

MIJAIL LAMAS, SUJETO Y CONDICIONES EN LA VARIACIÓN DE UNA ESCRITURA

Andrea Rivas

En la actualidad, estudiar a un poeta dentro de su generación puede implicar dificultades considerables. Por un lado, los medios digitales nos permiten tener rápido acceso a lo que se ha escrito y se escribe en el presente en otros países sin tener que esperar a que las antologías y publicaciones lleguen a las librerías, de manera que las influencias de los poetas no vienen solo de otros poetas internacionalmente reconocidos por la crítica ni tampoco de los talleres locales de poesía y las publicaciones físicas de su país, sino de los cientos de blogs, revistas electrónicas, canales de Youtube y foros que se abren cada día alrededor del mundo. Por otro lado, como señala Alejandro Higashi:

En el escenario actual, las relaciones ya no se dan en la verticalidad de la progresión temporal de abuelos a padres a hijos, ya no hay líneas de tiempo, sino que se dan en un plano horizontal de influencias y lecturas erróneas en todas las direcciones que un mapa dinámico permite, entre entidades fraternas coetáneas (*PM / XXI / 360. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, 237).

Comprender dentro de su propia generación a un poeta de habla hispana nacido en la segunda mitad del siglo XX implica un esfuerzo que rebasa rastrear la cronología de sus antepasados poéticos inmediatos, la tradición —tradiciones— previa a la suya, va más allá también de estudiar el campo cultural en que se desarrolla y que influye directamente en su educación —ya sea académica, en escuelas de creación, con becas que exigen determinados temas e incluso extensión de páginas, formas acordes al canon estético de los jueces, estudios en el extranjero que acercan al poeta a otros horizontes de comprensión sobre su propia creación e incluso aquellos poetas autodidácticas que

han buscado sumergirse en el mundo de la poesía sin el impacto directo de un sistema cultural— y aún estudiando todos estos ámbitos, es tan grande la comunidad de autores, tan vasta la producción poética, que siempre habría un elemento que pase desapercibido.

Por todo lo anterior, las antologías de poesía de los últimos años, si bien no han eliminado la idea de seleccionar a los poetas por generaciones, han optado en ocasiones por reunir a sus integrantes, además, por regiones, por escuelas, por décadas o periodos de tiempo que se ajusten mejor a los criterios del antologador, como las tendencias estéticas o búsqueda de las mismas, que a las fechas de nacimiento, como ocurre en el caso de *Poesía ante la incertidumbre* con poetas nacidos entre 1973 y 1982, *Un orbe más ancho* (1971 a 1983) o *El oro ensortijado* de 1918 a 1982.

¿Cómo entonces ubicar a qué generación pertenece un poeta? ¿Cómo determinar a partir de qué contexto estudiarlo? Si, además, como sostiene Alí Calderón en *Piedras para una refundación*, “Lo que se presenta como múltiple, es en realidad, según mi conjetura, una suerte de estilo literario único con algunas leves variaciones” (122) parece importante entonces revisar quién es el sujeto que escribe poemas y más aún, ¿quién es el sujeto que habla en los poemas? ¿Hay correspondencias entre uno y otro? porque quizá resolviendo, o aventurando al menos sobre esta pregunta podamos comprender mejor esta aparente estilo lineal y ayudarnos entonces a aprehender la complejidad de ubicar a un poeta en un grupo determinado esperando que haya cierta homogeneidad en la selección, pero sobre todo a tener un punto de partida desde el cuál leer la obra de un autor y relacionarla entonces con su contexto de producción estética.

De acuerdo a Calderón (103):

En la poesía hispanoamericana contemporánea (...) son distinguibles con alguna nitidez, al menos cuatro sujetos modales, cuatro instancias de enunciador locutor/voz, seis

estrategias líricas: 1) el monólogo dramático,¹ 2) el poema sin mediación o de ilusión referencial (vinculado con la autoficción),² 3) el poema de fervor asociado al apóstrofe³ y 4) la enunciación polifónica.⁴

Pensando en estos cuatro distintos sujetos modales, para dar cuenta de la poesía que se escribe en México pienso en un poeta particular en cuya obra se aprecian cada una de las estrategias y que podría ubicarse como representante de cada una de ellas, produciendo una obra que, en conjunto, muestra solidez poética, conocimiento del campo literario, de las estéticas dentro y fuera de su país, de su lengua y que, además, tiene la flexibilidad para no repetirse pero la consistencia para guardar siempre una relación entre los distintos trabajos que conforman la totalidad de su obra, una esencia y una

¹ Son muchos los ejemplos que hay en la poesía de todos los tiempos sobre el monólogo dramático o personæ, sin embargo es un recurso que se mantiene vigente en cada generación de poetas; la máscara que permite el monólogo dramático sigue siendo un importante elemento para la creación de discursos y la reformulación de la historia, como en el caso del poema *Canto de Penélope desde las playas de Ítaca* de Minerva Margarita Villarreal.

² Se refiere a aquel poema donde la barrera entre el autor del texto y el locutor del mismo -en términos de Ducrot- se vuelve tan fina que es prácticamente indistinguible; el poema confesional hace recurrente uso de este recurso.

³ “El apóstrofe como estímulo lingüístico genera el efecto anímico de la intensidad o patetismo: fervor” (Calderón, 115).

⁴ En un plano de lenguaje donde la escritura se parece más a la realidad actual, la enunciación polifónica se presenta como un modo de enunciar donde descubrir quién habla en el poema se vuelve mucho más difícil para el lector. En estos poemas podemos encontrar con uno o varios sujetos, o incluso un solo sujeto con variaciones modales, distintas voces como en el caso del poema *Slogan* de Abigail Bohórquez, donde la preocupación ante la inminente muerte es expresada no solo por medio de un “yo” estático sino también a través de inserciones de versos de Porfirio Barba Jacob y canciones de rock que en el nuevo contexto del poema adquieren un significado nuevo y contribuyen a la formación de un significado particular y un pathos vinculado a la acumulación y la disforia.

preocupación siempre presentes por la creación poética y la relación con su productor, aquel que lleva a cabo el oficio de la escritura: Mijail Lamas.

I. Mijail Lamas y el oficio de sombra

II.

Mijail Lamas, nacido en 1979, Culiacán, Sinaloa, México, es autor de cinco libros de poesía: *Contraverano* (2007), *Cuaderno de Tyler Durden* (2008), *Fundación de la casa* (2008), *Trevas. Canción del navegante de sí mismo* (2013), *El canto y la piedra* (2017). Sorprende, en la obra de Lamas, la variedad de registros temáticos: el tema amoroso, la exploración del yo, el espacio, el aburrimiento, el reconocimiento en el otro, la nostalgia, la cultura pop, las deidades. Pero, quizá aún más, sorprende la variedad de formas estilísticas utilizadas por el autor para desarrollar cada uno de los poemas con los que va construyendo su propio universo de significación.

De la diversidad de temas que Mijail Lamas explora en su obra, uno de los que destaca de manera consistente es el de la escritura. Ya en *Contraverano*, su ópera prima, nos introduce a la idea de la escritura como una herramienta que sirve de ayuda para soportar el tedio de lo cotidiano:

En esta soledad he aprendido a lidiar con la ceniza que han dejado los
veranos.

De noche he aprendido a no dejar que mis palabras se consuman por el
fuego.

Por este oficio de sombra
puedo soportar esta ciudad que llevo a cuestas.

(2007, pág. 25).

La preocupación por establecer al locutor de un texto en una esfera particular que coincida con la del emisor, como ocurre en la poesía confesional, será recurrente en la construcción del sujeto de los poemas de Lamas. En este caso, el locutor retoma la idea de la escritura

como el ente de salvación frente a un sujeto inminentemente disfórico; la escritura, el “oficio de sombras” se presenta como un alivio ante la ciudad ardiente que pesa sobre los hombros del sujeto, contra el sol que le es antagónico.

Según Nidya Areli Díaz en *Moebius: poetas nacidos en los 80*, uno de los rasgos generacionales que más resaltan en los poetas de esta generación está constituido por el recurrente tópico del conflicto existencial del poeta. En efecto, los poemas citados por Díaz reflexionan sobre su labor como poetas; Yendi Ramos, Anuar Zúñiga, Moisés Vega, Esaú Corona, Mario Rovel, Judith Santopietro, Carlos Axólotl y Fernando Alarrabia hacen mención o directamente dedican textos a la lengua y la escritura. En los versos recuperados por Díaz, Moisés Vega dice:

Soy un hombre perezoso
que alguien más escriba por mí
los libros que han incendiado al mundo.

En el mismo tono, Ánuar Zúñiga escribe:

Máquina de fumar,
máquina de hacerse pedazos.
Mitad hombre y mitad
ganas de quedarse en la butaca hasta el final de los créditos
(...)
Su único talento
fue hablar como caracol
oficio que ejerció hasta el último cenicero.

Si bien en los tres encontramos a la escritura como eje que determina la circunstancia del sujeto del que se habla, en Mijail Lamas la escritura aparece además como salvación, como un respiro, un lugar de resistencia. Efectivamente, no solo estos, sino todos los poemas recopilados por Díaz coinciden en un tono disfórico donde la reflexión en torno a la escritura y al oficio de escribir parece ser un peso, un

legado del poeta maldito o, quizá, una cuestión ontológica que, no obstante, no parece terminar de aliviar las fatigas del sujeto y, sin embargo, el pathos es variable. Mientras que los sintagmas parecen apuntar en la misma dirección, en Lamas el plano paradigmático señala hacia una ruptura con el discurso del resto de los autores, una ligera pero significativa y vital variación.

Siguiendo a Díaz:

Esta muestra generacional pondera una tangible preocupación por su existencia creativa, por el lenguaje, por la palabra misma; trata de encontrarse en sus ancestros; sus ancestros de las formas, de los tropos y figuras; ancestros de generación, de edad, de eras; intenta, sin conseguirlo, salir de anonimato mediante el lenguaje, mediante las innovaciones absurdas de la posmodernidad.

Lamas sostiene esta tendencia a preguntarse sobre el lenguaje y el ejercicio de la escritura construyendo así la primera línea isotópica que atravesará a su obra, pero va aún más allá, explorando no solo el acto de enunciar, sino al sujeto que enuncia en el poema y también al sujeto enunciado, problematizando a sus ancestros poéticos, como hace en *Trevas. Canción del navegante de sí mismo*, donde nos encontramos con uno de los cuatro sujetos modales de la poesía en Hispanoamérica mencionados por Calderón: el monólogo dramático; en este caso se trata de hablar en la voz del poeta portugués Cesário Verde, pero también lo hará más tarde con sus ancestros ideológicos, quienes irán permeando las formas discursivas volviéndose sujetos enunciados - como Janis Joplin en *El canto y la Piedra*-.

*Escribo esta canción que es santo y seña,
llave del laberinto que da a otro laberinto,
tonada que relaja los muslos de la hidra,
oración que estremece e incinera mi lengua.
Escribo esta bitácora de viaje para mi salvaguarda
y dejo aquí mi voz como el último rastro*

(Lamas, 2013, 52).

Trevas (2013) constituye un sitio donde Lamas experimenta con uno de sus antepasados poéticos; es importante ver aquí cómo desde sus inicios en ha mostrado una importante inclinación hacia la tradición poética portuguesa, misma que lo ha influenciado no solo en su labor como escritor sino también como traductor⁵ e investigador. Si bien *Trevas* está encaminado a la recreación de los últimos días de vida del poeta Cesário Verde mediante el uso de la personæ, no deja de lado la preocupación por manifestarse como un sujeto del oficio de la escritura. En este libro predomina la enfermedad como hilo conductor hacia la muerte del sujeto enunciado, así mismo el oficio de la navegación va poco a poco volviéndose imposible: la tierra es la derrota, el mar es la libertad. Mientras la tuberculosis termina con el poeta, el mar se vuelve lejano y la navegación imposible; aquel oficio le es negado al sujeto y hay un tono disfórico constante que va agravándose conforme la tuberculosis avanza en los pulmones del poeta; la esperanza última parece recaer, de nuevo, en el oficio de sombras, en la escritura: “Escribo esta bitácora de viaje para mi salvaguarda / y dejo aquí mi voz como el último rastro”; la única parte del poeta que quede cuando su vida se extinga será aquella que haya dejado en sus memorias, aquella que haya grabado con sus palabras y que constituirán su voz. De nuevo, la escritura parece ser el elemento que rescata al sujeto, en este caso dándole la permanencia después de la muerte.

⁵ En 2018 publicó como antologador y traductor, bajo el sello editorial *Círculo de poesía* la antología *Lluvia oblicua. Poesía portuguesa actual*. Respecto a esta obra Lamas escribe en el prólogo: “Esmerados en producir un lenguaje nuevo para su poesía, los poetas nacidos entre 1967 y 1992 en Portugal, más que ser subsidiarios de sus mayores, han sabido asimilar, no sin un sesgo irónico, todos los momentos brillantes del llamado «Siglo de Oro» de la poesía portuguesa, pero a su vez han incorporado con mayor naturalidad que sus predecesores, nociones de otras coordenadas líricas, donde destacan las estrategias discursivas de la poesía norteamericana: el objetivismo, el confesionalismo o el tono narrativo/conversacional de los poetas *beat*. Además de una más radical asimilación del pathos irracional destilado del dadaísmo y el surrealismo”.

Así, Lamas conjuga la preocupación por la escritura tanto hablando desde el discurso confesional como desde el monólogo dramático, comenzando a perfilar una de las constantes que recorrerán su obra. Siguiendo con esta línea, en *Cuaderno de Tyler Durden*, las personalidades del Narrador,⁶ protagonista de la emblemática novela *Fight Club* de Chuck Palahniuk, convergen para unirse al sujeto construido por Lamas. Si bien en la premisa de Palahniuk, Durden y el narrador terminan por ser parte de un mismo sujeto, en *Cuaderno de Tyler Durden*, el locutor de Lamas y Durden irán entremezclando discursos, manías y poesía hasta volverse uno solo.

*Que no se me critique
por intentar escribir
los versos del desierto
refugiado en el clima estéril
de la plaza comercial.
Si huí del sol fue porque me odiaba.*

(2008, 21)

Vemos aquí cómo se retoman elementos que también aparecen en *Contraverano*: el sol como antagónico al sujeto que enuncia, la idea del calor como opresor y la escritura. En este caso, las itálicas indican que el enunciador del poema es Tyler Durden, no obstante, vemos cómo Lamas, Durden y el Narrador se traslapan: el sujeto es uno y es todos a la vez, es el mismo tedio el que los sofoca y es la misma escritura la que representa una válvula que libera la presión.

Además, podemos ubicar en la construcción de este poemario la enunciación polifónica a la que hace referencia Calderón: en primer lugar, en aquello que se enuncia hay una evidente intención por presentar una multiplicidad de subjetividades que se confundan en el desarrollo de la enunciación del poema, como hemos dicho Durden, el

⁶ Uso aquí la mayúscula para diferenciar la noción de narrador que no correspondería al ámbito poético con la del personaje sin nombre de Palahniuk que constituye a su vez al narrador de *Fight Club*.

Narrador y el locutor no coinciden en persona, pero lo hacen en enunciación; en versos como los siguientes:

Lo que *yo* es reclama lo que escribo,
lo que hoy digo ha terminado ayer
y sus palabras dan cuenta de mí
desde hace tiempo (57)

aparece de manera explícita la complejidad del sujeto para enunciarse como un “yo” que se corresponda en tiempo, persona y circunstancia, hay una disociación entre el “yo” que enuncia y que se reconoce como “yo”. Más adelante será que la enunciación pueda dar muestra de los otros sujetos que conforman a esta enunciación polifónica, a la multiplicidad de voces que no pertenecen a un sujeto escindido de sí mismo sino a una serie de sujetos —ya sea poéticos o del mundo de la música— que se inserten en el discurso como si tomaran la palabra del locutor, como robándose el derecho de hablar y permitiendo así una visión más amplia de aquello que se enuncia.

En mi cuarto
la monotonía es un ventilador que no descansa.
Consagrado al conjuro
me celebro y me canto
y me aburro terriblemente. (58)

Walt Whitman desde su *Song of Myself* por primera vez publicado en 1855, habla ahora en una lengua que le es ajena pero que se ha adueñado de sus versos en el poema de Durden—Lamas, reconfigurando su significación y, al mismo tiempo, dota de un sentido nuevo a las palabras del autor sinaloense. Mientras que *Song of Myself* representa un himno al “yo”, un homenaje al sujeto, los emblemáticos versos retomados por Lamas aquí tienen más bien un sentido irónico frente a un sujeto harto de su condición monótona. Esta inserción a modo de apropiación de los versos otros, retomados y puestos en la lengua española dándoles un nuevo contexto, constituye sin duda un

ejemplo de enunciación polifónica donde comienza a desdibujarse el límite entre la enunciación de uno y otro sujeto, una voz y la otra.

Lo mismo pasa con aquellos poemas donde resuenan canciones de los Rolling Stones “*a ustedes les digo / I can get no satisfaction*” (“A Borges” en *Cuaderno de Tyler Durden*, 36) o en todas las referencias a la música y cultura pop que aparecen primordialmente en títulos de los poemas del *El canto y la piedra* como *Nevermind*, *Janis* y *Peter Pan reclama*.

Sin embargo, quizá sea *Mapa de los feminicidios de México* (2017), poema de Lamas publicado en la revista *Círculo de Poesía*, el que con mayor fuerza logra recrear una polifonía donde el sujeto se descoloca por completo y es la citación, la acumulación de voces recortadas de otros contextos, la que da vida al poema documental.⁷

II

ya se calmó
es pura mala fama
no fueron tantas como dicen
no eran gente de por aquí
ya agarraron al que las mataba
dicen que no eran tantas
los asesinos?
el asesino
dicen que era un gringo
un hombre importante
un asesino serial
pero eran locas
eran putas
eran pobres

⁷ El mismo Lamas introduce al poema explicando que “para el poeta y ensayista norteamericano Ed Sander la poesía documental debe denunciar la realidad histórica mediante el uso de diferentes procedimientos en los que destacan el uso de archivos de diversa índole (textuales, audiovisuales, gráficos, etc.), así como estrategias propias de la poesía lírica contemporánea” (*Círculo de Poesía*, 2017).

HPR / 115

iban solas
no andaban bien esas mujeres
eran novias de los malandros
andaban en malos pasos
andaban de curiosas
no eran gente de aquí
pero ya no pasa
casi ya no pasa
aquí han asesinado a más hombres que a mujeres
aquí ya no queremos hablar de estas cosas
aquí ya no queremos hablar
aquí ya no

El poema en torno a la visión de la sociedad mexicana frente a los numerosos feminicidios en el país se sustenta en un locutor silencioso que, a manera de director de orquesta, selecciona los fragmentos de conversaciones que deberán ir en el poema hasta formar un mapa que pueda dar una visión de las circunstancias en el país. La polifonía está constituida por decenas de voces que podríamos encontrar en comentarios de redes sociales, en conversaciones de sobremesa y que, sin embargo, todas son testimonios reales recuperados por el autor, como el mismo explica: “La segunda parte de este trabajo se realizó a partir testimonios que yo mismo he levantado entre los taxistas que trabajan en el puente fronterizo Santa Fe en el centro de Ciudad Juárez”. El locutor, el “yo”, aparecerá hasta la tercera estancia para dar cuenta de su parte en el poema, para nombrarse a sí mismo director del collage de voces:

III

¿Quién tiene derecho de apropiarse de estas palabras?
¿Quién debería poner a hablar a estas palabras?
¿Me corresponde a mí juntar estas palabras?
Hace ya día estoy pensando en esto.
He pensado, también, hace ya días
que sería peor guardarse las palabras.

Así Lamas construye se inserta en una forma de construcción donde se combina la intención estética subyacente a toda creación poética al mismo tiempo que se le sobrepone la idea de una poesía que busca visibilizar las condiciones determinadas de un país donde la violencia —y más pertinente para este ejemplo, la violencia contra la mujer— es el discurso de todos los días.

III. El sujeto y los dioses

IV.

Si bien, Díaz sostiene que los poetas de la generación de Lamas tienen presente la búsqueda de sus antepasados poéticos, éste los busca en una diversidad de lugares que contribuyen a la riqueza de su poesía conformando un corpus que es capaz de ser reflejo del mundo contemporáneo: Cesáreo Verde, nacido en Lisboa en 1855 susurra sus ecos hasta finales del siglo XX en que se escribe *Trevas*, Eduardo Lizalde, mexicano de 1929, cuya poesía resuena en lengua viva, también vibra en los versos de Lamas sirviendo como el primer epígrafe de *El canto y la piedra*; Hécate, Eurípides, Apolo y Hades se enuncian como el renacer de una mitología que constituirá el universo del poeta y que se complementarán, finalmente, con los “dioses personales”, sujetos de la cultura pop que se reformulan en la sección titulada *Dioses personales: homenaje y reescritura*.

La enunciación en esta sección dará cuenta de un sujeto contemporáneo que vive en una era de la incertidumbre, como dice Néstor García Canclini (2000): “la *incertidumbre* acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (14); del mismo modo en que Lamas enuncia a los personajes culturalmente reconocidos por una élite, por un canon poético particular, también se desliza hacia un universo más cotidiano donde convive con los ídolos modernos, con aquellos sujetos del mundo cultural que se han convertido en deidades que representan mucho mejor al sujeto contemporáneo presente en la obra de Lamas. Alí Calderón retoma a Paz cuando dice que “la imagen del mundo se ha

HPR / 117

quebrado” (2017, 101) y profundiza afirmando que “El relato moderno se agotó en la segunda mitad del siglo XX, le sobreviven múltiples visiones de mundo, ninguna dominante. No existe más la historia unitaria”. Así la historia que va recorriendo las páginas de Lamas es capaz de dar cuenta de la incertidumbre a partir de la enunciación de sujetos que se desplazan entre el tedio de su propia existencia y la desesperación por su condición particular, reviviendo y reescribiendo tanto la vida de otros, como en el caso de Cesáreo Verde, y entendiéndose a sí mismos desde aquellos quienes componen un discurso coherente con el presente convulso del “yo”; un ejemplo es el poema “Janis”, con el que abre la sección *Dioses personales: homenaje y reescritura*:

El aire me desgarrar, Janis,
tu voz me parte el rostro
y mi corbata es el signo de todos los ahorcados.

Restos de mí se van rodando por el suelo
y el filo de tu voz
hace explotar mi lunes en pedazos.

Sólo, Janis, me queda
el hambre de este empleado que mira con desprecio
el rostro de sí mismo en los cristales,
el hambre de una fábrica de angustias,
certezas de saber que en el futuro
nada podrá ir mejor
y que esta bandera enarbolada de la juventud
también se caerá al suelo
y el último refugio tendrá que ser la piel
o el alcohol solitario.

Janis,
tu voz es un cuchillo
que vibra en la garganta del dolor.

Pero ahora el silencio.

He llegado al lugar de los pequeños señores
y me apresuro a aniquilar
estas ganas de mandar todo al diablo (47, 48).

Si los dioses de la antigüedad como Hécate radican en poemas
como el que dice:

Hécate me entregó el cuaderno en una encrucijada.
Tiene pastas azules y unos gruesos renglones infantiles.
Hécate imperativa sólo ordenó una cosa:

escribe.

(*Himno órfico a Hécate*, 15)

Los dioses como Janis Joplin vivirán en la desgarradura. Hécate promulga por el oficio salvador de la escritura mientras que Janis es la voz que acompaña la desesperanza, aquella entidad omnipresente en el mundo odiado del sujeto oficinista donde no cabe ya el bálsamo de los versos y afirma que no le queda más que “certezas de saber que en el futuro / nada podrá ir mejor”; en esta sección el poeta se rinde y como resultado aparece el silencio “Janis, / tu voz es un cuchillo / que vibra en la garganta del dolor. / Pero ahora el silencio”. Cuando hay ilusión es porque hay versos, cuando ganan “las ganas de mandar todo al diablo” es porque se abandona la escritura y se el sujeto de la incertidumbre guarda silencio y deja que sus dioses modernos sean quienes hablen, desde una garganta desgarrada, desde “un riff de Nirvana” (*El canto y la piedra*, 49) sobre la imposibilidad de la seguir soportando aquella ciudad que se llevaba a cuestas.

Si atendemos a la forma de enunciación, veremos que el sujeto que enuncia en *Janis* optará por la forma del apóstrofe para provocar la emotividad esperada. Como señala Calderón “pienso que ese patetismo que caracteriza al apóstrofe está vinculado con alguna forma de la

fuerza ilocutiva ya que el poema, para ponerlo en términos de Austin, al mismo tiempo que dice, hace; *hace* un mundo posible al ser dicho, pronunciado. Es evocación. Es invocación” (114), de manera tal que Lamas consigue invocar a Janis, traerla a la vida en el poema y convertirla en el alocutario cuya presencia textual ayudará a formar un pathos donde la emotividad de las palabras pueda crecer exponencialmente cada vez que aparece la mención de su nombre “Sólo, Janis, me queda”, rompiendo con el ritmo esperado, proyectando a un sujeto que se ha quebrado.

III. Correspondencias y autoficción

El poema vinculado con la autoficción está muy presente en la escritura lírica de la lengua española, como señala Calderón:

Inmersos aún en la dictadura del estructuralismo, una forma que, aunque usual, es significativa y está muy presente en la poesía panhispánica es la identificación del yo con el autor del texto. Esta falta de distancia, por así decirlo, o de frágil mediación, genera necesariamente una intensificación del efecto de intimidad. (107)

La configuración de un locutor que coincida con los enunciados no solo en persona sino en circunstancias comprobables o mínimamente muy probables biográficamente es una herramienta que se usa y ha usado para promover la emotividad del poema, para utilizar un aparato retórico que logre conmover mediante la sensación de veracidad, para facilitar el poema meditativo, como asegura Calderón: “La meditación poética ha elegido, para mayor eficacia, la destrucción de la ambigüedad entre sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado. La estrategia funciona porque le imprime al texto la verosimilitud que requiere el tono meditativo” (109). Lo lógico para nosotros sería que, en todos los casos, para lograr este lirismo autoficcional se partiera siempre de la primera persona “yo”, sin embargo, hay momentos en que el aparato textual se vuelve más complejo, como en el caso de

HPR / 120

Lamas, en el siguiente poema sin título de *Contraverano*.

Por larga distancia te cuenta tu madre
que hoy podrías cocer un huevo en el toldo de algún carro si
quisieras,
que no es conveniente salir a la calle al mediodía,
que hay 50 grados de un resentimiento para todos.

Te cuenta que el periódico de hoy señala
que este año ya hay más muertos por el narcotráfico
que caídos en la guerra de Irak.
No sabes si decirle que exageran
o que al final, tal vez, tengan razón.

Será sólo el verano rugiendo sus bromas.

Otro día la voz de tu madre tiene algo de gladiolo y tierra,
todo porque no sabe explicarte
cómo a veces la vida es un espejo que duplica la muerte.
Entonces la voz de tu primo Rafael desde su tumba
te sigue preguntando:

¿Qué es lo que hacen los poetas para ganarse la vida?
Pero él ya no vive para poder explicarle
que un poeta no se gana la vida,
que la vida nos gana con trampas el juego
y es un lugar común decir que es injusta como la muerte.

Lamas nos presenta un poema escrito desde el “tú”; el locutor aquí pareciera distanciarse de las palabras enunciadas, no obstante este efecto retórico cumple con el objetivo de rebasar lo esperado en el plano de la literatura confesional, aquello que Gustavo Osorio ha denominado como lirismo del tú y que apunta a la construcción de una subjetividad más compleja:

“Lo que se construye –y se hereda– en y desde Catulo es una configuración del «yo» que rebasa tanto a lo puramente textual como a lo extratextual-biográfico, es decir, un «yo» que va más allá del «yo», subjetivo y personal, y del «él» histórico y referencial. Quizás entonces es un «tú», un lirismo del tú para ser más precisos”. (2)

Si nos fijamos en los pronombres del poema, notaremos que mientras que en todos los versos se habla hacia un tú, en el momento en que se habla de la poesía, siguiendo la tendencia de Lamas por articular la subjetividad de sus distintos sujetos enunciados y enunciadores como poetas, de pronto el tú se convierte en un “nosotros”: “que un poeta no se gana la vida, / que la vida nos gana con trampas el juego / y es un lugar común decir que es injusta como la muerte”; de pronto no se habla ya solo hacia un tú sino que se toma posición activa en aquello enunciado como parte de un nosotros que involucra al “tú” y al “yo” pero que podría incluso incluir al lector mismo generando no solo un incremento en la dimensión pasional del poema sino ayudando al fenómeno de la presentez al que refiere José María Pozuelo Yvancos.

Todas estas instancias, personas, subjetividades, involucrados en el aparato textual enunciativo del poema que propone un mecanismo emplazamiento del “yo”: dice “tú” para protegerse, para cifrar en Otro la experiencia, pero, paradójicamente, la vuelve más del “yo”, la hace proliferar en la polifonía del poema, la hace del “yo”, del “tú” y del lector simultáneamente; la hace del Otro que tanto somos. (Osorio, 18)

De acuerdo a Osorio, podríamos decir que, si bien a primera vista el sujeto que enuncia pareciera distenderse de la escritura autoficcional puesto que se separa de enunciarse como un “yo”, en realidad se dice “tú” para protegerse, desde el punto de vista del psicoanálisis, y este mecanismo de defensa no hace sino confirmar la veracidad del sujeto que enuncia, otrificando aquel discurso que parece

más complicado de enunciar desde el “yo”. Por otro lado, si nos fijamos además en las coordenadas de lo real que aparecen en el poema —el calor de “50 grados de resentimiento” que crea una reciprocidad con la ciudad del norte del país de la cual el autor es oriundo, el narcotráfico, la guerra de Irak, el nombre del primo Rafael y, finalmente, el oficio de poeta— se crea aquella de nuevo la mirada se fija sobre la correspondencia entre el sujeto enunciador y el sujeto enunciado que da lugar a la ilusión de veracidad, al juego autoficcional tal y como es definido por Verónica Leuci: “La autoficción —o la posibilidad de hablar de poesía autoficcional—, concebida como una modalidad transgenérica, opera en el cruce, en el encuentro ambiguo y dinámico entre realidad y ficción” (9), Lamas de nuevo se ubica como un poeta que se encuentra en medio, en el cruce entre aquello que aparece en los estudios críticos referentes a los poetas de su tiempo, pero con una variación.

IV. La firma

Mutlu Konuk Blasing sostiene que la firma⁸ es una estrategia de persuasión, aquella que nos convence de la sinceridad de un texto. Lo cual no quiere decir que un texto poético tenga que decir *la verdad*. Un texto literario siempre tiene un importante componente ficcional. Y, sin embargo, parte del pacto ficcional con el lector es que éste olvide dicho componente, que crea en la veracidad y sinceridad del sujeto que está produciendo el discurso, como hemos visto. De esta manera, la firma se inserta en el intersticio entre la existencia de un sujeto empírico -el poeta de carne y hueso que escribe, el autor - y el sujeto en el poema que habla y que hemos llamado locutor con Ducrot -o simplemente sujeto que enuncia-. Y serán los rasgos que Konuk menciona, los rasgos personales, las inflexiones, los ritmos prosódicos

⁸ La firma es una institución “ética”, y la firma de un poeta, su “Yo”, endosa el lenguaje simbólico con su inflexión personal e identificadora de los códigos lingüísticos y formales. El poeta persuade inscribiendo su firma en el código. En el sentido más amplio, una “firma” poética incluye un ritmo prosódico y sintáctico individual, una voz distinta y distinguibles marcas textuales audibles o visibles -todo lo que hace una inflexión personal del código- y supone la macrorretórica de las persuasiones discursivas.

y semánticos -entre muchos otros—que se encargarán de cumplir con este objetivo. Habrá poetas en quienes estos signos serán más sencillos de localizar, quienes incluso, parezcan repetirse formal y temáticamente. Y habrá otros tantos, como Mijail Lamas, que logren colocarse en un punto intermedio de variación.

Si bien hemos encontrado que Lamas comparte aquellos rasgos que se mencionan entre los poetas de su generación de acuerdo a criterios como los de Hagshi, de Díaz o de Calderón, también es cierto que en un su poesía podemos encontrar la conjugación de un mundo temáticamente amplio: los dioses, a las figuras de culto, la poesía amorosa, de denuncia, la monotonía y la constante que une a toda su obra que no es otra sino la preocupación por la escritura misma y, más aún, por la identificación del sujeto que escribe y la relación entre su oficio y su esencia. Recordemos como en los cinco libros del autor hemos encontrado una línea isotópica que ayuda a reconciliar toda su obra; quizá aquello que podríamos llamar la firma del poeta aparezca definido en su constante preocupación por la escritura y la autodefinition en el mundo de las palabras, será en el nivel semántico donde haya mayor estabilidad en la obra de Lamas, a pesar de que su versatilidad, que pasa del tema amoroso con todo confesional al monólogo dramático y más tarde al poema con inserciones de cultura pop.

Por otro lado, es esta capacidad de adaptación al verso medido, al poema lírico próximo al canon, al poema documental, al poema en prosa, al discurso fragmentado que se resumen en los cuatro sujetos modales de Calderón, lo que configuran a Mijail Lamas como un poeta representativo no solo de su generación sino de la poesía que se escribe en México y en toda la lengua española y que, a diferencia de lo que insisten sus versos al enunciar a un sujeto perdido entre la monotonía, el calor, el tedio y la costumbre, nos regalan a un poeta que, verso a verso, escapa del aburrimiento.

Bibliografía

Calderón, Alí. *Piedras para una refundación*. Buenos Aires Poetry, 2017.

- Díaz, Nidya A. "Moebius: poetas nacidos en los 80. Buscando la identidad generacional". *Sombra del aire. Lectura crítica como forma de vida*. 26 de marzo 2016.
<http://sombrelaire.com.mx/moebius-poetas-nacidos-en-los-80/>
- Ducrot, Oswald. "La descripción semántica de los enunciados y la noción de presuposición". *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Hachette, 1984.
- García Canclini, N. *Culturas Híbridas*. Grijalbo, 2000.
- Higashi, Alejandro. *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- Lamas, Mijail. *Contraverano*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.
- . *Cuaderno de Tyler Durden seguido de Fundación de la casa*. Fundación para las letras mexicanas, 2008.
- . *Trevas. Canción del navegante de sí mismo*. Andraval Ediciones, 2013.
- . *El canto y la piedra*. Valparaíso México, 2017.
- . "Mapa de los feminicidios en México". *Círculo de Poesía*. 24 de abril 2017. <https://circulodepoesia.com/2017/04/mapa-de-los-feminicidios-en-mexico-un-poema-documental/>
- Leuci, Verónica. "Poesía y autoficción: Una alianza posible". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata en Memoria Académica.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2356/ev.2356.pdf