace rato
 Grita / Salta / Monta / Eyacula
 el fulano aquel, ya dábanlo
 por muerto /
 Ahora los cantares duros 150
 las cantatas suaves / las trompetillas
 & el regusto de aquel que ha escupido
 la tierra & las lagañas
 con que habían tapádole los ojos /
 La poesía sale de mi boca 155
 a todo tranco de gerundio
 a todo flujo de agua potable
 a todo virus luminoso
 a toda capacidad de contagio

Así va la poesía /

160

& para ella

no tengo sino alabanzas

Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger

*A Roberto Bolaño & Kira Galván camaradas & poetas
Para Claudia Kerik & la suerte de haberla conocido*

*También es hora de recordar que nada
Es bello, ni siquiera en la Poesía, que no es el caso
W. H. Auden*

El mundo se te da en fragmentos / en astillas: 1
de 1 rostro melancólico vislumbras 1 pincelada del Durero
de alguien feliz su mueca de payaso aficionado
de 1 árbol: el tembladero de pájaros sorbiéndole la nuca
de 1 verano en llamas atrapas pedazos de universo lamiéndose la cara 5
el momento en que 1 muchacha inenarrable
se rasga su camisola oaxaqueña
exactamente junto a la medialuna de sudor de las axilas
& más allá de la cáscara está la pulpa / & como 1 extraño regalo del ojo
la pestaña 10

Quizás ni el carbono 14 será capaz de reconstruir los hechos
verdaderos
Ya no son los tiempos en que 1 pintor naturalista
rumiaba los excesos del almuerzo
entre movimientos de gimnasia sueca 15
& sin perder de vista los tonos rosazules de flores que no habría
adivinado ni en sus más dulces pesadillas
Somos actores de actos infinitos
& no precisamente bajo la lengua azul
de los reflectores cinematográficos 20
por ejemplo hoy / que ves cómo Antonioni se pasea

con su camarita de rutina
 observado por aquellos que prefieren enterrar la cabeza entre la yerba
 a emborracharse de esmog o qué sé yo / para que no aumenten
 los escándalos 25
 que ya hacen intransitable la vía pública
 por los que han nacido para ser besados largamente por el sol
 & sus embajadores cotidianos
 por los que hablan de coitos fabulosos / de hembras que no crees
 en esta edad geológica 30
 de vibraciones que te harían tenaz propagandista del budismo zen
 por los que se han salvado alguna vez
 de los accidentes que la nota roja llama sustanciosos
 & que de paso —por ahora— no se cuentan entre las flores del
 Absurdo 35
 Así en el trapecio en el alambre de equilibrio
 de este circo de 1000 pistas
 1 abuelo platica la emoción que sintió al ver a Gagarin
 Revoloteando como mosca en el espacio
 & lástima que la nave no se llamara Ícaro I 40
 que Rusia sea tan ferozmente antitroskista
 & su voz entonces se disuelve / da de tumbos
 entre aplausos y abucheos
 La Realidad & el Deseo se revuelcan / se destazan
 se desparraman 1 sobre otra 45
 como nunca lo harían en 1 poema de Cernuda
 corre espuma por la boca de aquel que dice maravillas
 & pareciera que vive en el interior de las nubes
 & no en los baldíos de este barrio
 El aire húmedo de abril / el viento lascivo de otoño / 50
 el granizo de julio & agosto
 todos presentes aquí con sus huellas digitales

Alcohol

orines / qué no habrá servido de abono a esta yerba
cuántos jardineros sin el sueldo mínimo dejarán en esta trampa 55
sus escasas proteínas

Por ahora tú te tiendes bocabajo a la sombra
de las piernas largas & velludas de los parques
donde se reúnen
el que sueña con revoluciones que se estacionan demasiado tiempo 60
en el Caribe

el que quisiera arrancarles los ojos a los héroes de los posters
para mostrar al desnudo lo hueco de la farsa
la muchacha de ojos verdes gatunos & fílmicos
aunque a lo mejor acercándose resultan azules o quién sabe 65

el estudiante todo adrenalina & poros revoltosos
el que no cree en nadie / ni en la belleza kantiana
de algunas admiradoras de Marcuse
& estalla gritando que estamos podridos por la furia /
deshidratados por tanto tomo de teoría 70

la putilla de ocasión que comparte el torrente de su soledad
con los desconocidos
dejando que la balanza de la oferta & la demanda la inclinen la gracia
la simpatía las vibraciones repentinas

el Azar: ese otro antipoeta & vago insobornable 75
los que vienen aquí a llorar / hasta tallarse —como en madera—
1 rostro de mártir paranoico
después de destrozar —no precisamente de entusiasmo—
las butacas de los cines

el que escribe su testamento o su epitafio en 1 servilleta arrugada 80
& luego lanza besos al aire / —& todo el mundo supone
que celebra su cumpleaños o el divino himeneo de antenoche—
& todas las hipótesis resultan frágiles para explicar
por qué utilizó 1 pistola & no un bote de pintura

porque aquí & no en Miami está el Paraíso Terrenal
los que juran declarar esto territorio libre isla independiente
que no degenera en chatarra ruina supermarket

En el instante en que 1 canción de moda 120

enreda su ritmo

a la peculiar batucada de la lluvia

& se instaura 1 orden fatalmente momentáneo

para que sigan dominando la escena

el cabello en desorden /

125

los enormes ojos húmedos

& como surgida del claroscuro mismo de la noche

aparece 1 niña con los puños embarrados contra los muslos

repitiendo 1 / 2 / 3 veces:

Yo no soy 1 objeto sexual / no lo soy robots /

130

estoy viva / como 1 bosque de eucaliptos

aquí donde la norma es ser implacablemente amables

los unos con los otros

& este es el mal menor

El que tiembla / mis pasos interiores me llevan 135

por las calles de 1 puerto de mar verde

que los nativos llaman *Mezcalina*

1 sensación hasta ahora desconocida

como saber a ciencia cierta a qué sabe el ADN

después de hacer el amor

140

Si esto no es Arte me corto las cuerdas vocales

mi testículo más tierno / dejo de decir tonterías

si esto no es Arte

La rama de 1 árbol se dobla bajo el peso de 1 gorrión

o mejor dicho 1 gorrión termina por hacer trizas 1 rama ya quebrada

145

Aún estamos con vida
de alguna manera hay que llamar a las islas de cristales
que con lujo de violencia patean las zonas más blandas de tus ojos
la realidad parece de mica de miniatura a escala
pero también tus párpados tu percepción & su camisa de fuerza 150
la Materia & la Energía /
& el ánimo para tener tu lengua entre su lengua

Éste es 1 día insólito
vibrante cotidiano anónimo
terricola a más no poder como solemos decir los días de fiesta 155
o durante los cateos cada vez más frecuentes de las casas
el miedo te ilumina el estómago & te lo quema

NO HAY ANGUSTIA AHISTÓRICA
AQUÍ VIVIR ES CONTENER EL ALIENTO
& DESNUDARSE 160

—Consejos de 1 discípulo Marx a 1 fanático de Heidegger—
Poesía : aún estamos con vida
& tu prendes con tus fósforos mi cigarro barato
& me miras como a 1 simple cabello despeinado
temblando en el frío peine de la noche 165

Aún estamos con vida
1 mariposa ojoverde & alas amarillas
se ha prendido en la solapa azul de mi chamarra
-mi cuerpo de mezcalina
se siente seductor radar humano imán de polen 170
adquiere por momentos la convicción de 1 galaxia en pequeñito
cantando puras locuritas entre ohs de asombro
¡Pucha qué luna!

exclama el millonario en soledad
& mísero en empleo 175
al que apenas ayer lo despidieron porque no le emocionaban
los cortocircuitos de la cafetera burocrática

¡Qué luna!
 como uña cortada
 como 1 gajo de esperma 180
 suspendido
sobre el lomo crispado de la noche

cuando se escucha
1 crujir de nueces aplastadas –crac–
el zumbido el lloriqueo de 1 ambulancia 185

 que otra vez no llega a tiempo
el rumor de las lagartijas con manchas de leopardo
trepando traviesísimas por la enredadera en busca de alimento
los últimos ruidos de 1 picnic
 donde la Desolación ha hecho de las suyas 190
& ha acabado voceando la proximidad del viento
 que todo mancha & roe

Sin embargo 1 aún camina por aquí como gorrión feliz
como Chaplin el día en que besó por primera vez a Mary Pickford
alguien pasea con 1 radio de transistores 195

 que parece su segunda oreja
Galileo descubre la ley del péndulo observando
 el columpiar dulzón de estos amantes
violentemente unidos & medioconsumidos por la niebla
creyendo los muy necios que el Amor a dentelladas 200
 terminará por brillar en technicolor

& esto en el mismo m² / a la misma hora

no nos estaremos saliendo de la órbita??? 235

seguro de que en 1 caso así hasta Jerry Lewis lloraría sinceramente

En cualquier momento acontece 1 poema
 por ejemplo
 ese aleteo de moscas afónicas
 sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar 240
 cuánto tiene de basura & cuánto de milagro
 por ejemplo esas colegialas con los libros apretados contra
 el pecho
 que hacen que gire la cabeza de un hombre de canas & lentes
 traqueteados 245
 mientras el viento –lúbrico– juguetea bajo sus falditas
 Por ejemplo
 el gordo & el flaco que duermen la siesta
 soñando las mismas travesuras
 donde el pastel quiere servir de maquillaje 250
 & 2 pies están necios en entrar donde cabe 1 solo pie
 por ejemplo
 el que apenas ayer –disfrazado de mujer– se fugó de la clínica
 siquiátrica
 & no se cansa de pararse de manos & corre como canguro loco 255
 preguntándose por el sentido de la vida
 por 1 mertiolate que le borre sus moretones interiores
 los rasguños de la insulina & los electroshocks
 mientras canta en forma de balada aquel verso de Guido Cavalcanti
 Ya que no espero nunca más volver 260
 por ejemplo
 ese muchacho pelirrojo que se remoja los pies en el agua de la
 fuente
 & se siente Huckleberry Finn viajando en 1 balsa de troncos
 / en pleno Missisipi / 265
 o 1 barbudo clochard llenándose los pulmones de tabaco turco

a la orilla del Sena

viendo su nombre escrito sobre el agua: *Lord XYZ*
mientras la realidad navega como 1 barco de vapor ruidoso & agitado
porque sabe que la vida puede hacerle morir & renacer 270
a cada instante

–en 1 tiempo & 1 espacio
donde no cuentan Euclides ni su geometría de balbucesos–
& lo inmediato lo peliagudo de los días que corren
se ve representado por cualquier fulano que grita ¡Auxilio! 275
& marca el 06 de su conciencia

para enterarse qué marca de vida o desperdicio le corresponde besar
escupir o mirar horrorizado
cualquier fulano que grita o lo intenta & no puede
mientras el asombro se dibuja (como con cera quemada) 280
en su rostro rígido de obrero jubilado
que parece & de qué manera

1 bomba de tiempo

En momentos / en el chisguete en que 1 segundo vomita & palidece
Todo es trágico / hasta la alegría / la que quieras / 285
Esquilo & Harold Lloyd jugando ajedrez con corcholatas de
cerveza

pero sin saber cómo calcios hacer crecer su ocio creativo
a la altura de 1 terremoto que sea de verdad borrón &
cuenta nueva 290

Cuando el Caos se ve robusto hasta lo bestia
(facha de toro & voz de marica)

cuando sobra decir que se está económicamente cagado
(Tú / Yo / Nosotros)

para no hablar de la neurosis & la anemia *made at home* 295

& de qué sirve entonces de qué sirve
el huracán la tómbola de cosas
que te desnudan & te invaden como amibas

de qué sirve si tú no entiendes por qué sobrepoblación
por qué abortos 300
1 mujer encinta te sonrío /
si no capizcas si es de desesperación o de contento
que se palmorea la barriga como la Virgen del Parto de Piero della
Francesca
si sólo alcanzas a tartamudear a dilatar los ojos 305
cuando entra en función la mano eficaz del carterista
/ ese discípulo de Shiva el de los 7 brazos : Dios de la
masturbación
& el asalto de factura fina /
si sólo alcanzas a tragar saliva & hacer gestos 310
cuando ese personaje de Ionesco –quizás traumatado por la cantante
calva–
a las primeras de cambio te pregunta: ¿está usted sexual política
vitalmente satisfecho?
& de qué sirve que el rocío que exprime la gardenia 315
en la madrugada neblinosa
te lo conozcas tan a pulso como la palma de tu mano
como el pubis –sabroso– de la muchacha
que es el relieve de mapa
& la brújula que mantiene en pie tu territorio 320

de qué sirve si hay vidas que son 1 automóvil sin motor
tocando el claxon desesperadamente
sin poder partir

la de aquel que se cura la cruda sabatina mojándose los ojos
en los bordes de las fuentes 325
la de la señora de la high con su peinado de crema chantilly &
charamusca
& su vocecita inaguantable cuando dice *Yo fumo de los míos*
toda esa raza de momios de gestos sagrados

que se sienten ofendidos	330
por el roce cada vez más frecuente con la plebe	
entre el hollín & el sol gruñón de las ciudades	
& la vida de aquel vagabundo (el que vox-populi dice que no falta)	
el que tiene la lucidez hecha pedazos / sin que su bicicleta	
haya perseguido luz alguna en la Sierra Tarahumara	335
como su homónimo Antonin Artaud	
la de aquel que da demasiadas vueltas para besar la flor	
encender 1 cigarrillo	
decirle a la amada: vamos a 1 hotel / reventémosle a la luna	
esa cara de plata blanca	340
la del burócrata despistado / que se equivoca & más de 2 veces	
el que va a tener la misma cara de telenovela	
–compadecida de sí misma–	
la próxima que pase por aquí	
la de la ex reina de la primavera en tiempos de Hiroshima	345
& ahora abuela neurótica de trillizos mongoloides	
la del adolescente sin dinero & dispuesto a todo	
& con caderas que le hubieran estrangulado el pulso a	
Oscar Wilde	
la del cursi que dice que 1 parque	350
es como el hígado florido de 1 ciudad	
mientras bailotea sobre la punta de los pies	
alrededor de 1 mujer que no le ha dicho ni su nombre	
la de tantos & tantos que se han bañado 5 / 6 veces	
en las aguas negras del fracaso	355
& <i>no por gusto</i> (dicen ellos)	
no como quien se come –entre sonrisas– 1 tartaleta de merengue	
<i>de ninguna manera así</i>	
& eso es lo que siempre dices (Tú / Yo / Nosotros)	
mientras te abrochas lentamente el impermeable	360

–el cuerpo & sus defensas psicológicas–
 & sales a dar 1 vuelta –que será más de 1–
 bajo la lluvia
 dentro & fuera
 bajo la lluvia 365

& todo porque necesitas te urge soltarte a llorar sin disimulo
 sin que nada ni nadie te interrumpa
 ni aquellas chavalas en hotpants
 brillando con sus muslos de bronce
 & abrazadas a los rubios postes de luz 370

& no eres el único que proclama ser el único pasajero
 de su submarino esquizofrénico
 mientras caminas (como ido) con el cigarrillo apagado en la boca
 & la lluvia escurriéndose de manera grotesca
 desde el ojo a la barbilla 375

Desde luego que no eres el único
 frente al que el paraguas oxidado de la vida
 no quiere desplegar sus alas
 no eres el único al que el mundo le parece
 –en 1 momento pesimista– 380
 1 ghetto sin puentes ni caminos

& a veces también tú cojeas & te oscureces
 te rascas la nariz y la costra del recuerdo
 la Existencia toma el cuerpo de 1 policía
 que te pasea su macana último modelo a todo lo largo de la cara 385
 & tú todavía preguntas: ¿Qué onda mi lobo feroz?
 ¿Qué tal de salud la represión?
 mientras tiemblan las matas de marihuana
 sembradas como zanahorias en el subsuelo de tu mente
 & tu corazón es una vecindad populosa 390

con las coladeras & el techo derrumbándose
por el puro miedo
 por el puro miedo

Con todo sobreviven el oxígeno & el giro acompasado de los astros
Septiembre nos guiña un ojo 395

& es mejor si cada quien se abraza a su cintura más querida
1 perro cocker color miel continúa sumido en el séptimo sueño
mientras 1 mosca canalla utiliza de sofacama su nariz
basurillas cáscaras papeles

vuelan enredadas en las valencianas del viento 400
que hoy puede trozar una flor

 golpearla luego sobre el suelo
pero mañana /

 adiós bióxido de carbono /
apoplejía perra suerte Adiós 405

Explícale a tu amigo ocasional
 que hasta una erección fallida
forma parte del proceso

esto / & el bermellón chingón de los crepúsculos
& el vuelo de los tordos que ennegrece por 1 momento el aire 410
& la flama de vida que alborota el bello de tu pecho
en las épocas decisivas
& con toda la pinta de volverse Historia Épica

Explícale esto a tu amigo ocasional
esclarécetelo a ti mismo 415

que la vida siga siendo tu taller de poesía
& ojalá electrifiques la energía de tu tormenta interior
junto a la muchacha con agilidad de velero
que has elegido como la compañera de tus próximos brincos

<p>que el amor o la demencia que más se le aproxime te habite / te aligere los talones te lustre el brillo de los ojos Ojalá / ojalá</p>	420
<p>Los fragmentos las astillas de hace rato se hacen en manos como las de Houdini 1 grito tan sólido & real como 1 seno o 1 manzana o 1 deseo que hace de todo cuerpo 1 prisma transparente</p>	425
<p>Lo aparentemente estático & fugaz resulta ser 1 pieza de valor en el tablero: detrás de 1 simple fotógrafo ambulante habitó alguna vez 1 tal Ernesto Che Guevara & no parecía capaz del menor esfuerzo sudoroso para no hacer mención de hazañas éticas</p>	430
<p>Lo aparentemente estático & fugaz resulta 1 pieza de valor en el tablero: el aliento & el ardor que te acompañan cuando recorres avenidas kilométricas recordando los versos la piel de Safo bañada en la luna cuando te pasas la mano por la cara en el momento en que eres 1 arcoíris rasguñado por el sol & la garúa de las 4 de la tarde cuando escribes sobre el torso desnudo de los árboles los artefactos poéticos de este fin de siglo:</p>	435
<p>Te amo el resto You turn me on Tú me enciendes ¿Cómo puede ser esto</p>	440
<p>los artefactos poéticos de este fin de siglo:</p>	445

tan hermoso?	450
–ardiendo de fe & entre oleadas de placer–	
Cuando ves en esto el instinto de la lucha por la vida que ponía eufórica a Rosa Luxemburgo la práctica en vivo del teorema favorito del hereje Wilhelm Reich <i>1 cuerpo se alfabetiza junto a otro cuerpo</i> & así se funda la Universidad de la Ternura	455
cuando aprendes a decir No con toda la energía de 1 karateca cintanegra o a decir Sí / con la certeza de que pronto las estrellas tendrán 1 color que hasta pasado 1 buen rato entenderemos	460
Lo aparentemente estático & fugaz amenaza con incendiar & a besos la hora en que las grandes insurrecciones políticas parecen enterradas (así dicen los economistas burgueses desde sus introspecciones antiaéreas)	465
Pero 1 aún ve a la vida digna de 1 tatuaje hecho a mano aunque por ahora se pose para 1 fotógrafo invisible que puede ser el mismo clima que arde	470
Aunque por ahora sólo parezca que la Belleza se radicaliza emotivamente como playeras multicolores que dicen: <i>kiss me</i> desde la zona más erógena de sus torsos	475

como 2 mocosos (se rumora son jipis o anarcoides)

que prometen encontrarse

a tal hora / en tal puesta de sol

en el Puerto Ray Bradbury de los canales de Marte

/ A como dé lugar

480

exactamente allí /

Bajo 1 cielo por el que Van Gogh daría las gracias en 6 idiomas /

¿& qué blancura añadiréis a esta blancura

qué aliento / qué ardor?

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

Anaya, J. V., Bolaño, R., Larrosa, M., Malfavón, C. D., Méndez, C., Méndez, R...

Papasquiario, M. S. (1977). *Correspondencia infra, revista mensual del movimiento infrarrealista*. D. F., México.

Anaya, J. V., Bolaño, R., Larrosa, M., Méndez, C., Montané, B., Medina, R... Papasquiario,

M. S. (1976). *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas*. México: Ediciones Asunción Sanchís.

Bolaño, R., Gómez, J., Lavín Cerda, H., Montané, B., Morales, B... Santiago, M. (2012).

Arte & basura. Oaxaca, México: Almadía. (1979). *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: once poetas latinoamericanos*. México: Extemporáneos.

Papasquiario, M. S. (2012). *Arte & basura*. Oaxaca, México: Almadía.

_____. (1996). *Aullido de cisne*. México: Al este del paraíso.

_____. (2016). *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*.

Edición crítica. Ciudad de México, México: Editorial Nautilium A. C.

_____. (2008). *Jeta de santo*. España: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2006). Manifiesto infrarrealista. *Replicante*, III (09), 135-139.

_____. (2008). *Respiración del laberinto*. Cochabamba, Bolivia: Yerba Mala

Cartonera.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Castañeda Barrera, E. (2011). Mario Santiago Papasquiari: el poeta escindido. *Cuadrivio*.

Recuperado el 11 de noviembre del 2017, de <https://cuadrivio.net/mario-santiago-papasquiari-el-poeta-escindido/>

Esparza Castillo, I. G. (2011). *El viaje de Ulises Lima por el camino de Santiago / Aullido de Cisne / Poética Infrarrealista*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.

Fabre, L. F. (2012). Sobre un envoltorio que nadie acierta a descifrar. En *Arte & Basura* (pp. 6-21). México: Almadía.

Guzmán, M. R. (2008). La bendición de la insensatez. En *Jeta de santo* (pp. 9-21). España: Fondo de Cultura Económica

Ramírez Quezada, M. M. (2012). *Mario Santiago Papasquiari y el elemento de la ironía en su obra*. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

San José Vázquez, E. (2011). Los mil & 1 ademanes furoanarcos: Jeta de santo (Antología poética, 1974-1997) de Mario Santiago Papasquiari. En *A través de la vanguardia hispanoamericana* (pp. 445-451). Tarragona, España: Publicaciones URV.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agustín, J. (2007). La revolución cultural. En *Tragicomedia mexicana 2* (pp. 58-74). D. F., México: Editorial Planeta.
- Anaya, J. V. (2006). Manifiesto infrarrealista. Por una vitalidad sin límites. *Replicante*, 3 (09), 140-141.
- _____. (2006). Listas y cifras infras. *Replicante*, 3 (09), 139.
- Anaya, J. V. y Yépez, H. (2006). Guía para saber quién es quién en Los detectives salvajes. *Replicante*, 3 (09), 139.
- Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. D.F., México: Editorial Porrúa.
- Biblioteca Nacional de Chile. Roberto Bolaño (1953-2003). *Memoria Chilena*. Recuperado el 11 de noviembre del 2017, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3688.html>
- Bolaño, R. (1977). Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista. En *Correspondencia infra, revista mensual del movimiento infrarrealista*. 1 (1), 7-11.
- Borges, J. L. (1984). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 431-443). Argentina: Emecé.
- Bürger, P. (1974). La problemática de la categoría de obra. En *Teoría de la vanguardia* (pp. 111-116). Barcelona, España: Ediciones Península.
- Carré, J. M. (1995). *Cartas de la vida literaria de Jean-Arthur Rimbaud reunidas y anotadas por Jean Marie Carré*. D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Castañeda Barrera, E. (2010). El infrarrealismo, subversión como propuesta estética. *Carátula*, No. 38. Recuperado el 11 de noviembre del 2017, de <http://www.caratula.net/ediciones/38/critica-ecastanedab.php>
- Celaya, G. (1969). Rimbaud sin más. En *Una temporada en el infierno* (pp. 9-16). Madrid, España: Alberto Corazón Editor.
- Chevalier, J. (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Labor.
- Cobas Carral, A. (2005). “Déjenlo todo nuevamente”: Apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano. En *Proyecto Patrimonio*. Recuperado el 11 noviembre del 2017, de <http://www.letras.mysite.com/rb051105.htm>
- Cobas Carral, A. (2006). “La estupidez no es nuestro fuerte”: Tres manifiestos del movimiento infrarrealista mexicano. En *Academia.edu*. Recuperado el 11 de noviembre del 2017, de http://www.academia.edu/244263/_La_estupidez_no_es_nuestro_fuerte._Tres_manifiestos_del_movimiento_infrarrealista_mexicano_en_Osamayor._Graduate_Student_Review_A%C3%B1o_XVII_N_17_University_of_Pittsburgh_Pittsburgh_2006_p%C3%A1gs._11-29
- Coordinación Nacional de Literatura. (2011). Anaya, José Vicente. En *Catálogo Biobibliográfico de la Literatura en México*. Recuperado el 11 de noviembre del 2017, de <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/chihuahua/3534-anaya-joe-vicente.html>
- Cruz Osorio, Iván. (2006). Entrevista con José Vicente Anaya. *Viento en vela*. 1 (5), 9-12.
- _____. (2006). Entrevista con Marco Lara Klahr. *Viento en vela*. 1 (5), 30-36.

- Donoso Pareja, M. (1979). "Once poetas, seis países: ¿poesía concreta o poesía en proceso?". En *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: Once jóvenes poetas Latinoamericanos* (pp. 13-36). México: Extemporáneos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Guerrero Pasillas, P. G. (2012). *Infrarrealismo mexicano: un acercamiento al movimiento poético mediante el uso de modelos de estudios socioliterarios*. Tesis de licenciatura. Universidad de Sonora.
- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid, España: Alianza.
- Herralde, J. (2005). Bolaño, poeta y perro romántico rabioso y apaleado. En *Para Roberto Bolaño* (pp. 30-32). Colombia: Villegas Editores S. A.
- Luján Atienza, Á. L. (1999). Contenido temático. En *Cómo se comenta un poema* (pp. 41-68). España: Editorial Síntesis.
- Luján Atienza, Á. L. (1999). Pragmática del poema. En *Cómo se comenta un poema* (pp. 225-264) España: Editorial Síntesis.
- Martínez Cuadrado, J. (2001). El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista [versión electrónica]. *Anales de la filología francesa*. No. 10, 83-100.
- Méndez Estrada, R. (2006). Como me veo doy, una mirada del Movimiento Infrarrealista. *Nomedites*. No. 8, [s. p.].
- Méndez Estrada, R. (2013). Rebeldes con causa: los poetas del movimiento Infrarrealista. En *Nada utópico nos es ajeno: Manifiestos infrarrealistas* [archivo pdf]. Guanajuato, México: Tsunun. Recuperado el 11 de noviembre del 2017, de <https://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-utc3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>

- Micheli, M. de. (2000). La negación dadaísta. En *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (pp. 131-148). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Micheli, M. de. (2000). Sueño y realidad en el surrealismo. En *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (pp. 149-168). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Moreno Villarreal, J. (2013). Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo. *Letras libres*. Recuperado el 11 de noviembre del 2017, de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo#footnote-28532-9>
- Morgan, B., y Peters N. J. (Eds.). (2006). “The Howl letters”. En *Howl on trial: the battle for free expression*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- Perse, S. J. (1985). Anábasis. En *Anábasis y otros poemas* (pp. 49-78). Barcelona, España: Orbis S. A.
- Pérez-Rioja, J. A. (1962). *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid, España: Tecnos.
- Ponce, R. (2014, 31 de Mayo). Una antología excluyente y censora: Vicente Anaya. *Proceso*. Recuperado el 11 de Noviembre del 2017, de <http://www.proceso.com.mx/?p=373488>
- Prado y Sancho, A. de (1906). *Novenario Sagrado a Nuestra Señora de la Soterraña, Patrona de la Villa de Olmedo* [versión electrónica]. Valladolid, España: Imprenta y librería religiosa de los hijos de Andrés Martín.
- Quilis, A. (1975). *Métrica española*. Madrid, España: Alcalá.
- Rimbaud, A. (1973). El barco ebrio. En *Poesía francesa. Mallarme, Rimbaud, Valery* (pp. 160-163). México: Nacional de Cuba.

- Sánchez Vázquez, A. (1992). Teoría y práctica para el artista. En *Invitación a la estética* (pp. 38-43). D.F., México: Grijalbo.
- Silva, R. (Dir.). (2006). *Nomedites 8. Infrarrealismo*. Cuernavaca, México.
- Torre, G. de (2001). La imagen y la metáfora en la nueva lírica. En *Literaturas europeas de vanguardia* (pp. 327-352). España: Renacimiento.
- Vásquez Mejías, A. (2014). Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal [versión electrónica]. *Alpha*. No.39, 57-68.
- Villee, C. A. (1978). Capítulo 4. Células y Tejidos. En *Biología* (pp. 33-68). D. F., México: Nueva Editorial Interamericana.
- Wentzlaff-Eggebert, H. (Ed.). (1999). *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el mundo ibérico*. Alemania: Iberoamericana; Vervuert.
- Yépez, H. (2006). El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes. Conversación con José Vicente Anaya. *Replicante*, III (09), 135-139.
- _____. (2006). Historia de algunos infrarrealismos. *Alforja*, No. 38, 132-153.