

Escritura errante y poética del fracaso en *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* de Ángel Ortuño.

Wandering Writing and the Poetics of Failure in Ángel Ortuño's *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.19.25b

Alberto Rodríguez González

Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa
(MÉXICO)

CE: alberto011922@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2899-3740>

Received: 17/04/2025 Revised: 20/05/2025 Approved: 17/06/2025

Resumen.

La generación de poetas mexicanos nacidos a final de la década de 1960 y a lo largo de la década de 1970, es una generación que comparte como historia de vida la experiencia de las recurrentes crisis económicas e institucionales de los años 70 y 80, mientras que en el nivel estético heredan el espíritu crítico y experimental de las vanguardias. El resultado es un conjunto de poetas que en su escritura buscan desacralizar el estatuto del poema como expresión de la desconfianza en los discursos de una institucionalidad fallida. Este tipo de escrituras que apuestan por poner en crisis la legibilidad del objeto poético representan un desafío para la crítica, por lo cual el presente trabajo explora el concepto de “escritura errante” de Julio Prieto como herramienta para el estudio de este tipo de expresiones. Se toma como objeto representativo de dicha generación el libro *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, del escritor tapatío Ángel Ortuño, cuyo trabajo, como se intenta demostrar, configura una particular *poética del fracaso* caracterizada por un discurso autoirónico que exhibe y celebra su propio desvío de la norma poética institucionalizada.

Palabras clave: Poesía mexicana. Poética del fracaso. Generación de los 70.

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):
(Rodríguez, 2025, p. __)

En la lista de referencias:
Rodríguez, A. (2025). Escritura errante y poética del fracaso en *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, de Ángel Ortuño. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 342-371. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.19.25b

Abstract:

The generation of Mexican poets born at the end of the 1960s and throughout the 1970s is a generation that shares as a life history the experience of the recurrent economic and institutional crises of the 1970s and 1980s, while at the aesthetic level it inherits the critical and experimental spirit of the avant-garde. The result is a group of poets whose writing seeks to desacralize the status of the poem as an expression of distrust in the discourses of a failed institutionality. This type of writing, which relies on putting the legibility of the poetic object into crisis, poses a challenge to critics, so this paper explores Julio Prieto's concept of "wandering writing" as a tool for studying this type of expression. The book *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, by the writer Ángel Ortuño, whose work, as we try to demonstrate, configures a particular poetics of failure, characterized by a self-ironic discourse that exhibits and celebrates its own deviation from the institutionalized poetic norm.

Keywords: Mexican poetry. poetics of failure. 70s generation.

¿Una tradición vanguardista?

En su libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Hugo Verani afirma que el año de 1922 puede considerarse como el “año milagroso” de las vanguardias hispanoamericanas, pues en esa fecha ocurren varios hitos importantes para la historia de los movimientos de ruptura. La fecha y el término se han incorporado con fortuna en el argot de los estudios sobre las vanguardias, de tal suerte que el año de 2022 se consideró como referencia para datar el centenario de las vanguardias continentales.

Entre las muchas reflexiones que detona la efeméride vanguardista está la pregunta sobre si las poéticas de las vanguardias han sido capaces de superar la prueba del tiempo para permear el ejercicio de la escritura contemporánea. Y si es así, la siguiente pregunta es cómo sucede esta recuperación. ¿Qué actitudes, recursos o formas de las poéticas de las llamadas vanguardias “históricas” y las “neovanguardias” son recuperadas, reelaboradas o confrontadas por las poéticas contemporáneas? ¿Tales recursos mantienen su carácter disruptivo o se han sedimentado como recursos ya predecibles en la poesía actual?

Una de las hipótesis de trabajo que motivan el presente texto es la idea de que las actitudes de las vanguardias, en cuanto expresión de una autoconciencia y discursividad crítica del arte (Bürger, 1987; Del Gizzo, 2018), aparecen de manera recurrente en las poéticas de diferentes periodos. En este contexto, desde la historiografía y la crítica de la

literatura mexicana se ha señalado la impronta que las vanguardias han dejado en el devenir de la poesía mexicana a partir de la mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Ejemplo reciente de este corpus crítico es la *Historia crítica de la poesía mexicana*, coordinado por Rogelio Guedea, que en su tomo II dedicado al periodo que va de la década de 1950 a la primera década del siglo XXI propone una periodización de la poesía mexicana en tres grandes bloques a los que el editor ha denominado neorromanticismo, posmodernismo y anfiguardismo. Guedea explica que bajo el rubro de posmodernismo se ubican “los herederos de la poesía del lenguaje, derivada directamente de la vanguardia más experimental, aquellos autores mayormente preocupados por explotar todas las potencialidades de lenguaje como canal o vía de conocimiento” (2015, p. 11). Esta generación posmoderna habría despuntado en la década de 1960 a 1970 y cuenta entre sus exponentes, según el crítico, a Marco Antonio Montes de Oca, Gerardo Deniz, David Huerta y Coral Bracho. Posteriormente, Guedea propone la noción de anfiguardismo para agrupar a autores y autoras nacidos en las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX, quienes verían su periodo de mayor producción entre 1980 y 2010 y cuya obra se distingue por:

[...]una tensión entre una retroguardia (aquellas construcciones líricas que miran hacia poéticas más tradicionales, no necesariamente de épocas inmediatamente anteriores) y una vanguardia (que incluye elocuciones con voluntad de renovación visible del lenguaje y la constante búsqueda de nuevas sintaxis) (Guedea, 2015, p. 12).

Según la apreciación de Guedea, parecería que la recepción crítica de las expresiones que exploran el experimentalismo del lenguaje poético estaría suficientemente sedimentada. Sin embargo, hay indicios de que tales productos representan todavía un desafío para su examen por parte de la crítica, como se verá a continuación.

De fraudes y excesos

La periodización de la poesía mexicana contemporánea propuesta por Guedea señala entre los herederos de la poesía del lenguaje derivada de las vanguardias en su faceta más

experimental a Gerardo Deniz, un autor a quien el crítico Julián Herbert ha nombrado, junto a Eduardo Lizalde, como los dos poetas “que más influyen en el presente” (2010, p. 5). Sobre la influencia de Deniz en la poesía actual en México, el crítico Alejandro Higashi propone en su artículo “El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual” una revisión de los recursos formales que constituyen la poética de Deniz y la manera en que éstos son replicados por autoras y autores jóvenes. Higashi toma como punto de partida para caracterizar la poesía de Deniz la noción de “dificultismo” acuñada por Alejandro Palma Castro (Higashi, 2018, p. 42) El autor apunta que es posible identificar la manera en que manifestaciones de la poesía reciente “hunden su raíces” en la obra de Deniz y considera que la presencia de la poética deniziana se hace patente en las nuevas generaciones a partir de un estilo poético “enriquecido por el cruce con los lenguajes especializados, el desdoblamiento de referencias literarias, la fragmentación discursiva, la yuxtaposición de citas y referencias de procedencia muy distinta (y) la sonoridad que se desprende del rigor de las formas...” (2018, p. 43). En su recuento, el crítico considera que estas estrategias de composición implican por su densidad un desafío para la lectura, pero en la actualidad han evolucionado y encontrado “nuevas posibilidades de articulación en libros de amplio calado” (p. 43). No obstante, el autor considera que estos recursos llevados al extremo pueden tener un efecto pernicioso en la producción poética. Como ejemplo de este *dificultismo* llevado al extremo pone como contraejemplos de lo que no debería hacerse la obra de Ángel Ortuño (Guadalajara 1969-2021) y Diana Garza Islas (Santiago, Nuevo León, 1985):

Pienso, por ejemplo, en el automatismo con el que se *abusa* de todos estos recursos en *Perlesía* (2012) y *1331* (2013) de Ángel Ortuño o en *Caja negra que se llame como a mí* (2015) de Diana Garza Islas. (Higashi, 2018, p. 43. *Cursivas mías*)

En este sentido, ya previamente en su amplio estudio sobre la poesía mexicana actual, publicado en 2015 con el título *PM/XXI/360 Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (Higashi, 2015), Higashi advierte que el tipo de procedimientos presentes en buena parte de la poesía actual, llevadas al extremo,

se prestan “con facilidad, a la improvisación y al *fraude*” (2018, p. 413, cursivas mías) y enseguida presenta el caso de dos textos de Ángel Ortuño como evidencia de ello y apunta al respecto:

En el caso de Ángel Ortuño y de un libro malogrado como *1331*, los resultados del sinsentido y la defabulación terminan por afligir a quien, o lee sin entender, o simplemente abandona el libro minutos después de haber empezado a curiosear entre sus páginas (Higashi, 2018, p. 413).

En su juicio, el autor considera que en la obra de Ortuño contenida en el libro *1331* “la renuncia explícita al sentido deja a quien lee con una caja de herramientas y un conjunto de cabos sueltos que, en la práctica *no arman un poema* (p. 413, cursivas mías)” y concluye la breve mención a la obra del poeta tapatío con la certeza de que “poesía como la escrita por Ángel Ortuño explica la razón por la cual el público lector se ha distanciado tanto de la poesía reciente”.¹ En suma, el estudio advierte que el caso señalado es ejemplo de un conjunto de ciertas prácticas poéticas actuales que “han optado por presentar retos y enigmas excluyentes en lugar de *verdaderos procesos incluyentes de comunicación* en los que (el lector o la lectora) pueda participar” (pp. 413-414, cursivas mías).

Frente al juicio a la obra de Ortuño y Garza Islas vale preguntarse si el papel de los estudios literarios frente a este tipo de prácticas poéticas debería limitarse a denunciar sus excesos y su carácter *fraudulento*, para dar vuelta a la página y seguir el camino para ocuparse de aquellas expresiones que sí logran *armar un poema* y sí son *verdaderos procesos incluyentes de comunicación*. ¿No sería necesario más bien preguntarse por el contexto de producción de estas obras y por los procesos estéticos, sociales e históricos que impulsan

¹ El tema de la recepción de este tipo de expresiones que “no son poemas” o “fraudulentas”, merecería otra discusión acerca de si efectivamente éstas se han quedado sin lectores y lectoras. En el caso de Ortuño, vale la pena citar el comentario del poeta, también tapatío, Ricardo Yáñez sobre la circulación que ha tenido la obra de aquel: “Quizá desde Ricardo Castillo no haya habido hasta Ángel un poeta jalisciense con tan amplia respuesta por parte de los lectores” (Yáñez, 2021). Evidencia a favor de esta esta supuesta acogida favorable entre la comunidad lectora podría ser la fuerte presencia de Ortuño en redes sociales, por ejemplo, en la red social X, antes Twitter, se pueden apreciar publicaciones donde se comparten sus poemas.

este tipo de posicionamientos, toda vez que, como vemos, no se trata de casos aislados.² Más bien habría que preguntarse si acaso la puesta en crisis del sentido postulada en esos “retos y enigmas excluyentes” no implicaría un provocador llamado a modificar lo que entendemos por *sentido* y, en última instancia, a cuestionar el sistema de valores sobre los que se construye la noción de *poeta* y *poema*.

Desde esta perspectiva es sumamente relevante que Ángel Ortuño elija título como para uno de sus últimos libros una declaración que advierte sobre su propio ánimo fraudulento: *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018). De este último libro nos ocuparemos brevemente como un caso representativo de la actitud crítica hacia las nociones de *poema* y *poeta* que comparte un grupo de autores y autoras nacidos luego de 1968 y hasta 1980. La hipótesis de trabajo es que la generación de los poetas y las poetisas nacidas en este periodo es una generación que en el plano estético hereda de las vanguardias y neovanguardias su carácter de autoconciencia crítica, entendido ésta como un cuestionamiento a las convenciones de la institución arte, del estatuto de la obra de arte – en este caso, del poema–, así como de la noción de autoría (Bürger, 1987 y Foster, 2001); mientras que en el plano político-histórico es una generación marcada por los efectos de la precariedad causada por las recurrentes crisis económicas causadas por el sistema neoliberal impuesto a partir de los años 80. El resultado es un conjunto de autores y autoras que desde los cuestionamientos a las categorías institucionales de *poema* y *poeta* cuestionan la práctica literaria en general, mientras que desde la puesta en crisis de la legibilidad formulan también una crítica a la discursividad de un sistema político-económico que reiteradamente ha fracasado en proporcionar estabilidad y certezas a sus ciudadanos.

² Una muestra de que las categorías de lo *experimental* y las búsquedas formales heredadas de las vanguardias forman parte importante en la producción poética actual es el portal *Poesía Mexa*, dedicado a la difusión gratuita de autores y autoras, cuyo criterio de selección, apuntan los editores, consiste en:

[...] incluir autores que valoren algún tipo de riesgo en su escritura, entendiendo como riesgo un atributo presente no sólo en el trabajo de poetisas abiertamente experimentales (en lo formal, conceptual o discursivo), sino también en el de otros que, aun desde una asimilación más estable de las múltiples tradiciones poéticas en nuestra lengua, no se conforman con reproducirlas de manera pasiva, sino que añaden algo al cuerpo heterogéneo y mutante de la poesía mexicana. (Poesía Mexicana, s.f. párr 1)

El sitio inicia su compilación precisamente con Gerardo Deniz, hasta llegar a autoras y autores nacidos en los años 2000, con más de 80 personas incluidas.

“Hijos de la precariedad sistémica”

La comunidad de poetas nacida luego del movimiento estudiantil de 1968 y antes de los años 80 forman parte de una generación de mexicanos cuya vida estuvo marcada por las crisis que marcaron la economía mexicana desde el final de los años 70 y hasta la primera década de siglo XXI. Quien vivió su infancia a inicios de los años 80 como integrante de una familia de la clase trabajadora o de las capas medias experimentó sin duda la debacle que para la economía familiar significó la caída del *milagro mexicano* con la primera gran devaluación del peso en el año de 1976, en lo que sería el primer episodio de una serie de crisis recurrentes, cada una más feroz que la anterior. Si para la generación nacida en los años 50, la debacle económica significó el desencanto frente a las promesas del desarrollo estabilizador (Tello, 2010a), para los nacidos al final de los 60 e inicios de los 70, la precariedad fue la norma a la que forzosamente habrían de habituarse. Se trata pues de una generación que vivió su infancia y juventud a la sombra del llamado periodo neoliberal de la economía mexicana. Un periodo que para finales de la primera década del siglo XXI dejaba como saldo un nulo crecimiento económico, persistente desigualdad en la distribución de la riqueza, abrumadora pobreza y lamentables condiciones de existencia en por lo menos la mitad de la población. Así como una insuficiente y deficiente infraestructura básica, pocas oportunidades de empleo bien remunerado, estable y seguro, así como crecimiento exponencial de la informalidad en el mercado de trabajo y la migración masiva a Estados Unidos (Tello, 2010b).

De la mano del desastre económico vino la debacle social y con ello la violencia y la inseguridad. De acuerdo con el estudio *Estadísticas del crimen en México: Series Históricas 1926-2008* el índice de delitos por cada cien mil habitantes bajó de 223 en 1926 a 105 en 1975 y partir de 1976, año de la primera gran crisis económica de la cadena, el índice comenzó un ascenso continuo durante todo el periodo neoliberal, para llegar a un máximo de 208 delitos denunciados por cada cien mil habitantes en 2004 (Piccato, Hidalgo y Lajous, 2018). En esta espiral de violencia será durante la última década del siglo XX cuando se

comienza a registrar la serie de casos de feminicidio en la franja de la frontera norte del país, así como la acelerada crisis por la violencia desatada por el narcotráfico.

Un efecto contradictorio del arranque del periodo neoliberal en los años 80, fue que la estrategia económica planteaba la apertura de los mercados internacionales, lo que trajo un aumento al acceso de bienes de consumo, así como una mayor circulación de la cultura de masas, especialmente de la generada en Estados Unidos. De esta forma, el abaratamiento de los electrodomésticos —ya fuera por vía de la apertura de mercados o por el contrabando auspiciado por la economía informal, la llamada *fayuca*—, permitió a esa generación contar con televisión en su hogar. Así pues, la generación nacida en los años 70 consumió en su niñez de manera regular series animadas y en su adolescencia atestiguó la proliferación del rock como género musical, así como el surgimiento del video-clip, de la mano de la cadena estadounidense MTV. Esta cultura de masas, como veremos, fue asimilada por esta generación de poetas y sus referentes y códigos aparecerá de manera reiterada y compartida en sus obras.

En su ensayo “Los setenta, una generación a caballo”, incluido en el volumen *Escribir poesía en México*, la poeta Maricela Guerrero —nacida en 1977— se refiere a quienes nacieron después del 68 y antes de 1980 como los “hijos de la precariedad sistémica” y a quienes describe como una generación que se mantiene dando “vueltas a la incertidumbre” (2019, p. 86). A esta generación le tocó atestiguar la Guerra del Golfo, la primera guerra en ser televisada en vivo, con lo cual se normalizaba la barbarie a la vez que se banalizaba el estatuo de lo real. Así, para ellas y ellos la posibilidad de conocer la cosa real se esfumaba o simplemente no era algo de lo cual ocuparse, pues como advierte la poeta: “nos correspondió asistir a una función en la que las ideas de estabilidad o continuidad se fracturaban como el Regis o como el edificio de la colonia Juárez donde murió Rockdrigo durante el terremoto de 1985” (p.89).

La inestabilidad económica y política habría de presentar como correlato el cuestionamiento hacia la idea misma de lo *literario* y de *poema*, pues desde esta precariedad, apunta la misma Guerrero, su generación se enfrascó en múltiples búsquedas que aspiraban

a la “desacralización del poema” (p.87). En suma, para estas hijas e hijos de la crisis, el estatuto del poema como entidad estable se habría perdido, por ello resulta sintomático que la propia Guerrero hable de “aquellos artefactos verbales que nombramos poemas” (p.84).

Si como apunta la poeta, esta generación tuvo como horizonte compartido el hecho de que “la idea de prosperidad y progreso se esfumaba regularmente cada seis años”, es previsible que esta comunidad de poetas comparta el escepticismo ante cualquier discursividad política, económica o cultural que postulara una idea de estabilidad, lo cual evidentemente se manifiesta en su materia de interés y acción: la poesía.

Así pues, formular la crítica de la institucionalidad del poema es una operación que desde diferentes intensidades y recursos aparecerá en una línea importante de las y los poetas de esta generación. Precisamente, la lectura de los diferentes ensayos reunidos en el volumen *Escribir poesía en México* da cuenta de que aún con posiciones y tonos diversos, las y los poetas de esta generación formulan sus propios cuestionamientos a la noción de *poesía* y *poeta*. Por ejemplo, en su texto, “Valor de culto y valor de exhibición o cómo herir críticamente la poética nacional”, Óscar de Pablo –nacido en 1979–, postula que el campo literario mexicano participa activamente en una resistencia histórica a abandonar el valor de culto de la obra de arte, lo cual ocurre de manera más empecinada en la poesía. De Pablo apunta que, frente a la imposibilidad de acceder a la venta masiva de sus obras, el poeta mexicano necesita mantener su convencional estatus cuasimístico como ser excepcional que le asegure el beneficio de los mecenazgos (De Pablo, 2019, p. 205). Advierte el autor que la despiadada lucha por el capital simbólico y la proliferación de aspirantes a *poeta*, trajo consigo la imperiosa necesidad de separar y distinguir a los “Grandes Poetas Serios” de aquellos “*charlatanes*, marcados por rasgos prosaicamente humanos como la necesidad de experimentar o el sentido del humor” (p. 209, cursivas mías).

También compilado en el volumen *Escribir poesía en México*, pero en un tono más festivo y humorístico, el texto de Eduardo Padilla –nacido en 1976–, titulado “Escribir de espaldas a la tradición”, cuestiona también el estatuto privilegiado de la poesía, al considerarla incluso como un vicio: “El verbo se proclama como un vicio virtuoso y nadie se

lo discute, pues discutirlo sería confirmar sus virtudes y demostrar su condición de vicio” (Padilla, 2019, p 213). La desacralización emprendida por esta generación, apuntada por Maricela Guerrero, trasciende el ámbito de lo meramente literario para contagiar incluso al proyecto de vida de la propia persona, al menos discursivamente, por ello Padilla renuncia a polemizar sobre la tradición poética, no por rebeldía, sino por un simple sentido de inutilidad y ausencia:

Mi frialdad hacia ellos (mis ancestros) bien podría atribuirse a una seria carencia de mi propio carácter, pues mi falta de entusiasmo por la tradición resulta proporcional a mi falta de entusiasmo por la procreación, la felicidad y la trascendencia (Padilla, 2019, p. 205).

“Un poeta de Guadalajara”

Ángel Ortuño nació en Guadalajara 1969, ciudad donde radicó hasta el día de su fallecimiento en 2021. Publicó su primer libro *Las bodas químicas* en 1994, al que siguieron una docena de títulos hasta *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) y *La edad de oro* (2020), su último libro publicado en vida.

En el volumen *Escribir poesía en México*, se recoge también un ensayo de Ángel Ortuño, donde de manera similar a sus cohortes generacionales formula una crítica al estatuto de *poeta* y de *poema*. Ortuño inicia el ensayo refiriendo el despropósito de que se le convoque a él a “perorar” sobre lo que significa ser poeta, específicamente “un poeta de Guadalajara”. Para cumplir con la encomienda, Ortuño inicia por preguntarse qué es un poema, para lo cual recurre a una definición de lo poético de José Gorostiza:

[...] por qué esta palabra “poema” implica organización inteligente de la materia poética. (...) ¿Sería mucho exigir que las partes de una composición sean todas poéticas y que la composición, en su conjunto, resulte un poema? (Ortuño, 2019, p. 188)

Frente a la definición, más o menos tautológica, y ante la “exigencia” del vate, el propio Ortuño admite que su trabajo de escritura no la satisface y con humor cínico declara: “Y bien,

¿cómo ser un poeta y al mismo tiempo reconocer que no escribo poemas? No queda sino la desvergüenza, la tergiversación [...]” (2019, p. 188). Enseguida, Ortuño pasa a formular un conjunto de problemas que bien podrían constituir un texto programático para el desmontaje de la noción misma de escritura poética y formular algo que en principio podríamos llamar una *poética del fracaso*.

A partir del ideal poético planteado en la cita de José Gorostiza, Ortuño propone como principio compositivo la tarea de “exacerbar en el estilo la diferencia respecto al horizonte ideal”. Es decir, si escribir bien implica signar la exigencia del autor de *Muerte sin fin*, la tarea será operar a contracorriente, pues admite Ortuño que “escribir bien es muy difícil, lleva años hacerlo y no es divertido” (Ortuño, 2019, p. 193). En este sentido, el autor propone regresar al término peyorativo “provinciano” (de Guadalajara) no en aras de pelear por su dignificación, sino de asumir lo que el ser provinciano tiene de fallo en el ímpetu de acceder al ideal cosmopolita y universal. Se trata, advierte, de “ahondar en esta falla, manipular —o intentarlo— la magnitud de ese fracaso respecto al canon”. Ortuño remata el ensayo recuperando una cita de Emil Cioran a manera de síntesis de lo que implica el trabajo de los que “andamos en esto (la escritura) en el aquí y ahora”:

Agotados los modos de expresión, el arte se orienta hacia el sinsentido, hacia un universo privado e incommunicable. Todo el estremecimiento inteligible, tanto en pintura como en música o en poesía, nos parece, con razón, anticuado o vulgar (citado en Ortuño, 2019, p. 195).

Sin embargo, no se trata para Ortuño sólo de afirmar la ruptura de sentido como una vía clara y unívoca, por ello, consciente de que aún el gesto aparentemente rebelde de preconizar el sinsentido sería igualmente pontificar como lo hace Gorostiza, aclara que sus afirmaciones no son dignas de crédito y asimismo se debe desconfiar de ellas, por lo cual advierte en su última línea: “Miento”. Esta autodenuncia del enunciador como una fuente fraudulenta alude a la práctica de la autoironía propia de las vanguardias, piénsese por ejemplo en el texto de César Vallejo, “Se prohíbe hablar al piloto” donde luego de formular

una serie de principios programáticos, remata con un “Todo lo que llevo dicho hasta aquí es mentira” (Vallejo, 2005, p. 156).

La escritura errante

El posicionamiento de Ortuño no es fortuito pues, como vimos, se inscribe en la condición de escepticismo compartido por su generación. Detrás de esta actitud que cuestiona la validez de la práctica poética como correlato de la desconfianza en un sistema económico y político donde no hay expectativas de futuro opera una actitud de larga data en la escritura de la modernidad, lo que el crítico español Julio Prieto llama el “gesto de escribir mal”, misma que tendría en las vanguardias uno de sus puntos de inflexión. Prieto (2016) propone la noción de “escritura errante” para caracterizar las prácticas derivadas del gesto de escribir mal, gesto que, señala, surge como una constante diseminada en el arte del siglo XX.

El crítico entiende la idea de *errancia* en dos sentidos: en primer lugar, como una irrupción del error o la falla que se manifiesta en una *mala escritura*. En segundo término, entiende la idea de *errancia* como una deriva, como una movilización que inicia con el abandono de una lógica de la propiedad (Prieto, 2016, p. 13).

Desde la perspectiva de la negatividad que recorre el arte moderno, Prieto apunta que el gesto de escribir mal se enmarca en una reducción estética, visualizada como “el gesto de hacer productiva una falta, de operar desde lo que se sustrae o se niega” (2016, p. 14). El gesto de escribir mal, afirma el autor, recorre la tradición moderna y se manifiesta por ejemplo en los *ready-mades* de Duchamp o, en el contexto latinoamericano, en el “escribir mal y pobre” de Macedonio Fernández, entre otros.

Por otro lado, la idea de *errancia* en el arte moderno señala la caída de lo estético en la temporalidad, explica Prieto. Si el clasicismo postulaba lo artístico como un valor intemporal y una creencia de la “validez de lo bueno en todo tiempo y lugar”, el arte moderno emerge como una práctica atravesada por el tiempo, es errante en el sentido de que constantemente pondrá en movimiento los ideales de lo “bueno” y lo “válido”. En su dimensión temporal, lo moderno se abre continuamente al presente, lo cual constituye un

elemento clave del gesto de escribir mal, por ello, Prieto (2016) explica que “escribir mal, en ese sentido, sería otro modo de nombrar el intervalo de apertura por el que lo estético es atravesado por los antagonismos sociales políticos y culturales del presente” (2016, p. 15).

Como se ve, la noción de escritura errante no se limita sólo al acto específico de escribir, sino que implica un posicionamiento crítico frente a prácticas y discursos entronizados en categorías que se pretenden fuera de la temporalidad, como, por ejemplo, la idea de lo que debe ser un *verdadero* poema, un *verdadero* poeta o, para regresar a los apuntes críticos que motivan esta reflexión: un “verdadero proceso incluyente de comunicación”. Más aun, desde su fuerte inserción en lo histórico, las tácticas de la mala escritura apuntan hacia lo político, en cuanto ponen en entredicho las discursividades del poder, para así poner “en juego lo estético como un modo de hacer visibles los cortes, carencias y fallas de legibilidad del cuerpo social” (2016, p. 16). Este punto es particularmente importante al considerar el relato de Maricela Guerrero sobre la ausencia de certezas, es decir una ausencia de legibilidad que enfrentó la generación de los nacidos hacia los años 70. Para una generación de poetas que creció con la carencia y la falla del sistema económico y político como norma, no es pues extraño que sus integrantes hagan de la escritura una práctica que pone en duda el estatus de *poema*, como en el caso de Ortuño y Padilla, descalificar incluso su propia confiabilidad, legibilidad y legalidad en cuanto *poetas*.

Gas lacrimógeno, Descartes y El Correcaminos

La idea de explorar el carácter *errante* en las poéticas de la generación de los nacidos en los años 70 del siglo XX se abre pues como una hipótesis de trabajo que merecería por supuesto un desarrollo de largo aliento, no obstante, por evidentes razones de espacio en este trabajo se propone apenas un acercamiento a algunos de los poemas del libro *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) de Ángel Ortuño, a fin de apuntar posibles líneas de trabajo posteriores.

Antes de pasar a revisar algunos textos del libro, es necesario advertir que esta posición por parte del autor de desacreditar su figura de presunto poeta, se trata de una

actitud visible con anterioridad a la publicación de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*. Breve muestra de ello es la afición de Ortuño por referirse a sus textos como “versitos” o como apenas unas “líneas” (De Aguinaga, 2021). Al reducir su trabajo al diminutivo fragmentario de *versitos* y no *poemas*, indica la negativa a insertarse bajo las denominaciones de la Poesía y de Poeta, así, con mayúsculas. En palabras de Prieto, diríamos que se trata de una deliberada actitud por delatar su propia errancia (2016).

Al parecer, Ortuño replica la actitud de referirse a su trabajo como “versitos” del también poeta tapatío Guillermo Fernández, quien también gustaba de aludir a su trabajo con este diminutivo. Precisamente en un ensayo sobre Fernández, Ortuño explica que la afición de Fernández por referirse a su trabajo como “versitos” denota una actitud que busca desarmar la imagen del poeta como “ese pararrayos celeste, ese atormentado elegido de los dioses” (Ortuño, 2012, p. 52). El caso de su paisano sirve a Ortuño para formular su propia idea desacralizadora de lo que hace un poeta y aclara:

No, el poeta hace versos, escribe unidades que procuran ciertos patrones de repetición, cuenta sílabas. Y todas estas naderías las hace exclusivamente en busca de placer, como hacen los polimorfos perversos a los que antes de Freud se les decía bebés (Ortuño, 2012, p. 52).

La tarea del poeta se trata para Ortuño de un mero placer infantil, pueril y perverso. Aquí la idea de perversidad, en la acepción registrada por el diccionario de la RAE, en el sentido de algo que corrompe “el estado habitual de las cosas”, adquiere una dimensión específica en el contexto de la falta, del fallo en cuanto ruptura del estado habitual, un error que deliberadamente apunta hacia el poema mismo. Así pues, componer “versitos”, se aleja de la exigencia de buscar la armonía/unidad/autoridad de un todo unitario que se entiende como *el Poema*.

Esta es pues la actitud que funciona como motor en los textos de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, aunque con diferentes variaciones y expresiones. Uno de los textos representativos de este sistema es el poema “Isabel de bohemia tuvo problemas. y

nosotros también los tenemos”,³ se trata de un poema breve de 24 versos en forma libre, distribuidos en tres estrofas y que reproducimos completo:

¿Hay, acaso,
alguna definición de “alma” que distinga
lo que hace
de
lo
que
es?

El desierto está lleno
de piedras enormes. Parecen
esculpidas
pero están
dibujadas con el solo propósito
de no demostrar nada
mientras un coyote que anda en dos patas
intenta asesinar
a un correcaminos cuyo diseño odia
el realismo
para quedar más bien como avestruz
azul.

A Descartes se le ocurrió la imagen de una piedra
movida por su peso,
Pero ni Isabel
ni el correcaminos
cayeron en la trampa. (2018, p.13-14)

³ Se respeta en todos los casos la grafía con que aparecen los títulos de los poemas en el libro.

El texto parte de un procedimiento recurrente en la obra de Ortuño: la recuperación de referencias a la cultura de masas para ponerlas en diálogo con alguna referencia de la alta cultura o alguna alusión de la historia intelectual. En este caso, el texto hace un claro paralelismo entre la relación de la princesa palatina Isabel de bohemia y el filósofo René Descartes con la serie de dibujos animados conocida en México como *El Correcaminos*, producida por la empresa estadounidense Warner Brothers. A fin de mostrar la manera en que el poema recrea festivamente la noción de errancia, hay que detenerse en ambas referencias.

La relación epistolar entre la aristócrata Isabel de bohemia y Descartes constituye un célebre episodio en la historia de la filosofía occidental. Isabel de bohemia estudió de manera autodidacta historia, física y astronomía. En 1642 conoce la obra del pensador francés e inicia una relación epistolar con éste. Aunque Isabel mostraba interés en la obra de Descartes, mantuvo una posición crítica frente a la concepción dualista entre alma y cuerpo de éste. La primera estrofa del texto de Ortuño refiere precisamente al argumento que, en carta del 16 de mayo de 1643, Isabel formula en contra de la idea de que el alma, inmaterial e inextensa, pudiera actuar sobre el cuerpo material. Frente al problema, la aristócrata demanda al filósofo una mejor definición del concepto de alma:

Su noción del alma excluye totalmente la extensión, y me parece que algo inmaterial no puede tocar nada más. De modo que le pido una definición del alma que se aproxime a su naturaleza de un modo más exhaustivo que la que ofrece en sus meditaciones, es decir: quiero una definición que distinga lo que hace de lo que es (reproducida en Pérez, 2017).⁴

Frente a la exigencia de su interlocutora, Descartes responde el 21 de mayo de 1643 y busca dar respuesta formulando un símil entre el cuerpo movido por el alma con una roca que cae

⁴ Existen diversas traducciones de los pasajes de las cartas que dan forma a este episodio, en este caso remito a una versión que corresponde más a la referencia en el texto de Ortuño. Existe sin embargo una traducción de las cartas que ofrece una variante: “Por ello os pido una definición del alma más particular que la que hallamos en vuestra *Metafísica*, a saber, la de su substancia, separada de la acción y del pensamiento” (reproducida en Descartes, 1999, p. 26).

por efecto de la fuerza invisible de la gravedad. La respuesta no logra convencer a Isabel y así lo expresa en la carta de respuesta, donde sin arredrarse señala al pensador “no veo por qué deberíamos convencernos de que un cuerpo puede ser empujado por algo inmaterial” y le señala que sería más factible reformular la noción de alma y atribuirle extensión a ésta que pensar en algo inmaterial actuando sobre algo material (reproducida en Pérez 2017).

Por otra parte, El Correcaminos y El Coyote son los protagonistas de una serie de dibujos animados creada en 1949 por Chuck Jones inicialmente para la serie *Merry Melodies* de la cadena estadounidense Warner Brothers y que luego sería un programa independiente con el título de *The Road Runner Show*. Aunque la serie se produjo entre los años 50 y 60, en México circuló profusamente en televisión abierta a finales de los años 70 y durante toda la década de 1980.

La anécdota de la serie es simple: un coyote, carnívoro depredador, busca cazar a un correcaminos de manera infructuosa una y otra vez. A fin de lograr su objetivo, el Coyote echa mano de toda clase de ingeniosos inventos y recursos tecnológicos para atrapar al veloz y escurridizo Correcaminos. En cada ocasión el Coyote no sólo falla, sino que además sus trampas y estratagemas se vuelven en su contra para acabar siempre vapuleado por éstas. Se trata pues de una variación sobre un mismo tema: el fracaso del cazador ante su presa.

En el poema “Isabel de bohemia tuvo problemas. y nosotros también los tenemos”, se construye un paralelismo entre la escéptica Isabel, a la cual se identifica con el inalcanzable Correcaminos, mientras Descartes se asimila al ingenioso Coyote. El relato implícito propone visualizar al padre del racionalismo y pilar de la modernidad como un depredador hambriento que a base de ingeniosas trampas quiere atrapar y comerse simbólicamente a una escurridiza/escéptica joven aristócrata. Bajo la lupa que ofrece la idea de errancia, la alegoría propuesta por el texto presenta una serie de aristas interesantes.

Para quien conoce bien la serie *El Correcaminos*, —esto es, la generación que creció viendo el mismo programa en los años 70 y 80 del siglo XX— queda claro que la expectativa no es atestiguar el éxito del depredador cazando a su presa, sino constatar una y otra vez algo que se sabe de antemano: el fracaso del cazador en su tentativa. El interés radica en

asistir en cada capítulo a una nueva forma de fallar. De hecho, el tema musical de la versión que se transmitía en la televisión mexicana rezaba: “pobre Coyote... miles de trampas te ha querido poner, pero en todas ellas ha de fallar” (Zona Retro, 2017).

De esta manera, el muy señalado humor irreverente en el trabajo de Ortuño se manifiesta en este texto al presentar al padre de racionalismo como el siempre derrotado y humillado Coyote. Descartes es por antonomasia el filósofo de la modernidad y del método científico, por ello, algunas entradas de diccionario refieren el adjetivo “cartesiano” como sinónimo de “metódico”, “racional” y “lógico” (El pequeño Larousse, 1996, p. 209). Así pues, podemos entender que la figura de Descartes se asimila en el texto a una representación de las certezas que deberían desprenderse de la razón moderna y sus promesas de verdad. En este mismo esquema, la figura de Isabel de bohemia se asimila al escurridizo Correcaminos, quien desafía reiteradamente los esfuerzos del Coyote/Descartes por atraparla con sus trampas/verdades.

En primera instancia, es claro que la intención del texto es caricaturizar y exhibir el fracaso/errancia de la modernidad y del racionalismo como única vía de conocimiento. Frente a la suficiencia de la Razón y su roca se opone el escepticismo de Isabel como campeona de la desconfianza, a la cual, la voz enunciativa del poema se suma como cómplice desde la exterioridad del título, casi como si escucháramos una voz en *off*: “Isabel de bohemia tuvo problemas. y *nosotros* también los tenemos”. Es decir que la voz enunciativa se hace una con la joven escéptica para conjugarse en un “nosotros” abarcador. ¿Quién sería entonces ese “nosotros”? Se trataría muy probablemente de la comunidad de esa generación a la que aludía la poeta Maricela Guerrero, quien, en su texto aquí citado, usa de manera significativa también la primera persona del plural para referirse a ella y sus compañeros de generación.

Sin embargo, la operación del texto no concluye aquí, pues si nos detenemos un poco en la segunda estrofa del texto, podemos ver que aparece un matiz importante. La estrofa hace referencia al escenario desértico donde la persecución de la serie animada ocurre. Este

espacio/escenario donde la razón tiende trampas al escepticismo crítico, se va a revelar en el texto como una trampa en sí mismo.

Recordemos que la estrofa menciona que el desierto luce lleno de piedras, piedras que deberían ser contundentes en toda su materialidad, por ello en el poema se asocian a la roca de Descartes como armas discursivas. Sin embargo, el texto revela que estas piedras son sólo imágenes huecas, sin realidad material y advierte que sólo “parecen”, pero no *son*: “Parecen/ esculpidas/ pero están/ dibujadas con el sólo propósito/ de no demostrar nada”.

Si en la analogía que propone el texto, el desierto es el escenario de la persecución del escepticismo por parte de la razón instrumental de la modernidad, de la misma manera, el texto es el espacio/desierto donde la trampa racional se denuncia. Es decir, el terreno de la disputa entre certeza y escepticismo es el texto mismo. Si bien el texto busca desenmascarar la trampa racional, tampoco podemos confiar en las intenciones del texto puesto que él mismo emerge como un desierto poblado de rocas cuyo único fin es “no demostrar nada”. Y si el Correcaminos aparenta ser el rebelde que con agilidad se resiste a las falacias de la racionalidad, tampoco este veloz héroe es de fiar, pues él mismo no es lo que *parece*:

mientras un coyote que anda en dos patas
intenta asesinar
a un correcaminos cuyo diseño odia
el realismo
para quedar más bien como avestruz
azul. (2018, p. 13)

La advertencia es clara: el texto se abre como espacio para la denuncia de la ausencia e imposibilidad de cualquier certeza, pero a la vez, se denuncia a sí mismo como fuente de engaño, pues “no demuestra nada”. Como parte de esta operación, la voz enunciativa del texto se asimila desde el *nosotros* a la Isabel/Correcaminos, quien también fracasa como el agente que habrá de desenmascarar la falacia racionalista, pues ella misma, como el texto

todo, no es lo que parece, la errancia del texto se manifiesta también en el hecho de que apunta hacia *otra* cosa.

A nivel de la enunciación, la puesta en crisis del principio de verdad se refuerza con el uso de la antítesis como recurso, por ejemplo, al inicio de la segunda estrofa leemos, “el desierto está *lleno*”, el contrasentido alude pues a la violación de la identidad del desierto consigo mismo: a nivel del discurso el desierto deja de ser el *vacío* que debería ser. La antítesis ocurre además entre el ser y el parecer de las piedras que llenan ese desierto, pues sólo “parecen”, pero no *son* de manera auténtica, con lo cual traicionan su cualidad de ser y su verdad ontológica. De nueva cuenta aparece discursivamente la antítesis en los versos que rezan: “pero están/ dibujadas con el solo *propósito*/ de *no demostrar nada*”. Si la definición de “propósito”, según la RAE es un “objetivo que se pretende conseguir”, en este caso el propósito es el no propósito, esto es, “no conseguir nada”.

Adicionalmente, a partir del uso del símil, el poema reitera la inadecuación entre lo auténtico con lo representado en el discurso, pues el correccaminos, no es un correccaminos verdadero, sino que se presenta “*como* un avestruz/azul”. Por otro lado, la composición del poema se distingue por un reiterado uso del encabalgamiento, el cual, sin embargo, no cumple la función de encuadrar un esquema métrico, toda vez que el poema se compone en verso libre. Más bien, el uso del encabalgamiento llevado al extremo parecería tener como finalidad violentar el uso expositivo-descriptivo del discurso al obligar una lectura fragmentada. Así sucede en los últimos versos de la primera estrofa del poema, pues el periodo sintáctico se descompone a su mínima expresión y cada línea se conforma por sólo una palabra: “lo que hace/ de/ lo/ que/ es?”.

En suma, el poema propone un sistema de lo fraudulento, entendiendo la idea de fraude en la definición de la RAE como “Acción contraria a la verdad y a la rectitud, que perjudica a la persona contra quien se comete”. Este sistema del fraude estaba ya postulado en el citado texto de Ortuño, “Un poeta de Guadalajara”, donde el autor advertía sobre sí mismo: “Miento”. De la misma manera, el texto “Isabel de bohemia...” miente sutilmente para constatar su propia *errancia*.

Esta ética del fracaso aparecerá de manera constante en otros textos que componen *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*. Por ejemplo, en “poema con pájaros”, el mismo texto declara su falencia:

Se ha producido un
error.

Aquí
no
es. (2018, p. 32)

El texto alude a la consabida leyenda que presentan los navegadores de internet cuando la página o material buscado no existe más en los servidores. En el argot de las comunicaciones digitales cuando esto ocurre se dice que el “vínculo está roto”. En este caso, el error por sí mismo constituye la razón de ser del “poema con pájaros”, su materia, en cuanto aspiración a poema es apenas una ausencia, un hueco en la expectativa de quien confía en la tecnología —producto de la ciencia y la razón— para acceder al Poema. El mensaje al receptor es claro, si acaso hay un poema, aquí no está, en consecuencia, la errancia se pone en movimiento, apuntando hacia otro lugar fuera del propio texto.

La fascinación por el fallo es recurrente en los motivos y referencias de los textos de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, otro caso es el texto que luce el muy significativo título de “antecedentes”:

El plan 9 del espacio exterior
era curiosamente similar
a una promesa del cristianismo:
la resurrección de los muertos. (2018, p. 22)

Como se sabe, la cinta *Plan 9 del espacio exterior*, del director Ed Wood estrenada en 1959 se considera una de las peores películas del cine estadounidense (Bartlett, 2019), pero a la vez, se le considera una película de culto precisamente por la cantidad de errores en su

producción. Tenemos de nueva cuenta la apelación al error, el cual de manera igualmente irreverente es asimilado a una de las “promesas del cristianismo”. Ahora bien, si leemos paralelamente los poemas “Isabel de bohemia...” y “antecedentes”, el resultado es que dos espacios usualmente excluyentes, la razón cartesiana y la religión, resultan equiparables en cuanto fallo, en la medida en que ambas traicionan su promesa de certidumbres.

La praxis del fracaso será llevada en el poemario de manera autocrítica contra la propia intención desacralizadora que parece postular, pues si el discurso poético quiere erigirse como un acto destructor, es incapaz de llevar a cabo la empresa, pues ridículamente y sin saberlo ha llegado tarde a la destrucción de los ídolos. Así sucede en el poema “charles atlas blues”, cuyo título hace referencia al sistema de fortalecimiento físico que fue popular en los años 80. El programa toma el nombre de su creador, el fisicoculturista Charles Atlas que se vendía por correo y su publicidad en México aparecía en las contraportadas de las revistas de cómics infantiles de la Editorial Novaro en los años 70 y 80. La publicidad del programa usaba un breve cómic donde un joven delgado era humillado en la playa por su rival que le pateaba arena en la cara, pero al seguir el programa de entrenamiento, el alfeñique se transforma en un atleta que logra darle una paliza a su rival en la misma playa. Aquí el poema completo:

No me importaba el fortalecimiento
 de los hechos científicos.
 No era mi intención pelear con los empleados.
 A los 13 años uno
 ni se imagina
 perder el tiempo en antesalas.
 Yo pedí el curso por correo de gimnasia
 para patearle arena en la cara
 Al mismísimo
 Dios.

Luego leí en un libro que moriste
 en el siglo XIX.

Pero, al menos,
pasearé por la playa con el gesto
de que fui yo quien lo mató. (2018, p. 80)

De nueva cuenta, una referencia a la cultura de masas y las campañas publicitarias se engarzan con una alusión intertextual culta a la historia de la filosofía y el tópico de la muerte de Dios y la obra de Frederick Nietzsche. A partir del recurso de la alusión, el anuncio publicitario que vende la posibilidad de fortalecer el cuerpo para una pelea física entre varones que compiten por el amor de una mujer es trasladado al afán pendenciero de un adolescente en su batalla metafísica contra Dios y la religión. A pesar del épico alarde de la voz lírica, el fallo se hace presente de nuevo al revelarse que la pelea con la divinidad carece de sentido, pues ya Dios había muerto desde el siglo XIX, gracias a la obra de Nietzsche. No obstante, la voz lírica, en un desplante cínico, anuncia que ejecutará la farsa de adjudicarse el deicidio, con lo cual se introduce de nueva cuenta la idea de la acción fraudulenta del poema.

Siguiendo procedimientos similares, los textos que componen *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, llevan a cabo diversas variantes de la poética del error. Por motivos de espacio mencionemos sólo algunos títulos que de igual manera exhiben sin pudor su fallo e inadecuación al ideal poético: “canción tonta”, “¿dónde está la poesía ahí?”, “poesía y otros elementos decorativos”, “el asunto de este poema está sujeto a cambios sin previo aviso” y “esto no es arte, sino sólo una pieza de retórica torpe”.

Otro elemento destacable en la idea de escritura errante en los términos de Prieto es la manera en que ésta declara su propia temporalidad, con lo cual el texto en su errar propone una revisión retrospectiva de una situación histórica desde su propio presente. En el caso del texto “Isabel de bohemia...” la obra recupera un referente de la cultura pop que remite a los hábitos de consumo cultural de una generación que vivió su infancia en los años 80. Las referencias a las producciones televisivas de los años 80 aparecen en otras piezas del volumen, por ejemplo, el texto que abre el libro, “¿qué te hiciste, oh musa, que estás tan

suavecita?”, el cual remite al *slogan* de una campaña publicitaria del jabón Darling y que se difundió en la televisión mexicana igualmente en los años 80 (Solavá, 2013). Por otro lado, el texto “el mágico mundo del color” toma su título de la serie homónima producida por los estudios Walt Disney entre 1961 y 1969 y que fue transmitida por la televisión mexicana en las décadas de 1970 y 1980 (Disney Nauta 2013), otra referencia a la cultura de masas de los años 80 es el ya comentado poema “charles atlas blues”. Estas referencias aluden a diversos productos de la cultura de masas compartidos por una generación completa. Al usarlas como recurso intertextual, los textos de Ortuño buscan construir a su interlocutor, a la vez que, como señala Prieto, introducen plenamente la temporalidad en la escritura, como una “práctica atravesada por el tiempo” (Prieto, 2016, p. 15).

Finalmente, la idea de errancia, en cuanto a la acepción de desplazarse sin rumbo, aparecerá tematizada como el castigo de errar fuera de una tierra prometida, el castigo que recibe la voz poética, resulta del carácter fraudulento de sus supuestos “poemas” y su fracaso al intentar reproducir un ideal de belleza poética. Esta “expulsión” del Paraíso poético ocurre en el poema “un poema a la altura del mundo”:

Regresé un poco tarde,
cuando me iba a fiestas ilegales donde había
alcohol y drogas
para adolescentes.

Entonces, aunque tuviera que soportar un regaño feroz,
finalmente me abrían la puerta de la casa.

Pero ahora que vuelvo
a la gran poesía,
me dejaron afuera. (2019, p. 39)

Conclusiones

Examinar las producciones poéticas actuales que se construyen desde la negativa a postularse como *poema*, en cuanto que se exige de ellos que signifiquen *algo*, como sucede con la obra de Ángel Ortuño aquí revisada, conlleva sin duda un desafío para el ejercicio crítico. La tarea puede hacerse apremiante si se parte además de la idea de que una de las funciones de la crítica es precisamente orientar pautas de lectura e interpretación, ¿cómo cumplir esta tarea frente a textos que exhiben justamente su ilegibilidad y negativa a funcionar como *poema*?

El breve ejercicio aquí efectuado busca orientar posibles vías críticas para acercarse a un conjunto de textos de la poesía mexicana publicados en la dos primeras décadas del siglo XXI y que se distinguen por cierta tendencia a la ilegibilidad o el sinsentido. Se trata de obras que se insertan en esa genealogía vanguardista de los y las poetas mexicanos que Sergio Mondragón asocia a las vanguardias y que hacen de “la volatilidad y asimetría de su lenguaje la aventura por excelencia de sus vidas” (1988, p. 20), obras que encuentran su filiación en textos como *Trilce*, de César Vallejo, *En la masmédula* de Oliverio Girondo o en la antipoesía de Nicanor Parra y que por sus características exigen un ejercicio crítico más específico. En este ánimo, hemos mostrado que acudir a una herramienta teórica como la que ofrece Julio Prieto con la noción de escritura errante se muestra productiva ante el carácter de *mala escritura* o de *ilegibilidad* que implícita o deliberadamente exhiben este tipo de trabajos.

El caso de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) es un indicio de que este tipo de búsquedas son mucho más que meros automatismos o abusos de ciertos procedimientos deudores de la actitud iconoclasta de las vanguardias. La breve revisión de esta obra muestra que el gesto de escribir mal, como señala Prieto, revela una “ética de lo ilegible” en la cual: “El gesto de escribir mal propone, así pues, un devenir iletrado: un movimiento hacia un otro del texto en que convergen una dimensión semiótica y una dimensión sociopolítica” (2016, p. 42). En el caso de los textos de Ortuño aquí revisados, esta dimensión estética se orienta a cuestionar los valores de la racionalidad al poner en crisis los valores de verdad y autenticidad asociados al concepto de poema y poeta, mientras que el

aspecto sociopolítico apunta hacia la denuncia de la precariedad –económica, política, y hasta ontológica– a la que una generación completa de mexicanas y mexicanos fue condenada por el fracaso del régimen neoliberal.

Para esta generación de las crisis, la única manera de lidiar con esta consuetudinaria existencia precaria fue, como señala Maricela Guerrero, hacerse de “una galopante resignación fatalista” para poder así “creer que la crisis nos hace lo que el viento a Juárez” (2019, p. 86); resignación y fatalismo que en la poesía de Ángel Ortuño se traducen en los desplantes irreverentes y el uso de la ironía con que formula su lectura de la institución literaria.

La ética de la mala escritura en Ortuño postula que, frente a los embates de la realidad, la opción es refugiarse en el infantilismo, el cinismo y el error como respuesta a los ideales institucionales. Ante las acusaciones de fraude hacia estas expresiones que no “arman un poema”, los mismos “artefactos” exhiben con cinismo su carácter de error, se declaran como errancia ante el ideal estable de obra, todo con el fin de exhibir el fracaso del sistema estético junto con el del sistema económico y político. La manera en que convergen la denuncia política con la denuncia estética se concreta en el poema “una democracia radiante como un sol”, donde de manera soterrada, se exhibe el recurso formal del símil como metonimia del sistema literario, a la vez que se realiza una analogía entre éste y el sistema político:

Una langosta sabrosa
como un sol.
Un payaso triste
como un sol.
Un sol arriba de los dos sin nada
a que parecerse. (2018, p. 19)

Aquí el adverbio “como”, en cuanto componente gramatical que alude al procedimiento de comparación, se usa reiteradamente no como un recurso metafórico, sino como exhibición irónica de una operación fraudulenta, como ocurre en el poema “Isabel de bohemia...” ya

comentado. El principio de identidad que exige que algo para ser verdadero debe ser igual a sí mismo, resulta ausente en el poema, pues todo en el poema es *como* otra cosa, estamos pues de nueva cuenta en el sistema del fraude. La denuncia del poema resulta del hecho de que la democracia misma, en cuanto ideal político, es también un engaño, en el sentido de que no *es* ella misma, sino que es *como* otra cosa, a la vez que el uso reiterado del “como” alude a un sistema poético-retórico gastado en fórmulas previsibles.

Finalmente, habría que apuntar que *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) cumple con la función de integrarse plenamente a su actualidad social como apunta Prieto en su concepto de errancia, ya que el poemario, a partir de recursos intertextuales alude a un momento histórico y a una experiencia generacional compartida, ubicada en los años 70 y 80, pero simultáneamente los textos que componen el poemario también se insertan activamente en su propio presente, el cual irrumpe en el texto con las alusiones al internet que ya mencionamos en “poema con pájaros” o a través de registros discursivos propios de las redes sociales virtuales, por ejemplo con el título del texto “personas que quizá conozcas” (88).

En cuanto a la dimensión política y presentista que el poemario manifiesta, hay que tomar en cuenta que el libro aparece en mayo de 2018, en plena contienda electoral por la Presidencia de la República. Frente a la nueva andanada de promesas de cambio y bienestar difundidas masivamente por los partidos políticos, el poemario interpela su presente desde su ética del fracaso y busca expresar la inevitable vocación fatalista de toda una generación. Así pues, la obra parece postular que es mejor acudir —de nuevo— al grito nihilista de los movimientos punks de los años 70 y 80: “No hay futuro”. Por ello, en vísperas de la anunciada transición política, no es extraño que el poemario cierre con un texto irónicamente titulado “no tengan miedo”, cuyos versos finales, en tono de advertencia, dejan entrever el escepticismo ante las promesas de un futuro promisorio por parte de la clase política:

Este Primer Ministro,
compatriotas,
los ama.
Pero solo diosito hacía milagros.

Y perdió la costumbre. (2018, p. 92).

Referencias

- Bartlett, B. (2019). The Worst Movies of All Time. *Media Education Journal* (65), pp. 24-28.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*, Península, 1987.
- De Aguinaga, L. V. (2021, 27 de septiembre). Ángel. *Periódico de Poesía*.
<https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/angel/>
- De Pablo, Ó. (2019). Valor de culto y valor de exhibición o cómo herir críticamente la poética nacional, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 197- 212.
- Del Gizzo, L. (2018). *Volver a la vanguardia: El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Aluvión, 2018.
- Descartes, R. (2019). *Correspondencia con Isabel de bohemia y otras cartas*. (Traducción de María Teresa Gallego Urrutia). Alba Editorial.
- Disney Nauta (2023). (1961 - 1969) El Mágico Mundo del Color. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=DD7On0rOZLU>
- El pequeño Larousse en color (1996). Larousse.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo* (Traducción de Alfredo Brotons Muñoz), Akal.
- Guedea, R. (2015), Presentación, en R. Guedea, (Coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana* (vol. 2). Fondo de Cultura Económica, pp.11-13.
- Guerrero, M. (2019), Los setenta, una generación a caballo, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 83-94.
- Herbert, J. (2010), *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. Bonobos.

- Higashi, A. (2015), *PM/XXI/360 Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. UAM-I/ Tirant Humanidades.
- Higashi, A. (2018). El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual. *América Sin Nombre*, (23), pp. 37– 47. <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.02>
- Mondragón, S. (1988). La poesía como aventura en List Arzubide, G. *Poemas estridentistas*, El Tucán de Virginia, pp. 13-29.
- Ortuño, Á. (2012). “Que nada cante ni más allá ni más acá de la vida”. *La Colmena*, (75), julio-septiembre, pp. 51-54.
- Ortuño, Á. (2018). *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, Universidad de Guanajuato.
- Ortuño, Á. (2019). Un poeta de Guadalajara, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 187-195.
- Padilla, E., (2019). Escribir de espaldas a la tradición, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 213-220.
- Pérez, J. I. (2017). Isabel de bohemia y Descartes. *Mujeres con Ciencia*.
<https://mujeresconciencia.com/2017/05/08/isabel-bohemia-descartes/>
- Piccato, P.; Hidalgo, S. y Lajous, A. (2018). *Estadísticas del crimen en México: Series Históricas 1926-2008*, Columbia University.
<https://ppiccato.shinyapps.io/judiciales/>
- Poesía Mexicana. (s.f.) *Acerca de PM*. [Página web].
<https://poesiamexa.wordpress.com/indice/>
- Prieto, J. (2016). *La escritura errante: Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Iberoamericana/Vervuert.
- Solavá, G. (2013). Comercial jabón Darling 1979 (México). YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=OmKJxLDWJFQ>

Tello, C. (2010a). Notas sobre el Desarrollo Estabilizador. *Economía Informa*, (364), pp. 66-71.

<http://www.economia.unam.mx/publicaciones/econinforma/pdfs/364/09carlostelllo.pdf>

Tello, C. (2010b). Estancamiento económico, desigualdad y pobreza: 1982-2009. *Economía UNAM*, 7(19), pp. 5-44.

Vallejo, C. (2005). Se prohíbe hablar al piloto, en Müller-Bergh K. y Mendoça Teles. G. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV, Sudamérica, Área andina centro: Ecuador, Perú, Bolivia.* Vervuert/ Iberoamericana, pp. 155-157.

Yáñez, R. (2021, 6 de octubre). Voz que no se irá. *La Jornada*.

<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/10/06/cultura/isocronias-voz-que-no-se-ira/>

Zona Retro (2017). El Show del Correcaminos. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=wiCaa3xD6sQ>