

México, poesía y patria para el siglo XXI¹

Alejandro Higashi

(Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa)

*Para Jorge Aguilera López,
por la amistad y el altruismo*

Poesía patriótica mexicana en la era de la globalización

Quizá la poesía mexicana más reciente no parezca, en una primera exploración, el campo más fecundo para poder apreciar el rico movimiento del concepto de 'patria y poesía patriótica'; en especial, por la ausencia de un perfil definido para un subgénero difícil de percibir como movimiento (a pesar de algunos esfuerzos recientes tras las efemérides del 2010, Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución), por la urgencia de denunciar otros temas de interés nacional (como la violencia generada por el narcotráfico y el proceso de descomposición social que la acompaña) y, quizá de forma más evidente, por la apatía de quienes, nacidos y nacidas después de 1970, crecieron en el México del salinismo abierto a la globalización y padecieron en carne propia desde las retóricas simbólicas y oportunistas de distintos voceros institucionales hasta las nuevas políticas económicas *de facto* (como el Tratado de Libre Comercio) que prometían colocar a México en la modernidad que le correspondía. No puede negárseles el derecho a cierto desgano patrio si el reconocimiento de una conciencia posnacional en sus últimos años logró abatir incluso a los autores consagrados de ese momento: Evodio Escalante ha escrito que ante el "diluvio poblacional" y el espectáculo de "la nación que cabe en un metro cuadrado", "podría decirse que este exceso de patria acabó disolviendo la idea de patria" (Escalante 2015: 84) para Carlos Monsiváis; respecto a Octavio Paz, luego de una temprana militancia en la izquierda y su disidencia durante el 68, difícilmente pasaría inadvertida su adhesión al proyecto modernizador del salinismo, donde coincidían las nociones de modernidad estética y democracia expuestas por el mismo Paz² con la modernización de las estructuras políticas y económicas que abanderaron la llegada de Carlos Salinas a la presidencia.³ Estos cambios repentinos estaban previstos en el modelo de pensamiento propuesto por Paz: la ruptura suponía la reconciliación en un plano filosófico y

¹ El presente trabajo se benefició mucho con las observaciones del (de la) dictaminador(a) anónimo(a), a quien agradezco profundamente su generosidad y esfuerzo. De los errores, por supuesto, soy el único responsable.

² Véanse Leyva Martínez (2014: 65-83) y Flores Miller (2014: 164-173 y 179-190).

³ Véanse Pozas Horcasitas (2009) y González Torres (2014: 131-179).

viceversa.⁴

Las nuevas promociones conocieron a través de la educación básica y de los libros de texto gratuitos una poesía patriótica (sinónimo para sus miembros de poesía nacional) envuelta en cierta rigidez perifrástica a la que pocas veces han vuelto; algo inoportuna ante la emergencia de un México posnacional donde parecía más urgente hablar de estéticas individuales, de una tradición de la ruptura, de la autocrítica al lenguaje, de la descriptura, de una antiescritura, de poesía extendida y otras más. Esa es, al menos, la percepción generalizada, como se traduce en las reflexiones de Óscar de Pablo (nacido en 1977) sobre la poesía nacional escrita a lo largo del siglo XX, caracterizada por ser:

una poesía que se toma a sí misma profundamente en serio y que se asume como heredera y responsable de una imponente tradición literaria nacional. Más que una poesía conservadora o elitista en el sentido tradicional de estos términos, lo que surgió fue una poesía corporativizada, profundamente respetuosa del derecho del pueblo mexicano a una Literatura Nacional seria y que por lo tanto aborrece la frivolidad: una poesía viril concebida para grandes auditorios, rígidamente asida a la retórica como único recurso capaz de conservar el punto de equilibrio histórico entre el populismo y el clasismo. En suma: una poesía a la medida del PRI (de Pablo 2010: 209s.).

Percibida como una poesía "viril concebida para grandes auditorios", "rígidamente asida a la retórica", "entre el populismo y el clasismo" y ejemplificada para Óscar de Pablo por 'Muerte sin fin' (de Pablo 2010: 210), poema canónico (pero ni nacionalista ni patriótico), resulta inevitable no pensar en la polémica de 1925 donde, como señala Víctor Díaz Arciniega, se llegó "al extremo de impugnar rasgos de la personalidad, como la supuesta 'virilidad' o el 'afeminamiento'" (Díaz Arciniega 2010: 73; también 72-76). Sorprende la vitalidad de estos adjetivos casi 90 años después y nos previene sobre su valor como una herencia recibida, pero cuyos sentidos profundos convendría desmenuzar.

Si se nació después de 1970, sobran razones para no medirse de forma directa con la tradición literaria nacional ni con la poesía patriótica: desde esquivar las tensiones con las fuentes de financiamiento público hasta la simple falta de interés en una poesía seria; la poesía nacionalista o la patriótica difícilmente llamaría la atención de poetas que no temen escalar por el lado posnacional de la cultura, como le sucede a Luis Felipe Fabre con un poemario consagrado a los zombis y otras especies de las películas de serie B (*Poemas de terror y de misterio*; 2013), a Luis Alfredo Gastélum cuando documenta la vida sedentaria frente al televisor (*Señor Couch Potato*; 2012) o a Eduardo de Gortari, quien sigue los compases de la música en inglés, desde The Beatles hasta Arcade Fire y Muse (*La radio en el pecho, covers*; 2010). También parecen refractarias a los temas patrióticos las sagas familiares (al estilo de *Fiat Lux* de Paula Abramo

⁴ Véase Leyva Martínez (2014: 36-45).

del 2012), las sagas personales (como *Se llaman nebulosas* de Maricela Guerrero, 2010b) e incluso la poesía de máscara de tipo más documental, como *Bitácora de mujeres extrañas* (2014) de Esther M. García o *Antígona González* (2012 y 2014) de Sara Uribe. Simplemente, falta pertinencia al tema.

El trabajo de Óscar de Pablo se publicó en el primero de dos sólidos volúmenes misceláneos titulados *Escribir poesía en México I y II* (2010 y 2013), cuya lectura deja la impresión de una inevitable dispersión estética, donde el nacionalismo y lo patriótico apenas tienen cabida: ahí, se identifica la poesía con la violencia, como hace Juan Carlos Bautista en 'Narcoviencia y poesía: la polca del silencio'⁵ o con una forma de defensa, como proponen Cristina Rivera Garza y Javier Raya en 'Corresponsales de guerra: escribir de otra manera frente al horror'⁶; Hernán Bravo Varela concibe la poesía –y la expresión artística en general– como un ejercicio crítico contra el poder que solo puede ser ejercido desde una compleja red de negociaciones (y no en balde su trabajo se titula 'Malversaciones' a secas)⁷; para Tedi López Mills, la tradición literaria puede verse "como pose" o "como crisis", visitada por "obedientes, infractores y detractores", pero también como "un invento de la modernidad" que somete la expresión individual ('Poesía y tradición desde el ahora')⁸; para Myriam Moscona, "escribir poesía en México (¿y dónde no?) es aceptar que existen distintas búsquedas estéticas, leer a los viejos, a los nuevos y ultra nuevos, a los que acaban de nacer, a los muertos..." (Herbert et al. 2010: 175-185) y una larga y variopinta lista de posibilidades; en ocasiones, como señala Antonio Calera-Grobet, se advierte incluso la simulación del compromiso social de poetas que no quieren quedarse al margen.⁹ No se trata de la poesía nacional, sino de una experiencia subjetiva de lo nacional y/o posnacional que encarna distintas caras: la de la violencia, la del poder político, la de la crítica a las instituciones, la de una tradición en crisis.

Este desinterés por la poesía patriótica puede verse también como prolongación del desencuentro con la poesía nacionalista y social que caracterizó a Octavio Paz y a *Vuelta*, al proponer una separación enfática entre la obra literaria como un signo en rotación (autónomo, crítico y autogenerativo) y el universo de la reflexión social, de la noticia, de la denuncia. Como señala Malva Flores en *Viaje de Vuelta*, en 1989 "Paz asentó su indefectible convicción de que los poetas habían participado a lo largo de la historia en la política, pero la poesía no debía ser un arte al servicio del Estado, de cualquier iglesia o ideología" (Flores 2011: 152). Incluso Jaime Sabines, al margen de las capillas intelectuales de su momento, pensaba que "más valía

⁵ Véase Herbert et al. (2010: 25-37).

⁶ Véase Herbert / Matías (2013: 193-230).

⁷ Véase Herbert et al. (2010: 39-58).

⁸ Véase Herbert et al. (2010: 149-161).

⁹ Véase Herbert / Matías (2013: 53-70).

escribir un panfleto o pronunciar un discurso en un mitin, actuar de verdad políticamente, pero no desde un escritorio meterse a cuestiones políticas: no se resuelve ni la política ni se acerca a la gente a la poesía. Es un doble fracaso: políticamente no funciona y poéticamente mucho menos" (Jiménez Trejo 2012: 329).

Pese al desgano que provoca la expresión altisonante del poema patriótico por excelencia, nunca dejó de leerse 'La suave patria', publicada un 1° de junio de 1921, de un López Velarde que abandona el "lírico decoro" de los temas familiares tratados en sus libros previos, para "cortarle a la epopeya un gajo" y afirmar, "con épica sordina", que "la Patria es impecable y diamantina" (López Velarde 1998: 222). Como apunta Carlos Monsiváis, nunca dejó de tener lectores y lectoras, "atraídos por lo que López Velarde llamó la épica sordina, la épica en voz baja, por los versos que se fijan en la memoria o que al repetirse continúan definiendo las impresiones y las emociones" (Monsiváis 2014: 58). En 1966, José Emilio Pacheco publicó 'Alta traición' y desde entonces, recuerda Jorge Esquinca, "se ha convertido en uno de sus poemas más frecuentemente citados, sujeto también de musicalizaciones y glosas diversas" (Esquinca 2010: 17). Ambos fenómenos dejan ver, con disimulo y pese a todo, que la poesía patriótica en México no ha muerto para siempre.

La Patria como experiencia en el México posnacional

Quienes nacieron después de 1970, no pueden presumir entre sus obras una *Glosa de la Constitución en sonetos* como la de Griselda Álvarez Ponce de León, con distintas reimpressiones desde 1999 hasta 2014, o un poemario como *La patria insomne* (2011), de Carmen Boullosa, donde empareja su testimonio sobre la violencia, su imagen de la patria y su imagen del padre, su 'Patrio'. La falta de poemas o poemarios de tema nacional o patriótico notables durante el Centenario y el Bicentenario celebrados en 2010 confirma una apatía generalizada entre los miembros de la promoción, tanto del lado de los y las poetas como del lado de las instituciones que pudieron hacer el llamado para colmar este vacío. Una de las excepciones, *País de sombra y fuego* (2010), expresa la naturaleza descentrada y artificial de la poesía patriótica escrita en México desde su propio origen: convocada en principio por la Fundación Ecológica Selva Negra, A.C., que se anuncia como 'el brazo social de Maná', grupo mexicano de música pop, y publicada en coedición con la Universidad de Guadalajara, reunió a 34 poetas con igual número de poemas. La selección estuvo a cargo de Jorge Esquinca y de Maná, y en su introducción el primero avisa que la selección aspira a ser "una revisión de la poesía de tema patriótico, tan favorecida en otro tiempo, tan venida a menos en el nuestro" (Esquinca 2010: 17). Los números hablan por sí mismos: de los 34 poemas, nada más ocho habían sido publicados previamente ('La suave patria' y 'Alta traición', entre ellos, lo que reduce

a seis la nómina de los publicados después de 2007 y antes de 2010); los otros 26 se encargaron a sus respectivos autores y autoras; es decir, solo el 23% de la antología tiene una naturaleza verdaderamente antológica, porque los demás poemas se compusieron sobre pedido. Si miramos entre sus páginas y definimos el poema patriótico como aquel en donde, a semejanza de 'La suave patria' de López Velarde o 'Alta traición' de José Emilio Pacheco, se explicita el vínculo entre el sujeto de la enunciación y el territorio político con el cual se identifica, los poemas patrióticos se reducen a tres (López Velarde, José Emilio Pacheco, Hernán Bravo Varela), porque los demás eligen continuar una tradición cuya raíz está en 'La suave patria' y cuyos frutos son pastiches más o menos afortunados en el presente (Josu Landa, Francisco Magaña, Efraín Velasco, Francisco Hernández, José Javier Villareal, Ricardo Castillo, Santiago Matías), dialogar con 'Alta traición' (Maricela Guerrero), denunciar el clima de violencia, inseguridad y abuso que se vive en el país al cierre del siglo XX (Silvia Eugenia Castellero, Cristina Rivera Garza, Ernesto Lumbreras, David Huerta, Roberto Rico, Luis Alberto Navarro, Eduardo Milán, Tedi López Mills, María Rivera, José Luis Rivas, Jorge Esquinca, Coral Bracho), buscar la identidad a través de la idiosincrasia lingüística (Alejandro Tarrab, Luis Vicente de Aguinaga) o de la memoria subjetiva (Luis Armenta Malpica, Carmen Villoro, Raúl Bañuelos, Dolores Dorantes, Víctor Ortiz Partida) y hasta del poema de raigambre épica o heroica (Vicente Quirarte, Julián Herbert, Ángel Ortuño, Luis Felipe Fabre). Como hará después Sara Uribe en *Antígona González*, poemas como 'La reclamante' de Cristina Rivera Garza o 'El lazo y la trampa' de Jorge Esquinca presentan instantáneas de lo inmediato que denuncian un escenario de abuso, violencia e impunidad, pero en las que no se despliegan circunstancias favorables para pensar en la patria como ese espacio físico al que el sujeto se siente ligado por su identidad, su historia y otros valores simbólicos más. En los poemas de denuncia, muy por encima de la identidad, se resiente la extrañeza de no identificarse con la circunstancia de brutalidad que se narra; se documenta lo inmediato desde fuera, sin tiempo para pensar en lo simbólico; como escribe Dolores Dorantes en un poema de *Querida fábrica*:

Esto no es poesía
es
lo que dictan las circunstancias:
una res abierta descansando en la carnicería
una puerta violada para alcanzar tu corazón, criminalmente (Dorantes 2012: 37).

Pese a todo, la poesía patriótica sobrevive excepcionalmente, bajo sus propias reglas y siempre refractaria al ampuloso patrón declamatorio de las fiestas patrias, por lo que su estudio podría prepararnos para el repunte de una poesía patriótica de nuevo cuño. Los escasos ejemplos que analizo en estas páginas coinciden en una búsqueda de nuevos parámetros expresivos donde la

nota crítica da la pauta. Como recuerda Maricela Guerrero, el 3 de octubre de 1968 apareció "en el *Excélsior* un cartón de Abel Quezada con la leyenda '¿Por qué?', rectángulo absolutamente negro que de alguna forma ilustrará cada tanto el acontecer de la siguiente generación" (Guerrero 2010a: 83); se trata de un gesto que en principio pareció de desacato, pero que muy pronto se transformó en una desconfianza declarada ante las instituciones que daban coherencia al concepto de 'Patria' y cuya contraparte literaria se articuló en algunos poemas tempranos de José Emilio Pacheco, que resuenan hasta nuestros días en la escena de la poesía nacional, como 'Alta traición', publicado primero en la *Revista de la Universidad*, en 1966, y luego incorporado a *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), donde después de afirmar que su "fulgor abstracto es inasible", la voz lírica dispone una enumeración de espacios físicos que podrían sintetizar su experiencia subjetiva de la patria y por los que sí "daría la vida":

ALTA TRAICIÓN

No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques, desiertos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
—y tres o cuatro ríos
(Pacheco 2013: 73).

Pese a la admiración que Pacheco ha mostrado siempre por la obra de López Velarde (como consta en su libro de 2003), al llegar a 'La suave patria' no dudó en emprender una revisión crítica y parricida desde el título (una 'alta traición' es aquella que se comete contra la soberanía, la seguridad y la independencia del Estado); en su primer verso, "No amo mi patria", corroboraba su animadversión hacia esa "suave patria" intemporal e idealizada de los dos versos contiguos. En "su fulgor abstracto/ es inasible" revisaba, con una perspectiva crítica, la orientación estética dominante de esa poesía patriótica algo caduca, presa de un 'fulgor' retórico que difícilmente podría impresionar al Pacheco de 1966 ni a los y las poetas del siguiente siglo. En una ingeniosa prolongación, publicada primero en el número de *Letras Libres* en 2009 donde se convocó a las generaciones jóvenes para que se "apropiaran" de 'Alta traición' (Esquinca 2010: 17) y luego en *País de sombra y fuego*, Maricela Guerrero (nacida en 1977) actualiza el "fulgor" del poema de López Velarde a través del escándalo de una publicidad turística algo

chata que engaña con "cuatro ríos imaginarios" donde la evidencia demuestra que "ya nomás me queda uno". La conciencia del engaño lleva a Maricela Guerrero a repetir en 2009 "no amo mi patria", como en 1966, pero también a considerar que este gesto puede no significar nada por sí mismo, porque "la madre no es más o menos madre por ser amada". Si para Pacheco había ambivalencia en el vínculo afectivo con la patria, en Guerrero se dibuja una dolorosa certeza: la asimetría del aparato publicitario frente a la diminuta poesía:

Coreografías de tortugas de carey y el árbol de navidad del Sumidero, fuegos artificiales:
anuncios: visite México, *mass media* de introyectiva emocional con valor o con te vale:
total: no amo mi patria –pienso– la madre no es más o menos madre por ser amada:

aunque a ratos, menos estrepitosos, las habas se me cuecen de verde a cafecito: por decir:
daría la vida –suspiro– un mapa con taches y borrones –por diez lugares suyos de postal
inconcebibles y tres o cuatro ríos imaginarios y ya nomás me queda uno, cuestiones de
aritmética: una patria en traslación: transacción, disuelta: anuncios ('Alta traición
revisitada', Guerrero en AA.VV. 2010: 53).

¿Qué es la poesía patriótica sino un recurso más de los tantos disponibles dentro de la publicidad? Al contrario, la experiencia de la patria que propone Pacheco es poderosamente concreta y, al mismo tiempo, subjetiva; "diez lugares" y no un territorio nacional; "cierta gente" y no la población en pleno; "una ciudad deshecha, gris, monstruosa" y no todas las ciudades. Estos mismos "diez lugares" serán para Maricela Guerrero "diez lugares suyos de postal inconcebibles": diez verdades ocultas tras la perfección de esas postales, representaciones apolíneas del espacio que se desea publicitar, realizadas nada más para seducir turistas. Lejos de arrancarle "a la epopeya un gajo", Pacheco compensaba a la poesía de tema patriótico con una perspectiva nueva que antepone la experiencia del sujeto a cualquier valor intemporal y trascendente. Maricela Guerrero, treinta años después, desmonta la maquinaria publicitaria que insufla la vela de esa misma poesía patriótica, tan artificial al menos como una foto de postal.

La alegoría urdida por Maricela Guerrero puede, por supuesto, llevarse más allá: en el fondo, la publicidad turística es una forma de vender al país, lo que entronca de forma directa con esa conciencia posnacional a la que he aludido líneas antes. Quizá Heriberto Yépez (1974) sea quien más ha reflexionado sobre el tema de una identidad nacional en la era de la globalización. Sin obviar que su obra poética ilustra (o es ilustrada) por la obra ensayística, en *El órgano de la risa (y otros diábolos)* (2008), se propone fundar una identidad centrada en el mestizaje, donde se puede afirmar sin contradicción alguna: "YO NO SOY EL LUGAR/ donde ocurre mi identidad. Alguien hizo por mí/ Estos trebejos/ Yo solo soy/ el lugar donde suceden/ las contradicciones" (Yépez 2008: 55). La incapacidad para reconocer una identidad nacional en el cauce tumultuoso de la globalización hace que el poema patriótico resulte inoportuno: si la poesía patriótica expresa el vínculo especial entre el sujeto y la identidad, la 'desidentificación'

estructural cancela el lazo de inmediato. Ante la evidencia de una identidad mexicana transgénica, Yépez denunciará en la segunda parte del 'Canto del transmaíz' el oportunismo de nuestro vecino del norte, 'neoloconialista' por excelencia, cuya intervención inicia por ser económica, a través de las redes de la maquila, pero rápidamente se reconfigura como una segunda conquista cultural:

I. (TZOMPANTLI DE PLÁSTICO)

Somos
el país del maíz
transgénico. Esta cacotableta
sucinta es un registro: los lúcidos supimos
que éramos
las últimas caquimias.

[...]

Supimos
(los últimos) sufríamos
segunda conquista.

Fue lenta.

Decía: "Se Solicita Personal" (Gran Maquila).

La televisión // más co-media //
fue Hernán Cortés // En inglés.

Incluida la vespertina Coatlicue
(Museo Nacional de Antropología)
en Happy Meal.
McMéxico o Disney Tula.
Identidad 2x1.
No había rima.

[...]

Ni siquiera pudimos decir: "hemos muerto".
En las paredes están salpicados
los sesos de una película de Hollywood.
Fue traducida
por nosotros. Cada año cada vez más vasallos.

[...]

Mestizo Made In China (Yépez 2008: 35-37).

La influencia cultural norteamericana se inserta en la naturaleza mestiza bipartita como un tercer elemento que Yépez describe como "postindígena, postespañol y hoy norteamericanizado" (Yépez 2010: 227), donde las postales vislumbradas por Maricela Guerrero como imágenes vivas de la seducción resultan sobrecogedoras: "McMéxico o Disney

Tula". No se trata ya de una publicidad para quienes visitan desde el extranjero nuestro país, sino de la fascinación con la que asistimos (y contribuimos con ello) al espejismo modernizador de la cultura estadounidense. La escala de colonización económica y cultural que plantea Yépez en el poema forma parte del cuadro que describe con puntualidad en *La increíble hazaña de ser mexicano*:

El contacto con lo norteamericano, a través de los medios de difusión masiva, el imperialismo y la migración laboral fue incrementando los componentes norteamericanos de nuestro ser. Lo normexicano [...]

Pero no solo fue modificado por fuerzas externas, sino que el mexicano supo que su composición inicial no había hecho posible su propio bienestar. El mexicano mismo quiso modificarse. Para eso emigró a los Estados Unidos.

El mexicano no solo está migrando porque lo necesite económicamente. La migración mexicana hacia los Estados Unidos también tiene causas axiológicas, es decir, es una migración en busca de otros valores (Yépez 2010: 228).

Como en el poema, el cambio no se genera por una imposición externa, sino por una seducción cultural ("La televisión // más co-media //") que sutilmente se convierte en un cambio voluntario, el de una película de Hollywood que "fue traducida por nosotros".

La patria perdida

'Alta traición' inauguró una forma compleja de expresión de lo patriótico, entre la tensión de la experiencia sensible afectiva y una racionalidad crítica. Quizá tan genial como lo fue el *odi et amo* de Catulo para la poesía lírica, resulta uno de los poemas más memorables de José Emilio Pacheco por su capacidad para interpelar a quien lee a través de una empatía creada a través del desencanto. Su simple eficacia lo ha convertido en referencia inexcusable para las promociones más recientes y no es difícil encontrar un eco entre los escritores más jóvenes, como puede verse en *Tiempo de Guernica* (2005), de Iván Cruz Osorio (1980):

LOS DOMINIOS PERDIDOS

*Llorad, amigos míos,
tened entendido que con estos hechos
hemos perdido la nación mexicana.
Cantares Mexicanos*

No tenemos una patria,
tenemos un paisaje,
tenemos cólera, indignación,
tenemos divinidades rotas,
tenemos a los muertos hundidos
en las entrañas,
tenemos un puñado de escombros
que el viento intenta dispersar (Cruz Osorio 2005: 37)

Los más de 30 años de distancia entre la expresión desengañada de Pacheco y este poema de Cruz Osorio justifican, sin duda, la dureza del nuevo planteamiento. La expresión se radicaliza desde ser un mero sentimiento calificado por la misma voz lírica de 'alta traición' ("No amo mi patria") hasta expresarse como una declaración explícita de la pérdida física en Cruz Osorio ("No tenemos una patria"). La enumeración topográfica de Pacheco se sustituye por la posesión del espacio idealizado como cortina de humo de la realidad ("tenemos un paisaje"), el sentimiento de impotencia ("tenemos cólera, indignación"), la desconfianza en las instituciones ("tenemos divinidades rotas"), el homicidio como una respuesta del autoritarismo político o, peor aún, de los vacíos de poder dejados por la corrupción al narcotráfico y otras formas de violencia organizada ("tenemos a los muertos hundidos/ en las entrañas") y, conforme a la ley de los miembros crecientes de la enumeración poética, concluye con la posesión de una nación en ruinas ("tenemos un puñado de escombros/ que el viento intenta dispersar"), desenlace circular cuando se vincula al título y al epígrafe de *Cantares mexicanos*. Si en el cuerpo del poema se alude poéticamente con "puñado de escombros" a una realidad fragmentada y en el título, 'Los dominios perdidos', a un territorio sobre el que se perdió el dominio por simple abandono, el sentido literal del epígrafe ("hemos perdido la nación mexicana") ratifica que se refiere de manera concreta a esa patria, antes "impecable y diamantina".

La Nación como un problema personal

Hernán Bravo Varela (1979) se ha caracterizado por una meticulosa exploración de la poesía amorosa desde su primer poemario (*Oficios de ciega pertenencia*; 1999) hasta el último (*Hasta aquí*; 2014), pero en un interesante ejercicio de intertextualidad y reescritura, *Realidad & Deseo producciones* (2012), cierra el poemario con un ejemplo de la orientación que podría tomar la poesía de tema patriótico en México para los próximos años. Publicado en *País de sombra y fuego* en 2010, el ADN que emana desde su título-epígrafe, "Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha", insinúa el filo crítico y reflexivo del Luis Cernuda más desencantado frente a la Guerra Civil española:

Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha,
Miserable y aún bella entre las tumbas grises
De los que como tú, nacidos en su estepa,
Vieron mientras vivían morir la esperanza,
Y gritaron entonces, sumidos por tinieblas,
A hermanos irrisorios que jamás escucharon
(A Larra con unas violetas (1837-1937); Cernuda 1991: 151s.).

Si en "nuestra gran madrastra" se oculta y se devela la relación con la patria (España para Cernuda y México para Bravo Varela, a juzgar por un epígrafe explícito: "Estados Unidos

Mexicanos"), la de Bravo Varela es una 'patria' lícitamente posnacional, sumamente atenta al legado hispano que le da forma. Al entroncar la decepción española con el desencanto mexicano, la 'traducción' de la siguiente estrofa de Cernuda resulta demoledora: "Escribir en España no es llorar, es morir,/ Porque muere la inspiración envuelta en humo,/ Cuando no va su llama libre en pos del aire" (Cernuda 1991: 152). Aquí, la patria ya no es "madre", como sucedió con Maricela Guerrero, sino "madrstra"; es "miserable" y "bella" al mismo tiempo, y sus hijos sobreviven al desengaño de vivir mientras ven morir la esperanza.

Alejado del lenguaje altisonante del himno nacional o el posmodernismo solemne de López Velarde, el estilo incluyente y coloquial del poema de Bravo Varela define a su público: el ciudadano normal y corriente que supone a "Massiosare" un "extraño enemigo" de la patria. Como 'Alta traición' de Pacheco, vuelve a estar escrito en primera persona del singular, lo que subraya el compromiso con un punto de vista subjetivo, pero el guión al principio de la estrofa irregular y un estilo desenfadado nos previene de identificar este parlamento algo teatral con el autor, Bravo Varela:

–Yo sería un perfecto
soltero de la patria,
pero se necesita
compromiso,
fidelidad a uno
sin reservas,
un amor que se oponga
al deseo civil
de los conscriptos
(lamer botas, decirle
que sí a mi general
y darle veinte abajo,
levantarse
a las cinco, sin moros
en la costa,
con la huella de un sueño
que no tuvo
sus cómplices de catre) (Bravo Varela 2012: 71).

Como Pacheco, resuena el "No amo mi patria" detrás de la torpeza del individuo para comprometerse con un proyecto nacional cuando declara que "sería un perfecto/ soltero de la patria", incapaz de ofrecer "fidelidad a uno sin reservas". Versos más adelante, se retracta y como el Pacheco que "daría la vida por diez/ lugares suyos", la voz lírica declara que "sería un perfecto / soltero de la patria" si no fuera por los distintos símbolos de unidad nacional que lo cautivan y lo distraen al mismo tiempo de cumplir con sus compromisos cívicos:

–Yo lo sería,
pero me llama el Ángel,
la selección, el triunfo
y el origen
de mi especie;
me llaman funerales
donde no cabe un alma.
Yo, que fui
abanderado en lunes,
que ordenaba los pasos
redoblados,
no sé dejarlo todo,
abandonar la escolta
y estar de autoservicio;
ponerme el delantal,
la camiseta sucia,
lavarme bien las manos
tras devolverle el cambio
a mi país (Bravo Varela 2012: 73).

Como Pacheco, la relación con esta "madrastra" se nutre de tensiones entre el amor y el desamor, el firme compromiso con la selección nacional de fútbol y su incapacidad para estar de "autoservicio", trabajar por ella y ponerse "el delantal" y "la camiseta sucia". No se trata nada más de amarla o no amarla, sino de trabajar por ella. La voz lírica se descubre muy pronto como la de un militar, quizá un revolucionario, en el trance de servir a su país, pero también un recuerdo vago del primer capítulo de *Los de abajo* de Mariano Azuela, cuando un par de federales borrachos, autoritarios y abusivos, un teniente y un sargento, llegan a casa de Demetrio Macías, matan al Palomo y acosan a su mujer, pidiéndole, además de sus favores, "algo de cenar!... Blanquillos, leche, frijoles, lo que tengan, que venimos muertos de hambre" (Azuela 1996: 4):

–Mi general, me toca
servirle a mi país
su par de huevos.
Viene con hambre y quiere
que alcance para todos.
Pero, si me permite,
¿no sería
mejor traerlos puestos? (Bravo Varela 2012: 72)

La configuración de estos personajes de farsa ayuda a presentar una relación diferente con la patria: se trata de un vínculo de servicio que no habíamos visto hasta aquí y que implica una voluntad de participación que fracasa por la manifiesta ineptitud de los participantes. En el poema de Cruz Osorio los agentes del desastre nacional son anónimos, mientras que para Maricela Guerrero están personificados por esa publicidad engañosa que vende al país y para Heriberto Yépez, por la influencia extranjera; en el poema de Bravo Varela, por el contrario,

tienen voz propia: la de quienes, incapaces de afrontar sus responsabilidades ciudadanas, viven atados con frívola devoción popular a la selección deportiva y al ángel de Reforma:

Para servir nos falta
soledad, vocación
de ahorro, transparencia.
Y sabido es que somos
despilfarro, pólvora
quemada en infiernitos,
raza de bronce
volado de campanas (Bravo Varela 2012: 72).

El desenlace, como en el resto de los poemas, resulta desolador; antes de cumplir con su deber, ambos militares se darán "un gustito", en el sentido de autoregalarse o autocomplacerse:

–Pero antes que me cuadre,
que me ponga
la X en la frente
y salgamos vestidos
al deber,
a agarrar a esos perros
que se montan,
mi general,
démonos un gustito:
¿los prefiere revueltos
o estrellados? (Bravo Varela 2012: 74).

La patria, en la farsa-diagnóstico de Bravo Varela, se malogra como sociedad por la incompetencia de los actores sociales internos, no por los agentes externos (publicidad, neocolonialismo, narcotráfico). La nación se expresa en este poema no como una experiencia subjetiva, sino como un problema social originado en los propios individuos que la componen. Una "madrastra" es, en el fondo, una madre política; la patria que plantea Bravo Varela está formada por sujetos autocomplacientes, incapaces de afrontar los retos presentes y futuros de esta madre política con la que no han logrado establecer vínculos de fidelidad, solidaridad, respeto y compromiso.

La autocrítica, ni sentimental como en 'Alta traición' de Pacheco, ni superflua como en 'Alta traición revisitada' de Guerrero, ni producto de fuerzas externas como en Cruz Osorio y Yépez, expone una conciencia lúcida que no teme responsabilizar a los sujetos que la forman para que rindan cuentas ante ellos mismos. El resultado no es halagador: su autocomplacencia abre la puerta, por desgracia, a la impunidad y a la consecuente desconfianza institucional. La patria de Bravo Varela tampoco es "impecable y diamantina".

Bibliografía

AA.VV. (2014): *Octavio Paz: México y la modernidad*. México: Contraste.

- AA.VV. (2010): *País de sombra y fuego*. Prólogo de José Emilio Pacheco. Selección y prefacio de Jorge Esquinca. Guadalajara: Maná/Selva Negra / Universidad de Guadalajara.
- ABRAMO, Paula (2012): *Fiat lux*. México: Consejo Editorial para la Cultura y las Artes.
- ÁLVAREZ PONCE DE LEÓN, Griselda (1999/2014): *Glosa de la Constitución en sonetos*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- AZUELA, Mariano (1996): *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli (coord.). México: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica.
- BOULLOSA, Carmen (2011): *La patria insomne*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / Hiperión.
- BRAVO VARELA, Hernán (2014): *Hasta aquí*. México: Almadía.
- BRAVO VARELA, Hernán (2012): *Realidad & Deseo Producciones*. México: Bonobos / Secretaría de Cultura de Coahuila.
- BRAVO VARELA, Hernán (1999): *Oficio de ciega pertinencia*. Guadalajara: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CERNUDA, Luis (1991): *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza.
- CRUZ OSORIO, Iván (2005): *Tiempo de Guernica*. México: Praxis.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor (2010): *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. Prólogo de Álvaro Matute. México: Fondo de Cultura Económica.
- DORANTES, Dolores (2012): *Querida fábrica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ESCALANTE, Evodio (2015): 'La disimulación y lo posnacional en Carlos Monsiváis'. En: Evodio Escalante: *Las metáforas de la crítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Gedisa, 73-85.
- ESQUINCA, Jorge (2010): 'País de sombra y fuego'. En: AA.VV.: *País de sombra y fuego*. Guadalajara: Maná/Selva Negra / Universidad de Guadalajara, 15-22.
- FABRE, Luis Felipe (2013): *Poemas de terror y de misterio*. México: Almadía.
- FLORES MILLER, Guillermo (2014): 'Modernidad, libertad y democracia en el pensamiento político de Octavio Paz'. En: AA. VV.: *Octavio Paz: México y la modernidad*. México: Contraste, 163-193.
- FLORES, Malva (2011): *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA, Esther M (2014): *Bitácora de mujeres extrañas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GASTÉLUM, Luis Alfredo (2012): *Señor Couch Potato*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GONZÁLEZ TORRES, Armando (2014): *Las guerras culturales de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.
- GORTARI, Eduardo de (2010): *La radio en el pecho*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GUERRERO, Maricela (2010a): 'Los setenta, una generación a caballo'. En: Julián Herbert / Javier de la Mora / Santiago Matías (eds.): *Escribir poesía en México*. México: Bonobos /

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 83-94.

GUERRERO, Maricela (2010b): *Se llaman nebulosas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

HERBERT, Julián / Santiago Matías (eds.) (2013): *Escribir poesía en México II*. México: Bonobos / Universidad Autónoma de Nuevo León.

HERBERT, Julián / Javier de la Mora / Santiago Matías (eds.) (2010): *Escribir poesía en México*. México: Bonobos / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

JIMÉNEZ TREJO, Pilar (2012): *Jaime Sabines. Apuntes para una biografía. Con imágenes del Archivo Fotográfico y Documental de la Familia Sabines Rodríguez*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

LEYVA MARTÍNEZ, Gustavo (2014): 'Octavio Paz: poesía, historia y política en el horizonte de la modernidad en América Latina'. En: AA.VV.: *Octavio Paz: México y la modernidad*. México: Contraste, 13-131.

LÓPEZ VELARDE, Ramón (1998): *Obra poética*. Edición crítica de José Luis Martínez (coord.). México: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica.

MONSIVÁIS, Carlos (2014): 'De los lectores de poesía y de sus metamorfosis'. En: Anthony Stanton (ed.): *Modernidad, Vanguardia y Revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México: El Colegio de México / The University of Chicago, 45-58.

PABLO, Óscar de (2010): 'Valor de culto y valor de exhibición o cómo herir críticamente la poética nacional'. En: Julián Herbert / Javier de la Mora / Santiago Matías (eds.): *Escribir poesía en México*. México: Bonobos / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 197-212.

PACHECO, José Emilio (2013): *Tarde o temprano (poemas 1958-2009)*. Edición de Ana Clavel. México: Fondo de Cultura Económica.

PACHECO, José Emilio (2003): *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*. Selección y epílogo de Marco Antonio Campos. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde".

POZAS HORCASITAS, Ricardo (2009): 'La modernidad de los modernizadores'. En: Anthony Stanton (ed.): *Octavio Paz, entre poética y política*. México: El Colegio de México, 235-293.

URIBE, Sara (?2014 [2012]): *Antígona González*. México: Surplus.

YÉPEZ, Heriberto (2010): *La increíble hazaña de ser mexicano*. México: Planeta.

YÉPEZ, Heriberto (2008): *El órgano de la risa*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Aldus.