

JESÚS ALBERTO LEYVA ORTIZ
NAYLA JIMENA TURRUBIARTES CERINO
(EDS.)



CANTARES

DE POETAS MEXICANOS ACTUALES:

didáctica de la poesía

861.007

C25

Cantares de poetas mexicanos actuales: didáctica de la poesía / Nayla Ximena Turrubiarres Cerino, Jesús Alberto Leyva Ortiz, editores; Felipe Garrido, prólogo; Nayla Ximena Turrubiarres Cerino, Jesús Alberto Leyva Ortiz, Nubia Marissa Colunga Trejo, Elsa Leticia García Argüelles, Víctor Hugo Vázquez Reyna, Miguel Ángel Duque Hernández, Lilia Cristina Álvarez Ávalos y Luis Ricardo Guerrero Romero, autores.
– 1ª. edición. – México: Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San Luis Potosí, Ediciones del Lirio, 2022.
168 p.: fotos; 28 cm. -- (Colección mesa redonda; 8).
ISBN: 978-607-7881-36-0

1. Poesía – Estudio y Enseñanza. 2. Poesía mexicana – Crítica e interpretación – Siglo XX. 3. Poesía contemporánea – Crítica e interpretación - Siglo XX 4. Xirau, Ramón, 1924-2017. 5. Bracho, Coral, 1951 - 6. Lizalde Chávez, Eduardo, 1929 - 7. Bonifaz Nuño, Rubén, 1923 - 2013. 8. Zaid, Gabriel, 1934 -. I. Turrubiarres Cerino, Nayla Ximena, editora y autora. II. Leyva Ortiz, Jesús Alberto, editor y autor. III. Garrido, Felipe, prólogo. IV. Colunga Trejo, Nubia Marissa, autora. V. García Argüelles, Elsa Leticia, autora. VI. Vázquez Reyna, Víctor Hugo, autor. VII. Duque Hernández, Miguel Ángel, autor. VIII. Álvarez Ávalos, Lilia Cristina, autora. IX. Guerrero Romero, Luis Ricardo, autor. X. Serie.

Cantares de poetas mexicanos actuales: didáctica de la poesía

Jesús Alberto Leyva Ortiz y Nayla Jimena Turrubiarres Cerino (Eds.)

Primera edición, noviembre 2022

COLECCIÓN MESA REDONDA, 8

DR © Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.

Azucenas 10, San Juan Xalpa,

Iztapalapa, C.P. 09850, Ciudad de México

<www.edicionesdellirio.com.mx>

DR © BECENE, 2021

Benemérita y Centenaria Escuela Normal

del Estado de San Luis Potosí

Nicolás Zapata 200, centro histórico, CP 78000,

San Luis Potosí

Tel.: +52 44 48 123 400 · www.beceneslp.edu.mx

Cuidado de la colección: Marcos Daniel Aguilar

Diseño de colección, editorial y forros: Patricia Reyes

ISBN BECENE: 978-607-7881-36-0

ISBN EDL: 978-607-8837-53-3

Esta publicación ha sido sometida a un sistema de evaluación antes de ser editada.

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito de los titulares de los derechos.

Impreso en México / Printed in Mexico.

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.

- ORTIZ Millán, Gustavo, (septiembre de 2017). "La poesía como filosofía". Hybris. Revista de Filosofía 8, núm. especial: "El mestizaje imposible", pp. 143-173.
- REYES, Alfonso (1993), "Las jitanjáforas", en La experiencia literaria. México: Fondo de Cultura Económica.
- XIRAU, Ramón. (1979). Gradas. México: UNAM.

I I .

Coral Bracho, una aproximación al cuerpo del poema: entre la materia y las vibraciones

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

[...] *Te abres al tiempo
En cada dimensión.
Recibes un nuevo hogar.
Hoy soy otro cuerpo
de agua
llenando el espacio disponible,
Deslizándome hacia abajo
a través de fisuras y vacíos
hacia un nuevo mapa,
erosionando lo que me impide el paso.
Puedes tratar de interrumpir mi danza
Pero tu feo lenguaje
no deja rastro.*

MARGARET RANDALL¹

*De polvo de estrellas/estamos hechos. De la materia/ del corazón/ de alguna
estrella, ya dispersa en el cosmos/ y aún viva en la memoria de su viaje de luz.*

CORAL BRACHO

I. La poesía como cuerpo y como universo

EL ESTUDIO, LA crítica y la didáctica de la **poesía** empiezan por la lectura cuidadosa. Leer y analizar no es lo mismo, como tampoco es lo mismo leer poesía, narrativa, teatro, crónicas o lo que podría significar leer el cielo que nos cubre, la bóveda celeste. El poema sucede en un tiempo y en un espacio, el poeta nombra lo que existe; y cada autor desde su peculiar forma de mirar crea realidades

¹ Parte del primer poema homónimo del libro de Margaret Randall. (2017). *El Rizoma como un campo de huesos rotos*. México: Secretaría de Cultura, La Herrata feliz.

posibles, construye la figura y el contorno de un poema, y así se gesta el sentido como una fuerza gravitacional que surge de la intuición de quien lee y de la intención incierta de quien escribe, entonces, empieza el juego de interpretar.

Mirar, tocar, oler, escuchar, nombrar, pensar y sentir son maneras de percibir y conocer lo que “vemos”, lo que existe; formas de acceder a la realidad y evocar nuestro propio cuerpo como un medio, así como el poema también es un medio, no el fin mismo. El gesto de una mano que escribe, un gesto que se vuelve proliferación de verbos, adjetivos, sonidos, imágenes que no guardan una relación directa con un paradigma, o con una construcción homogénea del conocimiento o con las estructuras que nos llevan a ubicar el “cuerpo de la palabra”² y el cuerpo de un poema.

Las preguntas: ¿quién es Coral Bracho?, ¿quién es la voz poética?, ¿quién la ha leído y ha escrito sobre ella?, ¿qué significado encierra o libera el poema? El camino inicia con el análisis a partir de mi lectura y percepción, además de cotejar otras miradas; en este punto, observo dos constantes que han dirigido las visiones sobre la obra de Coral Bracho: por un lado, la poesía neobarroca y, por otro, la poesía rizomática. Existe, sin duda, un tema que me inquieta desde su primer libro: la luz como imagen, la luz como reserva, la luz como camino, la luz como cambio, la luz como sonido –lo luminoso de la palabra parece darle forma a la materia, reconsiderar su naturaleza, además de transformarla. Su poesía conduce al lector hacia una percepción de los distintos contornos, bordes y pliegues de lo humano, de otros seres y objetos, del poema mismo, con la conciencia del

2 Aunque el tema del cuerpo, la literatura y la poesía tiene antecedentes diversos y amplios, me parece que al hablar del “cuerpo de la palabra” atomiza aún más este sentido de la materia: “Su efecto de autenticidad se debe a aquella particular posición del yo-poético, que habla (o escribe) desde el cuerpo y otorga así una gran importancia a la percepción sensible, tanto en lo que concierne al cuerpo representado, en el nivel del contenido, como al cuerpo de las palabras, es decir, a la calidad sensible del lenguaje, que vuelve palpable aquello de lo que habla el poema: el sonido y las líneas melódicas, las diferentes intensidades de la voz, y una periodización rítmica, basada en las participaciones sintagmáticas. Las unidades de sonido se insertan, pues, en una estructura rítmica definida no tanto por el verso (o versículo) como por las unidades sintácticas que, por definición, coinciden con las unidades de sentido.” (Imbodem, 2007, p. 304).

cuerpo, del espacio y tiempo de lo que existe. El ubicar su escritura hace posible acceder al contexto poético que rodea al poema mismo y su corporeidad.

Este ensayo es una aproximación a la poesía de Coral Bracho con la intención de pensar/sentir su poesía, su voz, sus texturas que decanta la palabra y las líneas del poema, hilvanadas en versos horizontales a través del análisis del poema: “Tus lindes: grietas que me develan” (2019, pp. 61-63), que es el octavo poema de la segunda parte del libro *El ser que va a morir* (1981); poemario breve dividido en tres bloques con un total de trece textos. Enfatizo la sutileza de la profundidad y la complejidad vertida en un espacio tan breve en el libro, con el cual gana el Premio de Nacional de Poesía Aguascalientes.

Coral Bracho escribe desde 1977, lo hace de forma mesurada, profunda, y constante, recibiendo varios premios de poesía; su nombre es un enigma en la literatura mexicana de finales del siglo xx. Al principio, leer su poesía me llevó a escucharla, pues mi intuición fue buscar videos de la autora, al leer en voz alta sus poemas trataba de entender el acto/efecto poético como revelación de imágenes, pero algo no fluía del todo, y no era necesariamente la sintaxis fragmentada –advertí la diferencia entre leer y escuchar; imposible seguir una idea lógica en sus poemas, pues no accedía a un sentido diáfano en la primera lectura–, entendí que debía comprender su estrategia y su pensamiento primero. Al ser poesía no era necesario tener un significado único, pero necesitaba aproximarme de otra manera al poema. La seducción continuó al pensar otras posibilidades de sentido en un mismo tiempo/espacio, como si fueran distintas dimensiones o universos alternos, como si el poema fuera abriendo puertas en cada línea breve o de mayor extensión del verso; es decir, necesitaba escuchar primero, oír de un modo particular; mirar de otro modo el poema, sentir/escuchar las vibraciones³ y pensar las

3 “Escuché, o probé, o palpé la poesía de la mexicana Coral Bracho hace un par de años en un taller de poesía. Meses después seguía con aquel poema, ‘Agua de bordes lúbricos’, dándome vueltas. Pero no recordaba las letras, ni el nombre Coral, solo aquel sonido, la forma en que ella leía casi cantando, sin soltar una palabra para pasar a la siguiente como si de otra manera no pudiera respirar. Me tomó tiempo volverla a

posibilidades de sentido de las palabras, todo esto antes de empezar el análisis de la totalidad del poema y las líneas de versos. La totalidad y las partes parecían un enigma, pues las estrofas y los versos siguen “una estructura orgánica y compleja de materia multiplicada y sutil en que la lectora no le es permitido una instalación.” (Franco, 2016, p. 2):⁴

La materia del poema estalla, se multiplica, se niega o nos sitúa en movimiento. En su fugacidad, la estancia en el lenguaje nos recuerda una época más que una representación o manifiesto. La materia prima de la palabra escrita deviene mundo por su textura, peso, maleabilidad; se declara sitio y tiempo: rupturas, mixturas, híbridos, intersecciones, tránsitos. Esta dimensión del lenguaje que se niega es una forma de erotismo; el erotismo opuesto a la pornografía se genera por ocultamiento y negación (Franco, 2016, p. 1).

La obra de Coral Bracho ha dejado huella en la poesía mexicana, pues deslumbra con su poesía, creando rupturas con la tradición poética mexicana. Llama la atención que su primer libro, *Peces en fuga* (1977), lo reeditarán como *Huellas de Luz* en 1994. La insistencia de la luz en toda su obra y su modo de repensar el lenguaje construye un universo literario peculiar. El breve recuento de su vida y su obra⁵ es una información que no me aporta para entender su

encontrar. De hecho, sucedió estos días. ‘La poesía de Coral Bracho es un cuerpo vivo’, dijo Piedad Bonnett, quien presentó a Bracho en la Feria del Libro de Bogotá, ‘su poesía abre ventanas y ella sale directamente por la puerta y tira las llaves en un agujero’. Es cierto, la forma en que ella conecta las palabras no es obvia, menos, predecible. Hay que prestar atención para saborear versos como: ‘esta verdad oscura, esta oscilante levedad/como el murmullo de un sinfín de murciélagos’, ‘ese meollo asible de hacinada ternura, / ese delgado envés’”. Recuperado el 16 de agosto de 2022, de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/coral-bracho-la-poesia-como-cuerpo-articulo-752631>

- 4 Ana Franco Ortuño. (Junio de 2016). “Poéticas de la negatividad”. A 35 años de *El ser que va a morir* [versión electrónica]. *Periódico de Poesía*, No. 90. Recuperado el 16 de agosto de 2022, de <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1643-columnas/4261-no-090-poeticas-de-la-negatividad-a-35-anos-de-el-ser-que-va-a-morir>
- 5 “Coral Bracho (Ciudad de México, 22 de mayo de 1951) es una escritora, poeta, traductora y académica mexicana. Realizó sus estudios primarios en Inglaterra y Francia

poesía desde el biografismo. Encuentro un amplio reconocimiento de la crítica, traducciones, además de un dato que me inquieta en relación con su cercanía a las ciencias duras, de dónde es posible haya conectado la poesía con otras maneras de pensar la materia, el tiempo, el espacio, la energía, y la luz.

En el estudio de Silvia Quezada, en el libro *La poesía de la muerte*. El discurso del duelo en la obra de Coral Bracho (2013), contempla un análisis de *Ese espacio*, *Ese jardín* (2003), investigación valiosa para entender el estilo poético de Bracho. Alberto Paredes es otro lector atento que ha establecido algunas pautas poéticas;⁶ David

para después cursar la carrera de Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es candidato a doctor por la Universidad de Maryland, College Park. Su primer libro de poesía es *Peces de piel fugaz*, publicado por la editorial La Máquina de Escribir en 1977. En 1978 ingresó como becaria de poesía del INBA-FONAPAS y desde 1994 forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Ha sido becaria de la Fundación John Simon Guggenheim. En 1981 obtuvo su primer reconocimiento: el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por *El ser que va a morir*. Colaboró como redactora en El Colegio de México para el Diccionario fundamental del español de México, proyecto de la Comisión Nacional para la Defensa del Idioma Español, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1982. Formó parte en el consejo de redacción de la revista *La Mesa Llena*. Ha colaborado en *Punto de Partida*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Revista de la Universidad de México*, *Versus*, *Anabasis*, *Comunidad* y en el suplemento “La Cultura en México”. Por *Ese espacio*, *ese jardín* obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 2003. En 2007 obtuvo el reconocimiento del Programa de Aliento a la Obra Literaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y en 2011 obtuvo el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines-Gatien Lapointe. Libros suyos han sido publicados en varios países y han sido traducidos al inglés, francés, portugués y japonés. En 2008, la editorial New Directions de Nueva York publicó *Firefly under the Tongue* con traducciones del poeta Forrest Gander. Su obra completa, *Obra reunida 1977-2018*, fue editada por Biblioteca Era en 2019. Algunos de sus textos son: *Peces de piel fugaz* (1977) -reeditado como *Huellas de luz* (1994)-, *El ser que va a morir* (1982), *Bajo el destello líquido* (1988), *Tierra de entraña ardiente* (1992, junto a la pintora Irma Palacios), *Jardín del mar* (1993), *Los amigos primero* (1994, junto a Christine McDonnell y Marcelo Uribe), *La voluntad del ámbar* (1998), *Ese espacio, ese jardín* (2003), *Cuarto de hotel* (2007), *Se ríe el emperador* (2010), ¿A dónde fue el Ciempiés? (2007, poesía para niños), etcétera.

- 6 “Los procedimientos lingüísticos de Bracho han sido tratados por Alberto Paredes (2003, pp. 68-73) desde un breve y apretado discurso teórico, el esclarecimiento de esta poesía, hermética y sin equivalente críticos, según hemos leído, tiene un mecanismo observable desde los puntos que se en numeran a continuación: a) *El ritmo*: base fundamental de la poesía de Bracho, quien elabora un entamado sonoro haciendo uso de la aliteración, la homofonía y la asonancia. Las palabras suaves, acariciantes, son las elegidas por su sonido envolvente. La autora deja fluir los versos y, de repente, obstaculiza su decir, para permitir que el lector sólo entrevea. b) *La ex-*

Huerta alude a una poesía hermética, a la extrañeza; entre muchos otros trabajos e investigaciones que han ido brindando lecturas de la poesía de Coral Bracho. Un trabajo que abona a la perspectiva de este ensayo es la de Ronald Haladyna, *La contextualización de la poesía posmoderna mexicana*: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho (2001), utilizando el término *Jouissance*, una visión posmoderna del uso del lenguaje, y una mirada contestataria del cuerpo femenino:

En cuanto a la temática, opina que la autora no toca los aspectos más íntimos de la sexualidad femenina, pero sí celebra a Eros y la afirmación de su goce. Con respecto a los modos destaca las imágenes táctiles, los términos vegetales, las voces terrestres y el discurso arquitectónico, de tal manera que en los versos siguientes podríamos identificar con facilidad estas aseveraciones: “Las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los/Veneros, las larvas;/ (ábside fértil). Toco” (Bracho, 1982, p. 9). El hedonismo se presenta cargado de ambigüedad de palabras en la sintaxis que provocan que el lector tenga más preguntas que certezas. La dificultad de elaborar un resumen del contenido de los trabajos de Bracho es signo de un discurso laberíntico: “Bracho parece estar contestando con inteligencia y con sensibilidad a una poesía machista que proliferó en el coloquialismo de las décadas de los cincuenta y de los sesenta, que reafirmaba la imagen unidimensional de la mujer joven como objeto de placer (Haladyna, 2001).⁷

El tema de la muerte también acontece en el libro *El ser que va a morir*, pero no hay un tono trágico; en *Ese Espacio, Ese jardín* se respira un lugar familiar y cercano a la autora, que a través de la alegoría es seducido por la muerte. La obra peculiar de Bracho se puede contextualizar en torno a la generación de los cincuenta que

tensión del verso: hay periodos extensos y otros muy cortos. Por momentos, el verso se desborda, por instantes, se contiene. c) *La proliferación*: abundancia de seres, figuras, retóricas, imágenes en enumeración caótica. Repeticiones: retornos, derivaciones, follaje”. (Quezada, 2013, p. 46).

7 Citado en Quezada, 2013, p. 47.

está publicando en los setenta y ochenta, donde hay una gran proliferación de escritoras con un sello personal indudable.⁸

II. Poesía del lenguaje: neobarroco y rizomático

La retórica tradicional no será el eje de estudio aquí, pues Bracho diluye la estructura del verso, la sintaxis, e incluso, los campos semánticos se expanden, se pierden, se encuentran cifrados. No obstante, hay un elemento que ella cuida de manera singular: el sonido/la vibración de la palabra -para mí es la pauta para transformar la materia, es decir, el cuerpo de la palabra.⁹ Según Rita Catrina Imbodem, en su ensayo titulado “Desde el cuerpo, la poesía neobarroca de Coral Bracho”¹⁰ alude a este efecto poético formal, ubicando el tema del cuerpo y analizando el poema “En la humedad cifrada”, incluido en *El Ser que va a morir*. Su estudio en torno a lo neobarroco sugiere retomar a Severo Sarduy a partir de su ensayo canónico “El barroco y el neobarroco” (1972),¹¹ aunque me parece que tiene otros hallazgos:

8 “En el ensayo de Alí Calderón se dedica un apartado a ‘Las mujeres de la generación’, destacando la producción de Coral Bracho, Verónica Volkow, Myriam Moscona, Carmen Boullosa, Ethel Krauze, Silvia Tomasa Rivera, Blanca Luz Pulido, Pura López Colomé y Tedi López Mills, cuyas obras comenzaron a ser publicadas en la década de los sesenta y ochenta, según sea el caso. Los comentarios críticos en torno a la obra de las escritoras de la inserción de éstas en las esferas universitarias, hecho que le ha visto multiplicarse en los ámbitos del arte. Para la poesía de Coral Bracho, los calificativos se prodigan: [...] es una poesía sugerente, plena de sensualidad, con riqueza léxica, y sin duda, con una sintaxis muy particular. Sus textos son envolventes y apuntan indudablemente a la sensibilidad del lector” (Calderón, 2005, p. 29).

9 Según Rita Catrina Imbodem: “Así los vocablos desconocidos o poco usuales nos llegan, antes que, por su significado, por su sonido exótico. En cambio, las unidades sintácticas subordinadas o intercaladas -marcadas por paréntesis, guiones o comas- parecen señalar un cambio de voz o de intensidad respiratoria, sugiriendo de este modo una polifonía de voces y una multitud de curvas melódicas” (Imbodem, 2007, p. 304).

10 Rita Catrina Imbodem. (2007). “Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (Coords.) *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos Orillas*, Vol. IV: Fondo de Cultura Económica, pp. 301-318.

11 Severo Sarduy (1972). “El barroco y el neobarroco”. Cesar Fernández Moreno (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Se pone aquí en escena un cuerpo erotizado y sensible, cuya vitalidad y plenitud se debe justamente a la conciencia de su límite. En las figuras complementarias del exceso y del límite reconocemos una constante del imaginario barroco que, junto con el pliegue, caracteriza el gusto de toda una época y cuyo modo de ser –siempre incierto, siempre movedizo– se sintetiza en la preposición “entre” que, a su vez, engloba la preposición “en”: “(En tus ojos.../entre estos muros, entre estas puertas) /en los pliegues, /en los brotes abordables”. Al escribir desde el cuerpo y al hacer de él una figura y un espacio entre cuerpo y lenguaje –entre cuerpo y poesía, cuerpo y escritura–, presente a lo largo de nuestra tradición literaria (Imbodem, 2007, pp. 301-302).

El acto de comunicación entre la poeta y el lector, entre el poema y el efecto estético que pretende lograr sigue la forma de lo neobarroco con una propuesta intelectual/sensorial rizomática, porque los pliegues acompañan el verso, la apertura y fragmentación del verso de la línea se desborda y prolifera en la elección de palabras; no obstante, el sonido y su recorrido, la mirada y el oído del poeta (voz poética) se mueve en un sentido horizontal y va abriendo puertas/dimensiones, pues el cuerpo que evoca la palabra se percibe desde diferentes posibilidades de otros “cuerpos”, sobre todo, en estos poemas que juegan con el erotismo y el ser. Parece como si la voz del poeta o la voz que da sentido y estructura el poema fuera desvaneciéndose, mientras alguien más, desde otras realidades abriera inusitadamente *puertas/versos* cruzando los bordes y las fronteras de un verso a otro, abriendo posibilidades no vistas en un lenguaje previamente estructurado y jerarquizado.

En la poesía de Bracho, respecto a la metáfora de Deleuze y Guattari, del libro *Rizoma* (2003), aborda la diferencia entre elegir vivir/escribir como un árbol, o vivir/pensar como una planta rizomática. La metáfora surge de la botánica que seduce a Bracho, pues su mente y su intelecto se aproximan a un pensamiento reflexivo cercano a los fractales y las leyes que rigen el universo, dialogando con una estructura orgánica y sensorial. La intensidad y profundidad guarda una ética en su poesía, su belleza se complementa en perfecta

armonía con una estética guiada por la luz para iluminar un objeto/cuerpo/poema que busca “soluciones” dentro de esta realidad que vivimos en lo denso, grave, violento, e ilusorio de la palabra.

Surge una interrogante en este punto, ¿cómo crear un efecto estético donde la luz y el sonido puedan transformar la materia? La cualidad rizomática distorsiona la manera en que conocemos y experimentamos la realidad, consiste en salir de la jerarquía, de un concepto de principio y fin. Entonces, cualquier punto del poema, cualquier línea puede ser el origen de todo con la misma intensidad; el concepto de centro no existe: “En el campo literario se pretende subvertir la así llamada “hegemonía de la metáfora” –y, con ella, todo discurso basado en la retórica– con la instauración de un régimen metonímico, que daría preferencia a las relaciones horizontales, de contigüidad” (Imbodem, 2007, p. 305); es decir, el cuerpo total del poema se sostiene en estrategias de creación que afectan la totalidad del poema, provocando tanto en su escritura como en su lectura una postura rizomática, es decir, la subversión de metáforas o de formas literarias que han sido privilegiadas en la tradición literaria.

Como apreciamos en el epígrafe que inicia este trabajo, la intelectual Margaret Randall¹² afirma en su libro de poesía *El rizoma*

12 Margaret Randall es una poeta, ensayista, historiadora oral y fotógrafa feminista estadounidense. Tras terminar sus estudios de bachillerato en Albuquerque, Nuevo México, dio sus primeros pasos como poeta en Nueva York, donde permaneció por tres años. Ahí conoció y trabó amistad con algunos pintores del Expresionismo Abstracto, los poetas del Black Mountain College y la Generación Beat. Asimismo, trabajó en las oficinas de ayuda para los refugiados españoles. A finales de 1961, arribó a la Ciudad de México donde contrajo matrimonio con el poeta Sergio Mondragón, por lo que adquirió la nacionalidad mexicana. A inicios de 1962 ambos fundaron y dirigieron la revista bilingüe de poesía *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. Aquel proyecto se mantuvo estable hasta julio de 1968, fecha en que los editores se proclamaron a favor del movimiento estudiantil mexicano. A partir de ese momento fue perseguida y hostigada hasta que en 1969 abandonó el país y se exilió en Cuba. Ahí permaneció durante la década de los setenta y trabajó en el Instituto del Libro, así como en diversas instituciones editoriales. Posteriormente vivió en Managua, Nicaragua, para vivir de cerca la Revolución Sandinista. De sus años en Cuba y Nicaragua aprendió la importancia de la historia oral, en especial la que era hecha por y para mujeres. Cuando regresó a Estados Unidos, en 1984, fue deportada y acusada por ser “comunista”, razón por la que le negaron la entrada a su país natal. Tras una serie de juicios, logró ganar contra el Estado y recuperó su nacionalidad. Desde entonces, radica en Albuquerque, pero da numerosas clases y conferencias en diferentes universidades

como un campo de huesos rotos (2017), a partir del poema que lleva el mismo título del libro, que: “De lúpulos a orquídeas,/del jengibre a la flor santificada/que llamamos alcatraz,/un tallo horizontal/o cuerpo de raíz/se mueve bajo el suelo/buscando su camino,/esco-giendo dónde despertará y se alzarán/en otro espejo multiplicador/que alzamos a la historia” (Randall, 2007, p. 11). La metáfora del Ri-zoma y de la botánica impacta en ambas autoras, pero con un dis-tinto halo poético. La evidente conexión es la citación del concepto y la palabra que genera un proyecto de escritura: el rizoma -pero también lo es pensar el poema como un cuerpo vivo que se ramifi-ca de un modo horizontal-.¹³ Randall guarda un tono de denuncia, como si su poesía fuera un grito político, social y humano, mientras que Bracho gira la palabra en otra dirección; elige un tono más ín-timo, más hacia adentro, con un aliento que busca el vacío del todo, el vacío del ser que va a morir.

Si pensamos en Margaret Randall, por ejemplo, la preocupación por el tiempo cronológico de la memoria/historia guarda un lugar vital, pues utiliza el rizoma para dilucidar las tramas del poder en re-lación al espacio/territorio, pero esto trasciende al espacio y tiempo del mismo poema, sin fronteras, sin Estados Nación, creando nue-vos mapas al gestar el poema mismo; en Coral Bracho esto sigue una especie de fuerza gravitacional que lleva al lector a vibrar en otros universos literarios, en un concepto del tiempo/espacio casi de un modo científico; es decir, lo único que trasciende de la materia para Bracho es la luz, la que se conecta con el conocimiento, el cuerpo, y lo amoroso; esto al intentar “oír/escuchar/sentir” sensorialmente y conceptualmente los reflejos y proyecciones de la luz que emana todo lo que existe y que está en un movimiento constante, tocándo-

de América, especialmente en Estados Unidos y Cuba. La obra de Margaret Randall es amplísima, se ubica dentro de la poesía, estudios de género, crítica literaria. Sus reflexiones son bastas en torno a la historia, política, feminismo, memoria, y literatu-ra. Recuperado el 16 de agosto de 2022 de <http://www.elem.mx/autor/datos/128390>

13 “La poesía de Margaret Randall desafía las líneas del mapa que representa fronteras entre naciones, estados o territorios. Leer un poema de Randall es flotar sin esfuerzo en una dimensión de tiempo que ya no es lineal, y donde las fronteras históricas dejan de existir.” (Randall, 2017, contraportada).

nos de una manera vibratoria -esta es la fuerza en la experiencia y el efecto poético brachiano-, dicho en palabras de Deleuze y Guattari:

La música no ha cesado de hacer pasar sus líneas de fuga como otras tantas “multiplicidades de transformación”, aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estruc-tura o la arborifican; por eso la forma musical, hasta en sus rup-turas y proliferaciones es comparable a la mala hierba, un rizo-ma. (Deleuze, 2003, p. 17).¹⁴

En la poesía de Coral Bracho, el tiempo no es tan sólo un instante, una hora, una eternidad; el tiempo brinda una certeza del movi-miento y la transformación, aun no sé si mediante la luz o el soni-do, o es que ambos hacen girar el tiempo fusionado con el todo, así como las figuras y los bordes crean la estructura del inicio y el fin, sus ramificaciones de sentidos/palabras.¹⁵ ¿Qué delimita los bordes, qué los contiene, dónde surge el pliegue, dónde todo se une y se frag-menta? La posición de la voz poética vive en la contemplación, es parte del todo; en otras veces, la imagino siendo un observador que interroga, que cuestiona la naturaleza de las cosas (la naturaleza de la materia y sus cambios, sus contrastes, sus texturas); en otros momentos, la perspectiva se bifurca y se presenta la simultaneidad

14 Recuperado el 16 de agosto de 2022 de <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf>

15 El sentido de conexión, movimiento y transformación pudieran explicarse como: “Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad). Los hilos de la ma-rioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras. Denomi-naremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez su trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado... el juego se asemeja a la pura actividad de los tejedores, la que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Normas. Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en la multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze, 2003, p.14).

de visiones, no privilegia siempre la mirada única de la voz poética, pues el cuerpo mismo tiene voz, los objetos hablan y tienen voz propia, ajena al yo que “mira”, “oye”, y “siente”. Lo que se nombra, la palabra y su secuencia adquiere interpretaciones diversas, ya sea una propuesta neobarroca por la ausencia clara o diáfana ente significado y signifiante, entre el nombre y la cosa, por la proliferación hiperbólica, la ruptura de la sintaxis.

La lectura rizomática que la misma Bracho anuncia se vuelve una clave de lectura, pues da pie a la interpretación rizomática al citar a Deleuze y Guattari en el poema “sobre la mesa: destellos”, poema clave en la estética brachiana (el poema sucede entre el ensayo y lo narrativo, con un carácter de experimento de laboratorio): “El rizoma como tallo [...] tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos. El deseo es un creador de realidad [...] produce y se mueve mediante rizomas. Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta... Deleuze y Guattari, *Rizoma*” (Bracho, 2019, p. 78). La síntesis de la citación desborda paratextos que el lector toma en cuenta para revelar el enigma, no obstante, podemos revisar ambas obras de Bracho, una filosófica, literaria y científica del *Rizoma*, y la otra poética; el cruce puede incomodar, puede desafiar, pero al final lo que queda es el cuerpo del poema como la materia que desafía mi percepción, mis sentidos, mis recuerdos, mi conocimiento.

Si bien se habla de la ironía, de la forma que desestructura la “coherencia y el sentido”, advierto esta doble función estética y ética. El título del poemario *El ser que va a morir* (1981) guarda una certeza, ya que morimos muchas veces en la vida, cuando soltamos lo que hemos sido y somos capaces de reinventarnos. Bracho ve hacia la tradición poética y decide ubicar su lugar poético desde una conciencia del lenguaje que necesita los signos ortográficos para envolver el cuerpo de la palabra y del verso, como si los signos también expresaran no sólo pausas para respirar, para concluir, o para extender lo que se tiene intención de expresar. No, los signos son paréntesis para que la idea no se escape, para que lo que se dice se quede en una vibración sonora que llega hondo. Ser y morir forman parte del título

como conceptos equidistantes, sin embargo, uno sin el otro no tiene sentido, son puntos de una misma trayectoria abriendo puertas.

La palabra ser no es cualquier palabra para mí, tiene un sentido espiritual y filosófico que me lleva a pensar no en un nombre, ni en una persona, o en un objeto, sino en esa voz interior que muy pocas veces escuchamos y que nos sostiene como energía y como luz, pero la única manera de entender a ese “ser” es vivirlo en el vacío, precisamente dejando de ser “lo que hemos sido”; lo que también resuena en el libro de *El ser que va a morir*, me refiero a su cualidad espiritual. El poema es un camino de posibilidades o de realidades infinitas, pues la materialidad que somos sigue una ruta para conocer y expandir el ser, como lo es el amor o la sexualidad, pero este andamiaje intelectual e irónico de su poesía que la mayoría ha querido ver en sus ejercicios poéticos, sin duda es una forma cifrada de espiritualidad. Todo el libro *El ser que va a morir* es plenamente amoroso, no sólo en el encuentro de los amantes y lo erótico, pues el placer es tan sólo una parte, también deja huella de la profundidad de ser, de encontrarse y perderse en ese momento amoroso del paisaje o los lugares sagrados, o de otros cuerpos (que se ha interpretado como una negación del ser, pero creo es una negación para recuperar algo más de ese ser/espíritu/materia: el poema/cuerpo como espacio sagrado. Las interrogantes que comparten los poemas son el cuerpo, el movimiento, el tiempo, las figuras, la materia y los objetos, el erotismo, y la contemplación de la luz; estos conceptos sobre “el ser” se modifican, pues parecen más cercanos a la ciencia, es decir, el espíritu y la materia en una conexión perfecta, en la armonía establecida por la forma de la palabra, su figura, su contorno, y las ondas sonoras extendiéndose en un tiempo/espacio que se expande y se contrae.

No hay un tono trágico del ser, más bien es un acento irónico que apunta una manera de conocer, describir, percibir, aludir y transformar la materia: el cuerpo físico, el cuerpo amado... el cuerpo del poema. El ser que va a morir según puedo vislumbrar es una forma de renacer en la otredad, es decir, no sólo mi perspectiva visual o sensorial ocupa el espacio/tiempo, sino que en las puertas/versos se

van expandiendo en otras percepciones, igualmente valiosas a las del poeta y la voz poética.

La elección del verso libre, de la ruptura sintáctica y semántica, la proliferación de vocablos de distintos campos semánticos, o palabras antiguas, o palabras ajenas, su elección, es sin duda por el sonido de la palabra: su vibración. La desestructuración del verso y su conexión entre un verso y otro, entre una palabra y otra, así como el efecto irónico contemplan un juego. Coral Bracho tiene una percepción intelectual fuertemente sensorial en este libro, aunque en toda su poesía podemos percibir una profunda sensación de extrañamiento ante la realidad que le circunda, de emoción soterrada, como un enigma que disfraza la vitalidad de la palabra; la pregunta es: ¿Por qué se esconde?, ¿qué se esconde, a quién esconde? Se aleja y retrocede como afirmaba Paz entre la ruptura y la tradición. El poema de Octavio Paz, “Libertad bajo palabra”, me parece un himno para Bracho, pues es justo lo que ella hace, reclamar la libertad silenciosamente, cifradamente pensar la poesía de un modo distinto; entonces, lo que permanece es la luz, la vibración, las formas impulsadas por el viento, pero parece que nadie las mueve: “fuerza de nadie”, “nada soy yo”. El poeta se calla, se ausenta, niega su ser para ser más allá: “todo es espacio”, verso que se reitera y parece la clave; el espacio del poema, el cuerpo del poema, potenciado y deslizado por el viento que impregna la palabra:

“Libertad bajo palabra”¹⁶

Viento

Cantan las hojas,

bailan las peras en el peral;

gira la rosa,

rosa del viento, no del rosal.

Nubes y nubes

flotan dormidas, algas del aire;

todo el espacio
gira con ellas, fuerza de nadie.

Todo es espacio;
vibra la vara de la amapola
y una desnuda
vuela en el viento lomo de ola.

Nada soy yo,
cuerpo que flota, luz, oleaje;
todo es del viento
y el viento es aire
siempre de viaje...

III. Las líneas del poema: la transformación de la materia, la refracción de la luz y la fuerza del sonido

A lo largo de este ensayo he pensado esta idea de la poesía y el cuerpo, ya que cada poema es una búsqueda de la retórica en torno al origen del universo, donde tiempo y espacio se conectan. La poesía como universo es la mirada que más me provoca, para Bracho la autoría y voz poética son instancias que quedan sujetas a lo que mira, a lo que está en el espacio/tiempo; es decir, la poeta y su emoción no dan la dirección del poema, se supeditan a la contemplación de un evento y su proceso, su transición en el desplazamiento de la transformación de la materia, que acontece en la lectura misma.

Ha sido tarea difícil tomar un solo poema de Bracho, pues de este poemario *El ser que va morir* me impactan los poemas “Personaje en el silencio (un lugar)” y “Sobre la mesa: el destello”; no obstante, por la extensión, su luz, su fragilidad, su corporeidad, elijo no el más barroco de los poemas, y no sé si él más o menos rizomático: “Tus lindes: grietas que me develan” (1981). El cuerpo es un eje de este poema como imagen central, por lo que acontece el encuentro de los amantes; alguien mira, un yo femenino que se dirige a un yo masculino “hombre de contornos”:

16 Poema Incluido en Octavio Paz (1960). *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica. Este libro incluye la obra de Octavio Paz de 1935 a 1957.

"Tus lindes: grietas que me develan"

Has pulsado,

Has templado mi carne

En tu diafanidad, mis sentidos (hombre de contornos

Levísimos, de ojos suaves y limpios);

En la vasta desnudez que se ahonda,

Que se imanta y se acendra.

(como una esbelta ventana al mar;

Como el roce delicado, insistente,

De tu voz.)

Las aguas: frondas que te reflejan (oleaje inmenso),

Tu afluencia, tus lindes:

grietas que me develan.

-Porque un barniz, una palabra espesa, vivos y muertos,

una actitud fungosa, de cordajes, de limo, nos recorre,

nos pliega ¿alguien;

alguien hablaba aquí?

El mar:

Sobre esta playa, entre rumores dispersos

Y vítreos. Has deslumbrado, reblandecido

¿En quién revienta esta luz?

Renazco, como un albino, a ese sol:

Distancia dolorosa a lo neutro que me mira, que miro.

-Has forjado, delineado mi cuerpo a tus emanaciones, a sus trazos escuetos. Has colmado

De raíces, de espacios;

Has ahondado, desollado, vuelto vulnerables (porque tus

yemas tensan

y desprenden,

porque tu luz arranca -gubia suavísima- con su lengua,

su roce,

mis membranas -en tus aguas; ceiba luminosa de espesuras abiertas,

de parajes fluctuantes, excedidos; tu relente) mis miembros.

Miro con ojos sin pigmento ese ruido ceroso

que me es ajeno.

¿A quién unge, a quién refracta, a quien desdobla?

(En mi cuerpo tu piel yergue una selva dúctil

Que fecunda sus bordes;

Una pregunta, viña que se interna y enciende los recodos

los cruces:

De sus tramas, de sus cimas: la afluencia incontenible.

Un cristal que penetra, luminoso, candente, en las vastas

pupilas ocre

del deseo, las transparente; un lenguaje minucioso).

Has ahondado, has urdido

-¿Y quién se desplaza aquí? ¿quién desliza

entre las sombras, los ecos? Su flama

siempre multiplicada, siempre henchida

y secreta; sus lindes

-Has ahondado, has vertido,

-¿Y quién,

quién murmura aquí? ¿Quién lo estrecha, quién lo besa?

¿Quién lo habita?

El poema es un conjunto de versos y estrofas que van turnándose el espacio en el que fluye el poema. La primera estrofa alude a la fuerza de ese encuentro percibido desde el cuerpo físico y los cuerpos de los amantes. Desde el principio del poema, lo que prevalece es la pulsación que me habla de un sonido del latir del corazón, de la vida corpórea, pero se afirma a través del otro -el yo es carne, es materia viva-. En la siguiente estrofa, las palabras e imágenes refieren la presencia del mar, el agua y su movimiento, el fluir de la

humedad, el cuerpo como un espacio que se transgrede más allá de los bordes o límites. La parte del cuerpo que se elige es la voz del sujeto amado/sexual.

El lector, siempre atento a la propuesta del poeta en el acto de comunicación literaria sigue una lectura propia. En términos didácticos pensemos un ejercicio al reparar en el sonido y el sentido de cada palabra, asimismo “seguir o dar una vuelta” en cada verso en la transición al siguiente, y de este modo, advertir el modo de cómo cada palabra abre una “puerta de sentido”: eso sería el rizoma, abrir posibilidades distintas que parecen no guardar conexión alguna, ya sea porque pertenecen a campos semánticos opuestos o porque no se han pensado de este modo, lo que Coral Bracho construye desde lo autenticidad y libertad poética. En la siguiente selección lee en voz alta, piensa y escucha el sonido de cada palabra. ¿Qué guía según tu percepción de sentido? ¿Por qué barniz, espeso y fungoso pueden conectarse con limo? ¿Por qué palabra, cuerpo, vida y muerte fluye con cordajes y recorre? ¿Por qué finalmente todo se pliega en una síntesis de sensualidad y vitalidad de la palabra y el cuerpo?

Porque un barniz, una palabra espesa, vivos y muertos,
una actitud fungosa, de cordajes, de limo, nos recorre,
nos pliega ¿alguien;
alguien hablaba aquí?

El mar:
Sobre esta playa, entre rumores dispersos
Y vítreos. Has deslumbrado, reblandecido

¿En quién revienta esta luz?

Entonces, percibo desde mi propia lectura que la palabra “barniz y espeso” dan la imagen de algo que se pierde, que se vuelve pesado y no fluye igual, “la actitud fungosa” y las imágenes refieren un momento de clímax de la unión erótica, porque habla de “cordajes”; incluso, en ese momento expresa el plural nosotros, refiriendo una unión: “nos pliega ¿alguien; alguien hablaba aquí?”. El pliegue se

refiere al cuerpo amado y al cuerpo del poema, pues aquí se encuentra el desvío de sentido, es decir, en la interrogante da pauta a la repetición y clave de interrogante: “Quién”; duda que permanece de principio a fin del poema, pero que no es necesario responder, pues precisamente ese quién en un alguien, un Ser que va a morir y transformarse inevitablemente. Los siguientes versos: “El mar:/Sobre esta playa, entre rumores dispersos Y vítreos. Has deslumbrado, reblandecido/ ¿En quién revienta esta luz?”, aquí surgen rumores, el cuerpo trastocado en mar y movimiento, sutileza de fragilidad que modifica la materia a través de la luz y los sonidos suaves, pues son “rumores” que se van volviendo ambiguos, inciertos; cuando se afirma de nuevo el quién, es para poner en duda la propia percepción. El arrobamiento de “desaparecer” en el acto amoroso se vuelve una “explosión de luz”, nada más sagrado como ese instante. La palabra “renazco albino al sol” del siguiente verso regresa al yo, pleno de una piel clara, para que en los siguientes grupos/estrofas de versos vuelva al poder del otro, quien envuelve por completo el yo femenino: “Has forjado, delineado mi cuerpo a tus emanaciones, a sus trazos escuetos. Has colmado/De raíces, de espacios”. Cuando evoca estas raíces rizomáticas pienso cómo el cuerpo que la define al amarla le brinda un nuevo lenguaje, una mirada nueva de verse a sí misma, y así llevar todo esto que nace y crece en ella, todo esto va también al cuerpo del poema, a la consciencia del acto de escribir.

Los versos menores por su extensión acompañan la fluctuación erótica entre el yo y el otro, entre la posesión y el desaparecer, dice: “Miro con ojos sin pigmento ese ruido ceroso/ que me es ajeno. / ¿A quién unge, a quién refracta, a quien desdobla?”, de nuevo lo que marca es el “ruido ceroso”, un sonido que no es propio sino ajeno, un ruido del ser extraño, pues reitera al yo una ausencia de sí, ausencia de su propio ser. La pregunta “quién” es el vórtice, la *puerta/dimensión del verso* para seguir un posible sentido. Las palabras “ungir”, “refractar” y “desdoblar” no me parece que estén evocando el acto amoroso, más bien creo que se refieren al cuerpo del poema, abierto, expuesto, casi sagrado refractando la luz y desdoblando realidades alternas. Si bien la metáfora es el cuerpo de los amantes, para mí todo el poema habla de este modo de percibir la poesía desde el

propio cuerpo, pero que hace alquimia con la palabra y el poema, pues más adelante dice: “/del deseo, las transparente; un lenguaje minucioso.) / Has ahondado, has urdido/-¿Y quién se desplaza aquí? ¿quién desliza/entre las sombras, los ecos? Su flama;/ cuando evoca el “deseo” y “el lenguaje minucioso”, me parece que puede evocar un punto de contradicción, pues lo trasparente se enlaza con un “lenguaje minucioso”; es decir, pensado, reflexionado minuciosamente todo lo que se nombra y se hace existir, y más allá, ya que proyecta su esencia, su movimiento, su muerte. De nuevo al final nos dice sobre “los ecos”, el sonido más que el tacto o la mirada en relación con lo erótico es lo que prevalece a lo largo del poema como una forma de percibir el cuerpo del otro y el cuerpo propio (la materia). Esta corporeidad es vista en su momento de cambio, cuando la luz y el sonido se comunican, se experimenta un momento de transformación pleno de armonía.

De nuevo al final reitera: “-¿Y quién, /quién murmura aquí? ¿Quién lo estrecha, quién lo besa? / ¿Quién lo habita?”, es como si tanto la voz poética y el otro desaparecieran, y lo que queda son nuevamente “los murmullos” de ese cuerpo/materia/poema que cifra lo sagrado y lo amado. El amor o el acto erótico que reúne los cuerpos son narrados en fragmentos de luz y de sonidos, pero asimismo es cómo se concibe el poema en la soledad e incerteza del ser que va a morir. La poeta y las voces que va abriendo en cada verso permiten regresar al principio del poema: “Has pulsado”. La voz se va desplazando hacia el final en un insistente “quién”, que puede apuntar una nostalgia de alguien que ya no está, o la ausencia de sí misma al desvanecerse ante el otro amoroso, o la ausencia de la voz poética ante la forma y energía del poema que fluye, entre el arrobamiento creativo que suspende al “Ser”. Si bien el encuentro amoroso es iluminado, la densidad del ser pierde la fragilidad etérea de la luz al final, y se convierte en una pregunta donde el yo se disuelve sin la presencia amorosa del otro.

Si bien, la poesía de Bracho juega con diferentes aspectos del lenguaje, pienso que el nivel fonético es vital, ya que afecta, sin duda, el sentido y el efecto poético. Las palabras que se eligen del campo semántico para que el lector viva el poema a través del ritmo

constituyen un juego entre el aliento poético y la narración, entre el destello y la reflexión de lo mirado, de lo observado y vívido desde distintos ángulos. Si bien hay imágenes que llegan al lector por su fuerza, por su innegable verdad, el lector debe dejarse llevar, en la mayor parte del poema y de su poesía, por el sonido, por la vibración de la palabra.

La reflexión sobre el pensamiento del rizoma, como hemos visto a lo largo de este ensayo, invita a la participación y experiencia del cuerpo. Ahora bien, ¿cómo escribirías un breve ejercicio relacionado al concepto del rizoma? Da libertad a la palabra para pensar en raíces que van conectando versos, y cada raíz es tan válida como las otras.

IV. Notas finales

No cualquier persona tiene la creatividad ni la sensibilidad para leer poesía -ojalá todos la tuviéramos, porque con certeza el mundo sería distinto-. Según Coral Bracho, el poema y la poesía podría definirse según lo que apunta como epígrafe en el poema “Sobre la mesa: destellos”, a través de ramas que van bifurcando significaciones. Según la crítica, lo neobarroco y la poesía rizomática funden la poesía de brachiana; según mi lectura, percibo que las interpretaciones siguen expandiéndose como el universo desde el Bing Bang. En estos días descubrí un cantante, Jorge Drexler, su canción “La edad de cielo” me parecía una especie de mundos paralelos que se cruzan con la poesía de Bracho. El paratexto en el epígrafe del poema y la citación a Deleuze y Guattari es una clave de lectura, es una forma de pensar la escritura hacia las multiplicidades, hacia la lectura de la bóveda celeste:

Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros paisajes. [...] Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestros territorios por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta. [...] En los rizomas

existen estructuras de árbol o raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz, pueden ponerse a brotar en forma de rizoma. La localización no depende aquí de análisis teóricos que implican universales, sino de una pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades (Deleuze, 2003, 11-17, p. 20).¹⁷

Entiendo que el poema en su lectura inmanente guarda un sentido en sí mismo, no obstante, todo se cruza, incluso la pragmática de mi lectura y mi propia memoria en tanto lector; entonces, percibo las conexiones como finos hilos de luz que atraviesan el tiempo/espacio del poema, de la poesía, del cuerpo, de la materia en una transformación constante e inevitable (dice una parte de la canción de Drexler):

No somos más
Que una gota de luz
Una estrella fugaz
Una chispa, tan sólo
En la edad del cielo
No somos lo
Que quisiéramos ser
Solo un breve latir
En un silencio antiguo
Con la edad del cielo

Referencias

- BRACHO, Coral. (2019). *Poesía reunida 1977-2018*. México: Ediciones Era.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. (2002). Introducción: Rizoma. *MIL MESETAS Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José

¹⁷ Recuperado el 16 de agosto de 2022 de <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf>

Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. España: Pre-Textos, pp. 9-32.

IMBODEM, Rita Catrina. (2007). "Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho", en

BEATRIZ Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (Coords.) *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Las dos Orillas, Vol. IV: Fondo de Cultura Económica.

ORTUÑO, Ana Franco (Junio de 2016). "Poéticas de la negatividad".

A 35 años de *El ser que va a morir*, *Periódico de Poesía*, No. 90.

PAZ, Octavio. (1960). *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

QUEZADA, Silvia. (2013). *La poesía de la muerte. El discurso del duelo en la obra de Coral Bracho*. México, Universidad de Guadalajara.

RANDALL, Margaret. (2017). *El Rizoma como un campo de huesos rotos*. México: Secretaría de Cultura, La Herrata feliz.