



LAS FLORES DEL DESIERTO

**SIETE POETAS JÓVENES DE TIJUANA
ANTE SUS INFLUENCIAS ORIENTALES
Y NORTEAMERICANAS**

Juan Carlos Zamora Jiménez

LAS FLORES DEL DESIERTO:

Siete poetas jóvenes de Tijuana
ante sus influencias orientales
y norteamericanas

Juan Carlos Zamora Jiménez

LAS FLORES DEL DESIERTO:
SIETE POETAS JÓVENES DE TIJUANA ANTE SUS INFLUENCIAS
ORIENTALES Y NORTEAMERICANAS

Primera edición: 2021

© 2021 Agencia Promotora de Publicaciones, S. A. de C. V.

© Juan Carlos Zamora Jiménez

De los textos de la obra

GOBIERNO DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA

Jaime Bonilla Valdez

Gobernador del Estado

Pedro Ochoa Palacio

Secretario de Cultura y Director General del ICBC

Magdalena Jiménez Molina

Coordinadora General de Educación Artística y Fomento a la Lectura

Karla Beatriz Robles Cortez

Directora Editorial y de Fomento a la Lectura

Textos: Juan Carlos Zamora Jiménez

Corrección de estilo: Juan Manuel Villalobos Cos

Diseño editorial: Estudio APP

Portada: Andrea López González

ISBN: 978-607-546-387-2

El Fondo Editorial La Rumorosa es un proyecto del gobierno de Baja California, coordinado por la Secretaría de Cultura de Baja California, para difundir la obra de escritores mexicanos y promover la lectura entre la población del estado.

Este material es de distribución gratuita, prohibida su venta.

Prohibida la reproducción, registro o transmisión total o parcial de esta publicación sin permiso previo y por escrito del titular del *copyright*.

Impreso y editado en México / *Printed and edited in Mexico*

Índice

Introducción	7
Capítulo I. Antecedentes sociales y culturales (1952-1973).....	11
La búsqueda de una identidad bajacaliforniana.....	11
Californidad, brazo poderoso.....	14
Disidencia y juventud: 1968.....	21
<i>Amerindia</i> o el espejo de una nueva generación	25
Compromiso social y juventud	33
La conquista de los espacios culturales.....	36
Siete poetas jóvenes de Tijuana: el inicio.....	40
Capítulo II. Influencias orientales	45
El flujo de la realidad y la no intervención como geometría poética.....	45
La nada aparente: el patrimonio del vacío.....	52
Estructuras poéticas y cosmovisiones de Oriente.....	62
Capítulo III. Cruzar a todos lados o el camino de la poesía norteamer- ricana: Whitman, Pound y Eliot.....	77
La canción de todos o Whitman y el sentido colectivo.....	79
Todos los tiempos el tiempo: Pound, Eliot y el peso de la historia	91
Conclusiones	105
Referencias	111

Introducción

En el ocaso de la Dinastía Han, a mediados del siglo III d. C., China vivía un momento de cambios en cuanto a su estructura sociopolítica. En el caso de los intelectuales chinos también se dio un giro de tuerca de los valores preestablecidos. Flora Botton señala que al final de la Dinastía Han, “con la infiltración de las ideas de los rebeldes Turbantes Amarillos que tenían profundas raíces taoístas, con el relajamiento en los programas de educación que permitieron que mucha gente leyera textos taoístas, hubo una corriente muy fuerte de influencia [tanto] del taoísmo filosófico como religioso” (Botton, 1971, 33). Ello derivó en una confrontación ideológica entre la fracción conservadora que apoyaba el confucianismo y defendía la “rigidez absoluta en las relaciones familiares y sociales” en contra de los partidarios del taoísmo y sus nociones acerca del “curso natural y espontáneo de las cosas” (Botton, 1971, 33). El ejemplo más claro de esta disyuntiva lo vemos en Los siete sabios del bosque de bambú, un grupo de amigos que se reunían a escribir, charlar, beber y pasear evitando los altos puestos de gobierno y la fama. Botton apunta que entre sus características principales podemos encontrar que “todos ellos eran hombres de buena familia [...] Todos eran hombres cultos capaces de ocupar cargos administrativos y por eso su desafío era aún más notorio. Todos ellos creían en el precepto taoísta del ‘tzun-ran’, del ‘ser como se es’ de las cosas y de los hombres” (Botton, 1971, 34).

Este grupo de sabios lo podemos equiparar fácilmente con la generación de Siete poetas jóvenes de Tijuana, no sólo por aspectos cuantitativos, sino por el desdén que significó el contraste de actitud

ante la creación poética de los años setenta en la esquina noroeste de México. Cabe recordar que Baja California, al igual que China en la Dinastía Han, también venía de experimentar cambios geopolíticos importantes. Para 1974, año de la publicación de la famosa antología de poesía tijuanense, tenía poco más de veinte años, desde 1952, que este territorio se había constituido como entidad federativa. Este acto fue el detonante para involucrar a todos los sectores vertebrales del naciente estado veintinueve para la búsqueda de una identidad bajacaliforniana que tuviera el peso específico suficiente para afrontar el reto colectivo de integrarse formalmente a este país.

El sector intelectual de finales de los años cincuenta y toda la década siguiente respondió positivamente ante esta misión y se propuso dar seguimiento a través de los medios a los que tuvo acceso, partiendo desde sus propias publicaciones. Es en este marco que se solidificó la noción de californidad, término que apropió Rubén Vizcaíno como producto de sus lecturas de Leopoldo Zea sobre el ser mexicano. Es en los años sesenta, justamente, que se vio una disrupción del letargo en cuanto a infraestructura y comenzaron a surgir espacios como *El Mexicano* y su suplemento cultural —surgidos ambos en 1959—, la editorial Californidad y la revista *Letras de Baja California*, e instituciones como la corresponsalía en Tijuana del Seminario de Cultura Mexicana y la Asociación de Escritores de Baja California, herramientas que fueron usadas, entre otras cosas, para promover la tesis de la californidad: la búsqueda del ser bajacaliforniano a través de sus orígenes, haciendo un ejercicio de conciencia sobre su actuar cotidiano y aspirando a una prosperidad sociocultural que lo acercara a su esencia como mexicano.

Sin embargo, los acercamientos a las expresiones modernas por parte de los escritores de este movimiento no eran predominantes en correspondencia con otras partes del país. Es decir, como en el resto de la provincia del país, había un desfase temporal de varias décadas. Las odas a la suave patria, cantos al gran estado veintinueve-hijo pródigo, las referencias históricas a Salvatierra, Kino, a la Defensa de 1911, abundaban en las letras regionales, sin dejar percibir las novedades en esta materia. A pesar de ello, con la constitución de la Corresponsalía del Seminario y la Asociación de Escritores, hubo una

novedosa interacción entre escritores de Baja California con los del resto del país y de Hispanoamérica, a tal grado de que hubo una representación de intelectuales de esta entidad federativa en el II Congreso Latinoamericano de Escritores, estableciendo contacto con escritores como Rulfo, Benedetti, Asturias, Usigli, Arguedas, entre muchos otros (Trujillo, 1992, 25).

Estos nuevos canales, sumados a las visitas de Carlos Pellicer a la región, acrecentaron la curiosidad de algunos escritores sobre la literatura contemporánea de la época, como Rubén Vizcaíno y Salvador Michel Cobián. Estos factores, aunados a los actos del 68 y la manifestación de apoyo a los estudiantes, marcó una distancia entre los intelectuales bajacalifornianos —como lo veremos con la Asociación de Escritores— dando como resultado que el sector disidente, encabezado por el propio Vizcaíno, fuera cada vez más radical en cuanto al apoyo para la juventud.

En este contexto surgió, por otra parte, una necesidad de expresión juvenil que se capitalizó en varias protestas en el estado. En el caso de los jóvenes escritores, esta necesidad se vio cristalizada en la creación del Taller de Poesía “Voz de Amerindia” y poco después en la revista *Amerindia*. No obstante, la búsqueda constante de los jóvenes por crear nuevos espacios culturales, así como la apropiación de los ya fijos, dio como consecuencia que la creación poética juvenil adquiriera resonancia a nivel estatal y nacional, ya sea ganando concursos como publicando sus primeros trabajos, como lo hicieron Eduardo Hurtado, Raúl Rincón Meza, Ruth Vargas Leyva y Víctor Soto Ferrel.

Esta efervescencia se vería reflejada también con la publicación de la antología *Siete poetas jóvenes de Tijuana*. Para la cultura bajacaliforniana, la antología ha representado un cambio en la manera preconcebida del ejercicio poético llevado hasta antes de la aparición en escena de los miembros de esta generación. Una de las principales razones para que esta obra sea considerada como tal es el abordaje de la poesía como un elemento totalizado, adentrándose en cuestiones modernas y tradicionales tanto del canon hispanoamericano como de otras poéticas, así como la transformación del carácter autodidacta de sus integrantes —rasgo compartido con los escritores mayores de

la región— en uno más profesional, con una proyección dentro de un marco global de su labor literaria, lo que los llevó a complementar su formación tanto con lecturas clásicas como con contemporáneas. De este modo, al desarrollar una profundidad en la práctica literaria vista en la publicación de sus trabajos, que se resume en la conciencia plena del acto poético, obtuvieron una presencia pocas veces vista en los anales de la literatura de Baja California.

Por todo lo anterior, se vuelve más que pertinente desglosar el marco histórico y filológico en que se da la publicación de la antología. Con ello se busca precisar los elementos socioculturales y literarios que han determinado a los Siete poetas jóvenes de Tijuana como escritores plenamente atentos a la modernidad y a la tradición. Para esto se propone, por la parte histórica, abordar tanto la exploración del ser bajacaliforniano cuyo auge literario se da con el arribo de la californidad así como el arribo de la juventud en la sociedad y literatura de la región en los años setenta; por lo que respecta a las cuestiones filológicas, se plantean, conforme la perspectiva de este trabajo, dos líneas de investigación sobre las influencias más notables en el grupo, la literatura oriental y la poesía norteamericana, relacionándolos con tradición y modernidad en diversos niveles, usando como punto de partida la citada antología, pasando por la producción individual más reciente, hasta llegar a la reedición del 2019 de *Siete poetas jóvenes de Tijuana*.

Si bien la riqueza de su obra da para una labor extensa sobre más proyecciones de la poesía mundial, con los ejes planteados en esta investigación se busca obtener una visión particularizada de los caminos literarios que siguieron los miembros de la generación de Siete poetas jóvenes de Tijuana para que su producción lírica sea calificada como un conjunto integral donde se unieron curiosidad, preparación y ejecución en un nivel visto con poca frecuencia en la región.

CAPÍTULO I

Antecedentes sociales y culturales (1952-1973)

La búsqueda de una identidad bajacaliforniana

A partir de 1952, constituyéndose Baja California como estado de la nación mexicana, se buscó concretar diversos proyectos para consolidar la identidad bajacaliforniana. Tenemos el caso, por ejemplo, del lanzamiento de la convocatoria para adoptar un himno y un escudo en enero de 1956, quedando establecidos en septiembre del mismo año tanto el Canto a Baja California, de Rafael Trujillo, como el escudo que conocemos hasta hoy, obra de Armando Deibouis. La relación entre los aspectos identitarios y los emblemas nacionales, aplicados en este caso en un marco regional, son determinados por otros intereses del sujeto partícipe de tal construcción simbólica, como lo constata Sergio Gómez Montero de esta manera:

Lo nacional simbólico encuentra su explicación no sólo en la relación inmediata que se establece entre individuo y nación sino, en lo profundo, en la necesidad del individuo de utilizar cierto tipo de “correas de transmisión” que le hagan comprensible y habitable su universo, su universo más inmediato (Gómez Montero, 2003, 122).

Sin embargo, Gómez Montero desglosa el término de símbolo nacional, no sólo dejándolo en el terreno de los lábaros patrios, sino estableciendo una serie de vínculos que se remontan a los orígenes de la idiosincrasia de cada nación, así como a los usos y costumbres que se establezcan dentro de ella, lo cual permite una mayor extensión del término, pasando de objetos con carga sociohistórica a sujetos partícipes y arquitectos del discurso del país en su conjunto:

[P]ensemos entonces en los orígenes de nuestros símbolos nacionales. Nuestros símbolos nacionales, y no sólo aquéllos que promueve el Estado y que aquí se llamarán patrios, sino en general los que promueven las instituciones sociales, y que también se incorporan a la esencia de lo nacional. De esta forma, lo nacional sería no sólo lo patrio, y que surge y se consolida de manera paralela con el Estado-nación, sino, en general, aquello que funda y da razón de ser a un pueblo y lo convierte en sociedad específica (Gómez Montero, 2003, 122-123).

El sentido de pertenencia, en el caso de la educación, se materializó para crear una institución pública de educación superior. De este modo, en 1957 se creó la Universidad Autónoma de Baja California, anteponiendo la progresiva búsqueda de la ciudadanía por nuevos espacios que permitieran el desarrollo integral de los bajacalifornianos, como lo externa David Piñera a continuación:

En la medida en que se fue desarrollando la sociedad bajacaliforniana y arribó a etapas de mayor diversificación, adquirió más conciencia de la necesidad de contar con una institución de educación superior. Cada vez era mayor el número de jóvenes que dejaban sus hogares para trasladarse, especialmente a las ciudades de México, Guadalajara y Monterrey, con el fin de cursar carreras profesionales, con los consiguientes problemas y peligros, entre ellos el de no regresar. Así, en los propios grupos de jóvenes bajacalifornianos que salían en tales condiciones a estudiar, fue surgiendo la idea de que se creara una universidad en Baja California (Piñera, 1997, 26).

A pesar de que dichos símbolos empezaban a situarse en la sociedad, la realidad era que no se había explorado ningún otro rubro que no fuera el económico, y esto fue debido a que la clase media creciente de los años cuarenta empezó a cuestionar las prácticas de política financiera, y por consiguiente turística, que prevalecían en la región. Ello derivó en una serie de reflexiones y discusiones que llegaron a los medios impresos, lo cual resultó, menciona Elizabeth Villa (2017, 70) en un “conjunto de actos discursivos que a lo largo del tiempo constituyeron lo que llamaremos aquí discurso moralizador”, cuya orientación era combatir los espectros restantes de la leyenda negra de Tijuana como ciudad del vicio.

No obstante, aunque las aproximaciones sobre el fenómeno turístico se mantuvieron, hubo poca respuesta por parte del sector cultural. Villa también afirma que la Secretaría de Educación Pública realizó diversas invitaciones al entonces Territorio Norte de Baja California para ser parte de la Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo, que se realizó en la Ciudad de México desde 1941 (Villa, 2017, 97). Sin embargo, dada la carencia de infraestructura para el desarrollo literario de la región, los exponentes de Baja California no tenían el suficiente material para presentar en eventos de tal magnitud. Como muestra de ello, Elizabeth Villa reproduce el fragmento de la carta del representante general del gobierno de Baja California al gobernador Braulio Maldonado con motivo del rechazo para asistir a la edición de 1956 de la citada Feria:

Al preguntar al Cap. Torres Valenzuela si conocía de alguna documentación que pudiéramos exhibir, me manifestó que no hay nada que aportar; por lo que respecta a mí, contesté lo mismo, porque no tenemos ni fotografías que mostrar dentro de un cupo de 5 x 5, en el cual, sin acervo documental, en mi concepto haríamos un ridículo, ya que tengo noticias de que algunos Estados de la República van a hacer naturalmente una exhibición de su historial que nosotros desgraciadamente todavía no tenemos (Villa, 2017, 99-100).

Por otro lado, la literatura de la época parecía estar en medio de la confusión sobre su propio rumbo. Gabriel Trujillo dice, refirién-

dose a las letras bajacalifornianas de los años cincuenta, que son “un conglomerado de buenas intenciones, anécdotas costumbristas, arcaísmos fieramente modernistas, pruritos pedagógicos y una buena dosis de utilitarismo.” (Trujillo, 2010, 167). Es así como los elementos que propiciaron una identidad regional se mezclaron con las campañas de moralización precedentes y, sumando el empuje de la transformación de Baja California como entidad federativa y la creación de la UABC, se conjuntaron para dar paso al movimiento de la californidad como uno de los muestrarios literarios más importantes de la región.

Californidad, brazo poderoso

Para la década de los años sesenta, un sector de los escritores del nascente estado veintinueve se conglomeraron en torno a los orígenes del ser bajacaliforniano, donde se cristalizó una conciencia de la importancia de la historia y la cultura de esta región. Ya desde finales de los cincuenta había preocupaciones sobre este cambio de enfoque para el progreso integral de la sociedad bajacaliforniana. Como ejemplo tenemos el artículo escrito por Rubén Vizcaíno en 1957, poco antes de la creación de la UABC, titulado “Carta abierta a los profesionistas e intelectuales de Baja California”, en el cual se percibe su preocupación por el futuro de la región, exhortando a los sectores más relevantes a encabezar una labor modelo para desarrollar el progreso económico, social y cultural del estado que daba sus primeros pasos. En palabras de Gabriel Trujillo Muñoz, este escrito “era un llamado a la acción cívica para los grupos pensantes y creativos del recién formado estado 29 de la República Mexicana, un grito de batalla por la cultura de nuestra entidad” (Trujillo y Norzagaray, 2006, 7). Para exponer lo especificado se anexa un fragmento del mencionado artículo, donde Vizcaíno buscó impulsar un cambio radical en cuanto a la reflexión de los principales actores sociales bajacalifornianos:

Es necesario [...] plantear o replantear viejas o nuevas cuestiones con miras a soluciones eficaces, que permitan a nuestros educa-

dores o legisladores, a las autoridades, a la opinión pública local y nacional, del mismo modo que a la juventud y a las generaciones venideras, el conocimiento más amplio de nuestra realidad, ya que, hasta hoy, Baja California no es conocida nacionalmente en su modo auténtico de ser, en su realidad, en su posibilidad de ser; y así, nuestra entidad continúa siendo para millones de mexicanos una fantasía, un mito, una leyenda, negra, por cierto; o simplemente un lugar lejano, extraño o desconocido. Por otra parte, para los mismos bajacalifornianos, nativos o no, esta tierra es un enigma en multitud de aspectos importantísimos, por causas de sobra conocidas. Es, pues, de la mayor urgencia despertar una nueva e importante preocupación que consiste en conocernos a nosotros mismos (citado en Trujillo y Norzagaray, 2006, 22-23).

Con la preocupación de demostrar que la configuración social de Baja California ya no era parte de la “leyenda negra”, sino producto de inquietudes intelectuales que abrieron paso a perspectivas culturales más panorámicas, Rubén Vizcaíno acuñó el término *californidad*. Esta palabra sería tomada por él mismo como toda una noción filosófica sobre la identidad de la región. En palabras de Vizcaíno, la californidad es “el conjunto de peculiaridades propias de los bajacalifornianos, que los singularizan entre la América Latina y la Anglosajona” (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Rubén Vizcaíno Valencia”).

Esta novedosa noción, por otra parte, tiene el mérito de no quedarse únicamente en un plano teórico, ya que Vizcaíno tomó esa inquietud sobre la proyección sociohistórica y cultural de Baja California para trasladarla como un estilo de escritura. Desde el punto de vista de Luis Cortés Bargalló, las principales características de los embajadores de la californidad, es que tenían el propósito de “buscar en la historia y en el paisaje bajacalifornianos la inspiración para sus obras; su búsqueda desembocó en un estudio cada vez más concienzudo de las raíces sociales, económicas y culturales del estado” (Cortés Bargalló, 1993, 56).

De acuerdo con Gabriel Trujillo, en el terreno poético, no existió una transformación como tal. A decir verdad, había un desfase

temporal con la poesía mexicana que se estaba escribiendo en esos momentos. Y esto se debió, sobre todo, en que los escritores del naciente estado veintinueve relacionados con la californidad no salían de los mismos tópicos que predominaban en la región, mismos que desglosa Cortés Bargalló: “la exaltación del paisaje y las figuras mitológicas o históricas —Calafia, Salvatierra, Kino o Junípero Serra— así como el registro de la vida cotidiana de nuestras ciudades ya en plena transfiguración urbana” (Cortés Bargalló, 1993, 56). A esto, Gabriel Trujillo añade que la labor poética de la californidad era “estentórea y retumbante, propia para ser declamada” y cuya proposición estética “distaba enormemente de las propuestas poéticas que escritores de todo el mundo, desde principios del siglo xx, habían explorado” (Trujillo, 1992, 36). Sin embargo, cabe señalar que la propuesta literaria de la californidad respondió en un contexto repleto de cambios significativos en el estado, como se ha apuntado en las ideas previas, ante los cuales se logra percibir que dicho grupo de escritores tuvo como otra de sus virtudes el establecimiento de las bases que representan gran parte de la infraestructura cultural de Baja California en la actualidad.

A pesar de la falta de solidez en diversas áreas para ejercer las diligencias culturales de la región, se aprovechó el empuje que significaron los eventos de la década de los cincuenta ya descritos para crear espacios que permitieran una mayor difusión. Tenemos el caso de la fundación del periódico *El Mexicano* y su suplemento cultural *Identidad* en 1959, el cual se convertiría en el principal canal para transmitir no sólo lo relativo a la californidad, sino a las actividades artísticas de Baja California de esa década y que se mantiene vigente hasta nuestros días. Ello significó un punto de encuentro sobre las posturas referentes al término acuñado por Vizcaíno. Posteriormente, una vez que la Universidad fraguó sus labores con regularidad, se dieron las condiciones óptimas para que la UABC tuviera sus propios medios de difusión. Tal es el caso de la *Revista Universitaria*, fundada en 1962, en cuyo primer número David Piñera publica el ensayo “Misión de la Cultura Universitaria”, en el cual, a resumidas cuentas, abogaba por enriquecer a la cultura bajacaliforniana:

Un florecimiento cultural haría posible un desarrollo integral de la personalidad de sus habitantes. Dicho auge cultural pondrá al bajacaliforniano en contacto más íntimo con la tradición latina del país y así apreciará toda la riqueza espiritual de la esencia nacional, lo que le permitirá coexistir con el norteamericano, en forma armónica y libre de desorientaciones (citado en Trujillo, 1992, 24).

Según el propio Trujillo, la ciencia y el arte representaban para David Piñera “las materias primas para crear el florecimiento cultural, los medios insustituibles para la superación de la humanidad a través del conocimiento y la belleza” (Trujillo, 1992, 24). Sin embargo, el eje central del ensayo de Piñera era lo relativo a la californidad, ya que las ideas de Piñera coincidían cabalmente con la tesis de Vizcaíno, al punto de elaborar una propia definición de este nuevo concepto:

[Es] una corriente intelectual en la que el objeto de estudio sea lo nuestro, observándolo y analizándolo desde todos los puntos de vista: económico, sociológico, político, psicológico, histórico, etc., a fin de poder adquirir una conciencia clara de nosotros mismos, esclareciendo las actitudes que adopta el bajacaliforniano ante las diversas situaciones y facetas de la vida, como lo son la política, la lucha por la existencia, la religión, la convivencia, el amor, la muerte, etc., todo eso en acatamiento al imperativo helénico de *conócete a ti mismo* (citado en Trujillo, 1992, 24).

Es a partir de este momento que la californidad adquiere cada vez una mayor fuerza entre las principales esferas culturales del estado, materializándose en un sinnúmero de propuestas sociales, literarias e historiográficas, cuyo interés primordial era ensalzar las bondades de la región, explorando en sus raíces y personajes trascendentales para el forjamiento de la identidad bajacaliforniana. Trujillo Muñoz presenta la descripción puntual del fenómeno de esta corriente de pensamiento durante aquella época:

Los años sesenta vería enarbolado, como símbolo y estandarte, el concepto de la californidad, y lo escucharían en boca de escritores, periodistas, políticos e historiadores; los cuales intentarían pregonar, con mayor o menor fortuna pero con sostenido entusiasmo, las maravillas y bondades, los mitos y leyendas, de nuestra península; como si este pregón fuera un deber cívico, una campaña permanente para elevar a Baja California a la categoría de imaginario colectivo (Trujillo, 1992, 24).

El auge de la californidad permitiría que sus promotores logran una notabilidad significativa en los principales eventos culturales, lo cual aprovecharon para crear sus propios canales de comunicación con el fin de seguir propagando estas nociones a la población. De esta manera, en 1961, se fundó la editorial con el mismo nombre, con lo que pudieron publicar múltiples títulos que sirvieron como plataforma para varios escritores interesados, por una parte, en ejercer el oficio de la literatura y, por otra, con cumplir con el deber social de exponer el desarrollo de otras actividades más integrales que la mera atracción turística como consecuencia de la fama de la ciudad de Tijuana como vitrina permanente del vicio. La creación de la editorial representó un avance significativo hacia la profesionalización de la literatura en Baja California, aunque aún estaba a años luz de capitalizarlo en plenitud. Elizabeth Villa ahonda en la labor de Californidad y su papel en las letras del estado con lo siguiente:

Este proyecto se convirtió en el primer sello tijuanense que cobró forma como editorial. Con dieciséis títulos que fueron en su mayoría obras literarias, Californidad se mantuvo vigente entre 1961 y 1967, y según lo señalaba su editor, aspiraba ser una plataforma de lanzamiento para la nueva generación intelectual de norpeninsulares. En la presentación de uno de estos libros pueden leerse las altas expectativas que depositaban en tal empresa. En ellas, los entusiasmos se volcaban nuevamente hacia un futuro en el que, una vez superada la primera etapa del desarrollo económico producido por factores de los cuales no podían enorgullecerse, los bajacalifornianos habrían de producir obras dignas de todo mérito (Villa, 2017, 116).

En 1967, a su vez, surge uno de los principales vasos comunicativos que esta generación alimentó con suficientes creces: la revista *Letras de Baja California*, fundada por Miguel Ángel Millán Peraza. En torno a ella, afirma Gabriel Trujillo, se unieron escritores de diferentes edades, nacidos entre 1900 y 1940, pero que “conformaban, por sus afinidades electivas, una sola generación” (1992, 26). Los tópicos, por esta misma razón, alude Trujillo, respondían más “al lirismo romántico de tema nacionalista y amoroso que a cualquier escuela poética contemporánea” (1992, 26).

Otro aspecto fundamental para considerar sobre la generación de plataformas que albergaran y promovieran el desarrollo cultural de la región, es la creación y toma de espacios institucionales como tal. Dicho lo cual, tenemos como principal exponente al propio Rubén Vizcaíno Valencia, quien al ser nombrado en 1963 director del Departamento de Acción Cívica y Cultural del ayuntamiento de Tijuana enfocó sus esfuerzos en la reproducción de nuevas instancias que permitieran establecer una red intelectual sólida entre los embajadores de la comunidad artística del joven estado. Elizabeth Villa clarifica el punto mencionado con lo siguiente:

Entre 1963 y 1968, Vizcaíno Valencia fue —en el campo cultural— “el hombre de la hora”. Desde su oficina de Acción Cívica y Cultural organizó la creación de la representación del Seminario de Cultura Mexicana, impulsó la reestructuración de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, le dio forma a la Asociación de Escritores de Baja California y estableció una red de comunicación con la Comunidad Latinoamericana de Escritores (Villa, 2017, 159).

La participación de Vizcaíno permitió no sólo que él estuviera constantemente en los reflectores de la vida cultural de la región, sino que consiguió que otros escritores locales se foguearan con profesionales de las letras hispanoamericanas. Tal es el caso de la gestión del propio Vizcaíno ante Antonio Acevedo Escobedo, miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana, para que existiera una comitiva

de escritores bajacalifornianos que representaran a la Asociación de Escritores de Baja California (AEBC) en el II Congreso Latinoamericano de Escritores, a realizarse entre el 15 y el 21 de marzo de 1967 en las ciudades de México, Guadalajara y Guanajuato (Villa, 2017, 174). Esta empresa resultó favorable para los miembros de la AEBC, quienes mandaron a una comitiva encabezada por el propio Rubén Vizcaíno, seguido de Aníbal Gallegos Gamiochipi, Miguel de Anda Jacobsen, Valdemar Jiménez Solís, Miguel Ángel Millán Peraza, Juan Manuel Patiño y Armando Trasviña Taylor (Villa, 2017, 175). Gabriel Trujillo, por su parte, asegura que quizá éste fue el principal beneficio que trajo consigo la AEBC, al relacionar a los escritores bajacalifornianos con escritores de renombre como Rodolfo Usigli, Carlos Pellicer, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, José Revueltas, Miguel Otero Silva, Nicolás Guillén, José María Arguedas, Mario Benedetti y Sara de Ibáñez (Trujillo, 1992, 25).

Fue en el mismo año de 1967 en que, a raíz de las conclusiones sacadas en el II Congreso Latinoamericano de Escritores, se fundó la Asociación de Escritores de la Península de Baja California (AEPBC), como lo asevera Elizabeth Villa (2017, 179). Esta organización permitió incluir a los escritores de Baja California Sur, reforzando los lazos de identidad entre ambas regiones, como lo puntualiza la doctora Villa con lo subsecuente:

La nueva representación funcionaba bajo la misma estructura que la AEBC y con sus mismos dirigentes, pero ahora reconocía la pertenencia a una identidad peninsular que además de integrar a los intelectuales de La Paz, Cabos, Santa Rosalía, Todos Santos, Villa Constitución y otros poblados del Territorio Sur, afirmaba los vínculos culturales e históricos de las Californias (Villa, 2017, 179).

Todo el aparato institucional recién establecido permitió que los escritores bajacalifornianos gozaran de un estatus social sin precedentes, al ser ellos quienes aparecían constantemente en eventos artísticos y que, además, tenían cargos administrativos en departamentos culturales del aparato de estado, lo que fortaleció directamente el principal

objetivo de la californidad: tener la influencia suficiente para reestructurar el tejido social a través de todos los canales posibles, entre ellos la literatura.

Disidencia y juventud: 1968

Si bien no hubo una participación demasiado activa, Baja California se sobresaltó ante los cambios políticos que venían surgiendo a nivel nacional e internacional a partir de 1968 y en los años posteriores. El detonante para ello era el esperado. Por una parte, se gestó en las entrañas del sector cultural; en cambio, aunque parezca contradictorio, fue la población adulta quien comenzó a tomar la batuta sobre las reflexiones acerca de dichos movimientos sociales, generando una serie de discusiones y controversias que provocaron la división de opiniones entre los principales actores sociopolíticos y culturales de la región.

El caso más relevante, por lo menos para comprender lo relacionado al espectro cultural, es de la Asociación de Escritores de la Península de Baja California y su presidente Rubén Vizcaíno. Según su propio testimonio, en su calidad de profesor y también como dirigente de la AEPBC, estimuló la causa de los jóvenes al tomarla como suya, teniendo como ejemplos inmediatos a sus propios hijos, quienes eran parte de los comités de lucha. Esta postura redituó en una división interna de la Asociación, “entre derechas e izquierdas”. Vizcaíno también señala que, como consecuencia de su apoyo a los estudiantes, fue detenido, convirtiéndolo, en palabras de Víctor Soto Ferrel, en “el único preso político de Tijuana” (Vizcaíno, 2017, 13). El propio Rubén Vizcaíno recrea los hechos de aquella jornada:

Lo grave fue que mi apoyo al movimiento estudiantil había originado que, casualmente el 2 de octubre de 1968, en una reunión de respaldo a los universitarios se me detuviera por órdenes del gobernador Sánchez Díaz, y se me tuviera incomunicado durante 20 horas en la cárcel de la calle Octava y Constitución (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Rubén Vizcaíno Valencia”).

La detención se dio, según la información recopilada por Elizabeth Villa, con el motivo de rendir declaración sobre el comunista Rubén Morfín Rueda, “quien se había manifestado recientemente sobre la necesidad de derrocar al gobierno”, y con quien Vizcaíno entabló conversación en la reunión que menciona, celebrada en una de las logias masónicas de la ciudad (Villa, 2017, 181).

Esta situación sirvió como detonante para que gran parte de los miembros de la AEPBC solicitara un cambio de mesa directiva. Y es que no había sido el único caso en el cual Vizcaíno se había involucrado, provocando el descontento de los integrantes de la Asociación. Fue en el marco de la V Jornada del Pacífico, realizada en Ensenada a principios de ese mismo año, donde el presidente de la AEPBC reclamó falta de apoyo en materia de infraestructura para el desarrollo cultural al entonces gobernador Raúl Sánchez Díaz, presente en el evento. Este reclamo pudo haber surgido a raíz de conflictos políticos, en los cuales Vizcaíno respaldaba a otro candidato para la gubernatura de Baja California (Villa, 2017, 179-180).

Tanto la denuncia pública al gobernador como la detención de su dirigente, provocó que la AEPBC se dividiera, como su propio dirigente lo indicó anteriormente. Todo este fenómeno resultó muy provechoso para Vizcaíno, ya que le permitió establecer una cercanía con los jóvenes no sólo dentro de las aulas de clase, sino en cuanto a actitud y a marcar distancias con las generaciones mayores, y a liderar, en cambio, a aquellas nuevas generaciones ávidas de establecer una concepción distinta en todos los aspectos posibles, incluidos la literatura. Rubén Vizcaíno hace un recuento de dicha etapa de transición con lo que aquí se exhibe:

Al llegar esa situación [división de la AEPBC], me consideré en cierto modo fuera de ella, y se abrió la posibilidad de que se volviera a convocar y a nombrarse nuevos directivos, lo que no ocurrió. Por otra parte, yo venía alentando en mi propio salón de clases, en la preparatoria, a todos aquellos jóvenes de una generación emergente, depositaria de una concepción rebelde, vital, que reclamaba su derecho, entre otras cosas, a una concepción

artística diferente, los cuales fueron tratados mal, sobre todo por escritores de edad, que no les perdonaban el abandono de las formas tradicionales de la poesía (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Rubén Vizcaíno Valencia”).

La apuesta de Vizcaíno por la juventud se da en un contexto social y, a su vez, en uno literario como parte de su obra y no sólo abarcando la gestión cultural. El ejemplo más relevante es el de su obra poética la cual, desde el punto de vista de Víctor Soto Ferrel, se vio transformada desde que Rubén Vizcaíno recibe en sus oficinas del Departamento de Acción Cívica y Cultural a Carlos Pellicer y con el cual convive a causa de sus múltiples visitas a la ciudad de Tijuana (Vizcaíno, 2017, 12). Estos elementos se conjuntaron de tal forma que las nociones poéticas de Vizcaíno simbolizaron el parteaguas para la modernidad en su propia escritura, como lo confirma Jorge Ortega (2015):

Cuando Rubén Vizcaíno comienza a escribir poesía está por estallar en el planeta, y no exclusivamente en México, la revolución ideológica de los sesenta que en el rubro de la invención artística desató un reposicionamiento del alma vanguardista y la tentativa de innovación. Siendo un temple más proclive a arriesgar en la pujanza del futuro que a regodearse en la seguridad de un orden pretérito, Vizcaíno apostó por la jovialidad.

Las influencias sobre Rubén Vizcaíno son de un peso específico lo suficientemente grande para, por lo menos, cambiar sus pretensiones estéticas de aquí en adelante. Víctor Soto también se lo atribuye al rechazo de Vizcaíno a la “poesía clásica hispanoamericana, retomando la poesía clásica japonesa y asumiéndose como poeta moderno”, seducido por las formas breves de la misma, lo cual genera una serie de experimentaciones en su poesía, al grado de ser “el representante de una saludable experimentación literaria en el ámbito regional, sólo asequible por su muestra de flexibilidad y capacidad de lectura de los cambios” (Vizcaíno, 2017, 13). La necesidad de trasgredir usando ele-

mentos actuales de la literatura, así como mostrarse abierto ante lo que pudiera aprender de los jóvenes, es lo que ha transformado a la de Vizcaíno como una figura ineludible y vigente en las letras bajacalifornianas, como lo desglosa puntualmente Gabriel Trujillo:

En sus primeros textos, como *Tijuana a Go Go* y *Hombre de América Latina*, una actitud moralista y redentora presidía sus versos incendiarios. Posteriormente fue depurando su retórica, hasta alcanzar un cierto ascetismo. Para los años setenta, Vizcaíno se veía a sí mismo como un discípulo de los poetas más jóvenes, como un aprendiz tardío de las formas poéticas contemporáneas, actitud de renovación que le ha permitido mantenerse tan joven y entusiasta como en sus primeros años de escritor y producir una poesía voluntarista y una obra personal, tal vez una de las pocas que, a pesar de sus deslices moralistas, ha sobrevivido a la criba de sus lectores y a la prueba del tiempo sin daños excesivos o envejecimientos prematuros (Trujillo, 1992, 31).

Cabe mencionar que esta virtud de responder política y literariamente a su tiempo no fue exclusiva de Vizcaíno. De manera específica, podemos referirnos a Salvador Michel Cobián, médico de profesión, como parte de los cambios citados. Es importante recordar que, junto con Vizcaíno, Carlos Pellicer también convivió de manera cercana con Michel Cobián al punto de que el poeta tabasqueño junto a Martín Luis Guzmán —rememora Víctor Soto Ferrel— prologa *Poesías* del Dr. Cobián (Vizcaíno, 2017, 13). El propio Vizcaíno observa sobre la poesía de Michel Cobián que “es tan breve su canto, tan redondo, tan inteligente, y gusta de hallar lo invisible (la emoción) en las cosas concretas, materiales [...] formando un lenguaje poético propio [...] (Trujillo, 1992, 29)”. Como complemento a lo anterior, Gabriel Trujillo vincula estos rasgos con la poesía del mismo Carlos Pellicer:

Pellicer vio en Cobián a un buscador, como él, de las huellas de la divinidad en el tapiz de la naturaleza. Sólo que en nuestro autor hay una visión más ascética que expansiva, más introvertida

que extrovertida. Por eso Vizcaíno habla de la influencia oriental (hindú y japonesa) en su obra, así como de la lección sintetizadora de Tablada. Y acaba llamándolo un “brahamánico escritor bajacaliforniano”. Es decir: un cantor del alma que se perfecciona (Trujillo, 1992, 29).

Por estas razones, no es nada extraño que Vizcaíno y Cobián compartieran un espacio clave para la manifestación de la poesía joven bajacaliforniana, como lo representó el Taller de Poesía de la Universidad “Voz de Amerindia”, que derivó con la publicación de la revista *Amerindia*, contagiados por aire fresco de la mocedad, con un ambiente renovador y acompañado de una serie de objetivos muy distintos a la de los demás escritores mayores de la región, cuya brecha entre ambos bandos se acrecentaría todavía más.

Amerindia o el espejo de una nueva generación

Para la década de los setenta, se comenzó a percibir un panorama más esperanzador para la literatura bajacaliforniana. Los escritores jóvenes empezaron a mostrar sus inquietudes por generar nuevos espacios en los cuales pudieran publicar sus nóveles páginas y que respondieran a criterios más cercanos a su contemporaneidad. Existieron, desde luego, años atrás, con los escritores situados entre la época de la californidad y *Amerindia*, destellos sumamente interesantes que podríamos añadir como rasgos modernos en las letras bajacalifornianas, como el caso de los poetas Horacio Enrique Nansen y Eliseo Quiñones. Sin embargo, *Amerindia* se vuelve un hito para la poesía de la región por conjuntar en una serie de personajes, cuyas edades y formación eran disímiles entre sí, una sola propuesta de franca rebeldía en contra de las formas obsoletas de la poesía, los lugares comunes, el canto a la suave patria que predominaba en el estado. Luis Cortés Bargalló apunta que esta postura de las generaciones surgidas a partir de estos años, más que un rechazo, era “un desconocimiento propiciado por la falta de factores de enlace” que no pudieron apegarse a criterios contem-

poráneos de escritura desde un principio gracias “a las condiciones de aislamiento que les fueron connaturales” (Cortés Bargalló, 1993, 63). Como los escritores no respondieron a su misma época, no fueron tomados en cuenta como guías literarios por la juventud, salvo las excepciones planteadas. Fueron los mismos escritores jóvenes quienes se abrieron camino con el apoyo de ciertas figuras, como se ha dejado constancia, pero que fueron víctimas del rechazo de los protagonistas mayores de las letras regionales.

La creación del Taller de Poesía Voz de Amerindia, por sí misma, simboliza la cristalización de ambas partes que hemos indicado; fue tanto la disidencia de escritores mayores que prefirieron establecer una cercanía estrecha con los estilos y sucesos que venían presentándose en ese tiempo como los nuevos poetas que vieron en aquella ruptura la oportunidad perfecta para responder al bullicio que la poesía contemporánea venía manifestando y que aún no había salido a la luz por estos lares.

El Taller surge a principios de 1972 con la gestión de Rubén Vizcaíno ante las autoridades universitarias para la apertura de dicho espacio. La apertura se dio a raíz de que el profesor Vizcaíno conoció a Mario Arturo Ramos, un estudiante queretano de 23 años que había llegado a la ciudad. Mario Arturo, en testimonio del propio Vizcaíno, decía haber tenido experiencia en tales rubros, como “haber asistido a un congreso de literatura en Alemania y ser director de un taller de poesía en Sinaloa” (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Rubén Vizcaíno Valencia”). Víctor Soto Ferrel añade, además, que Ramos fue integrante de otro taller, en Querétaro, “al lado de los poetas y traductores Francisco Cervantes, Hugo Gutiérrez Vega y las visitas inesperadas de Efraín Huerta” (Vizcaíno, 2017, 15).

La actitud de Mario Arturo era desafiante y provocadora. Vizcaíno relata que, desde que lo conoció en una lectura de Ramos mientras él daba clases, se mostraba como “un guerrillero literario, un rebelde con causa poética” (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Rubén Vizcaíno Valencia”). A esto añade que entraba sin pedir autorización, “con esa falta de respeto y esa rebeldía propia de la época, leyendo sus poemas y vendiéndolos por unas monedas”, lo cual causó

el asombro de Vizcaíno y terminó por invitarlo a leer en otros salones (*ibidem*). Todas esas credenciales del poeta queretano sirvieron para solicitar ante el entonces rector, el Ing. Luis López Moctezuma, la creación del Taller, con un presupuesto asignado a Ramos para que él lo fundara e impartiera (*ibidem*).

El Taller fue una de las ocasiones más relevantes en las que un grupo de poetas se reunían para discutir sobre la poesía misma, su poesía, con el impulso de los nuevos aires que circulaban en la casa de la literatura bajacaliforniana. Rubén Vizcaíno recrea el ambiente de aquella época, indicando los factores ya mencionados junto con diversos aspectos sociales que marcaron el inicio de los años setenta:

Entonces los hippies norteamericanos recorrían las calles de Tijuana, por miles, todos los días [...] La guerra de Vietnam estaba enloqueciendo a los Estados Unidos. El caldero emocional en que vivía la juventud llevó a los jóvenes tijuanaenses a incorporarse a la guerrilla 23 de septiembre o al Taller de Poesía. Entre mis alumnos, unos eran fanáticos del Ché, otros de Rosas Magallón, otros de Marcuse, del LSD, del Mike's o de cualquier otra cosa rara de este mundo (*ibidem*).

Ese caldero emocional, como lo llama Vizcaíno, que se permeó en la juventud, se vio trasladado al terreno poético. A diferencia de algunos poetas de la californidad, donde usaban los versos como forma propagandista de la identidad del naciente estado, los nuevos poetas llevaron esa rebeldía a crear poesía por la poesía misma, donde los vates respondieran a su tiempo a través de la reflexión crítica y las necesidades del nuevo orden que poco a poco se iba estableciendo, donde pudieran actuar con libertad para, con conocimiento de sobra, cambiar, quitar y agregar lo preciso dentro del poema. Vizcaíno, bajo esta perspectiva, sitúa como ejemplo la obra del propio Mario Arturo Ramos como aliciente para la vorágine moderna que estaba desatándose y, al mismo tiempo, como una severa crítica para los escritores mayores:

En ese clima la obra de Mario Arturo fue enormemente fecunda, porque venía proclamando la muerte de la rima, de la métrica, de todas las formas literarias embalsamadas y llenas de telarañas que habían hecho inoperante el lenguaje poético, entre otros, de los miembros de la Asociación de Escritores [...] En un acto de justicia completamente poética, había que estar de parte de esta generación revolucionaria (*ibidem*).

En estas condiciones fue que el Taller de Poesía Voz de Amerindia dio inicio en la entonces Preparatoria de la Universidad, recuerda Raúl Rincón Meza, asistiendo a la primera sesión tanto Rincón como Ruth Vargas Leyva, Mario Ortiz Villacorta, David Eduardo Hernández, Mario Arturo Ramos y el profesor Vizcaíno (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Raúl Jesús Rincón Meza”). Fue en esa reunión inicial, continúa Rincón, en que se organizó una gira a Ensenada (*ibidem*), la cual sirvió dar a conocer el Taller y al mismo tiempo para marcar una distancia mayor hacia la poesía arcaica que aún predominaban en la región. Ruth Vargas Leyva rememora este evento y evalúa el impacto que tuvo la aparición de la poesía joven en el entorno cultural:

[Por parte] de Acción Cívica de Ensenada, [...] fuimos invitados a un Encuentro de Poetas el 9 de abril de 1972. Por Ensenada participaron Luis Pavía y De Anda Jacobsen, por Tijuana leímos Vizcaíno, Mario Arturo y yo. Este encuentro marcó el taller, pues establece una ruptura definitiva con la generación anterior. Todo transcurría amablemente, no imaginamos que nuestra lectura despertara tales reacciones. Por el empleo del lenguaje, duro a veces, se creó una situación de choque, propiciada además por una franca actitud de reto y casi de insolencia por parte de Mario Arturo. La atmósfera empezó a cambiar, la actitud de Jacobsen, su reacción, duró mucho tiempo después [...] Para el taller no hubo tolerancia. No se trataba de una posición de enemigos sino de aceptar que eran otros tiempos y otras formas de escribir; sin embargo, nos visualizaron como enemigos (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Ruth Vargas Leyva”).

Este divorcio anunciado entre la vieja guardia y los nuevos poetas provocó que el Taller adquiriera cada vez mayor relevancia entre los jóvenes, sumándole a esto las presentaciones de sus integrantes en la Cámara de Comercio de Tijuana, en el Salón Azul de la Escuela Preparatoria de Tijuana, en el Aula Magna de la Universidad —en Mexicali— y en diversos clubes sociales y de servicio de Tijuana (*Amerindia*, “Historia del Taller”). A partir de esos momentos, alude Raúl Rincón, “se mostró mucha curiosidad por el Taller: qué leíamos, cómo se trabajaba y, desde luego, nuestra actitud” (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Raúl Jesús Rincón Meza”).

A pesar del empuje y alcance que el Taller tuvo en esos meses, para agosto de 1972 Mario Arturo Ramos dejó Tijuana y se unió, puntualiza Rincón, al grupo de Guadalupe Trigo. No obstante, la semilla de generar un producto directo del Taller permaneció latente y fue así como se gestionó con la Universidad usar el sueldo de Mario Arturo para sacar una revista, la que sería la revista *Amerindia* (*ibidem*).

Desde el primer número de *Amerindia*, sacado a la luz en abril de 1973 (*El Heraldo de Baja California*, “*Amerindia*, nueva revista literaria”) es posible analizar las posturas que tiene el grupo en cuanto a la creación poética. Esto nos sirve como referente y punto de partida para darle sentido a este proceso de renovación contraponiéndolo con las formas anteriores, canónicas, de comprender la poesía. Tales nociones las podemos encontrar en el citado primer número en el cual se desglosa brevemente la historia del Taller y el surgimiento de la revista:

Se trata en este tipo de instituciones, de trabajar en conjunto sobre poemas de sus miembros, para perfeccionar la forma del poema, ya que la materia es libre y de la misma sólo es responsable el autor. Se opone a las viejas formas obsoletas de comunicación y aspira a proyectar en nuestro medio, una poesía nueva, en consonancia con los latidos de la época (*Amerindia*, “Historia del Taller”).

Las ansias de libertad eran más que contundentes. Prevalecía la búsqueda incesante para encontrarse con la escritura de su tiempo, mostrando sus objetivos claros desde un principio. No se trataba de

revolucionar la poesía de la época, sino de establecer los criterios modernos bajo los cuales se estaba construyendo, lo cual no sucedía con frecuencia en Baja California. Este carácter profético era compartido en plenitud por sus integrantes, como lo podemos percibir:

El Taller de Poesía tiene por finalidad, al igual que los talleres de literatura de otras universidades en el país y en el extranjero, estudiar la poesía actual en nuestro idioma en el mundo entero, así como conocer las técnicas literarias de todas las épocas; desarrollar entre sus miembros la crítica; tiende a forjar auténticos artistas, libres de las influencias de la poesía tradicionalista y modernista de fines del siglo pasado y principios de siglo (*Amerindia*, “Historia del Taller”).

Las reflexiones circundantes en el quehacer poético contemporáneo eran prioritarias para el equipo de *Amerindia*. Para el estudio de la literatura bajacaliforniana, esta parte se vuelve una pieza cardinal para establecer los lineamientos de la escritura moderna en la región. Estos rasgos se destacan, además de lo que ya se ha mencionado con anterioridad, porque son un grupo de poetas, en su mayoría jóvenes, cuya organización se deriva de un taller de poesía y que tienen una publicación periódica donde muestran sus trabajos, lo cual resulta inédito para la red intelectual predominante. Sin embargo, para los talleristas amerindios era una cuestión cotidiana en su formación, el establecer vínculos con todas las expresiones que se estaban dando en su época —conversarlas, discutirlos y, por supuesto, escribirlas— para llegar, o por lo menos acercarse, al auge de su propio lenguaje poético.

En ese sentido, las meditaciones de estos poetas en *Amerindia* pueden situarse, dados los factores referidos, como una especie de manifiesto de la poesía moderna en Baja California. En el primer número se aprecia cómo los poetas del grupo definieron una postura referente a las nuevas formas de creación y el rechazo a los rasgos que consideraban anacrónicos de la poesía. En la introducción al apartado *Diálogo*, llamada “Nuevo hacer literario en Baja California”, precisamente alude a estos puntos invitando a quienes así lo quisieran a integrarse a esa discusión. Los suscritos en la sección editorial

establecieron coincidencias entre sí; no sólo entre los jóvenes, como las condiciones naturales podrían indicarlo, sino también con los mayores del grupo, por las razones expuestas acerca de su disidencia y cambio de actitud. Para ello cabe destacar lo que señalan Raúl Rincón Meza y Ruth Vargas Leyva, respectivamente, siendo ellos los miembros más jóvenes y que continuaron con su labor literaria llegando a la publicación de la antología de *Siete poetas jóvenes de Tijuana* en 1974. Rincón escribió:

Voz de Amerindia, un puño azul en señal de combate. No me corresponde llorar por la vieja literatura. Los muertos no tocan pitos en mi poesía; ni los que esconden el trasero detrás de las estatuas [...]

No me interesa la incomprensión regional, importancia no le concedo, ni creo que vivamos una etapa de crisis, siempre hay lucha de contrarios; el mundo está en desarrollo y cambios constantes y habremos de aplicar una solución distinta cada vez.

Por lo mismo no entiendo lo intemporal de las reglas para hacer poesía. He de crear mis propias reglas y no habrá objeto o palabra que no considere de aquí en adelante adecuada para mi propia obra (*Amerindia*, “Diálogo”).

Desde esta parte vemos las inquietudes de los amerindios por establecer nuevas pautas en la labor poética, apelando al rechazo del camino arcaico que dominaba a la literatura bajacaliforniana, así como dejar en claro la necesidad de adquirir nuevas influencias que contribuyeran al diálogo con su contemporaneidad, un diálogo enriquecedor y plural. En esta misma línea se maneja Ruth Vargas Leyva, asumiendo la importancia de comprender el desarrollo de la modernidad en los rubros que le competen al ser humano:

Estamos sin duda en una etapa de transición, de profundos cambios en todos los órdenes; y esto implica el esfuerzo del hombre por responder a las transformaciones de la sociedad en una forma consciente, sin perder el sentido de la individualidad [...]

Para mantenerse en pie, aceptar nuestro desconcierto, nuestra alegría, nuestro dolor vecino, hemos tenido que abrir alguna puerta y gritar desde ahí que no tenemos miedo.

Nosotros —digo nosotros como decir hermano— nosotros que sentimos la necesidad de expresarnos en una lengua donde coincida la profunda fe en los valores íntimos de la conducta humana, podemos decir, aún, que la poesía sostiene, afirma y mantiene viva la esperanza.

Amerindia. Luz cambiante hacia los cuatro puntos cardinales: Canta.

(*Amerindia*, “Diálogo”).

Desde esta perspectiva, los poetas de Voz de Amerindia consideraban que era la poesía el medio primordial del ser humano para alcanzar su tiempo, sus exigencias y a su vez comprender los fenómenos y transformaciones que le atañen las circunstancias individuales y colectivas. Rubén Vizcaíno, en total sintonía con el grupo, se adhirió a lo suscrito por los demás integrantes, reiterando la crítica hacia los escritores de su camada, con los que las discrepancias eran acentuadas para esos momentos en los que redacta su columna en *Amerindia*:

Aceptamos este reto, nosotros —este pequeñísimo grupo literario— persuadidos de que habremos de correr el riesgo de no ser comprendidos en el ambiente regional, pero ¿quién que se tira de cabeza a la entraña de las palabras no ha de desafiar la incompreensión?

Queremos ser un obstáculo al encubrimiento de los lugares comunes en nuestro lenguaje, en la conciencia pública, en la materia misma de nuestra realidad. Abrimos un frente entusiasta y poco usual contra el vicio de rimar en los museos, de medir el calor de nuestra vida con telarañas de miedo y prendemos fuego con nuestros signos, a mucho de lo escrito y archivado en bibliotecas de sombra (*Amerindia*, “Diálogo”).

Vizcaíno es plenamente consciente de las carencias que rodean a este grupo, desde el número de integrantes, pasando por el desprecio de sus coetáneos, hasta la falta de infraestructura para llevar a buen puerto esta empresa. Sin embargo, la gran fortaleza de *Amerindia* fue que supieron manejar correctamente sus elementos hasta establecerse como una de las opciones más viables para la difusión de las letras jóvenes bajacalifornianas.

Compromiso social y juventud

El año de 1973 significó un parteaguas para la construcción del discurso social de la juventud bajacaliforniana, ya que se dieron diversos acontecimientos regionales donde los protagonistas fueron los jóvenes. Este despertar, influenciado por la carente infraestructura para su desarrollo, así como por los pasados eventos del 68 y el Halconazo en el 71, trajo como consecuencia una serie de críticas muy duras hacia cualquier expresión juvenil, en este caso de los bailes, como lo podemos constatar en varias páginas de *El Heraldo de Baja California* con textos que usan tónicas similares al siguiente:

Los jóvenes en la actualidad bailan en una forma totalmente erótica; pues en las melodías lentas, unen sus cuerpos de tal manera, que muchas veces hasta vergüenza da verlos, se hacen una serie de caricias no muy recomendables y en sus ojos existen una mirada vaga de excitación, y en ocasiones debido a la falta de madurez y control, terminan por saciar sus pasiones. Entonces a la hora de reflexionar, intervienen los arrepentimientos y lamentos, tanto del uno como del otro, pues piensan que es amor lo que los une y en realidad no es amor, sino una pasión malentendida (*El Heraldo de Baja California*, “¡Cuide a sus hijos!”, 28 de febrero, 1973).

Este severo dramatismo no hizo más que incentivar a los jóvenes a incorporarse con mayor énfasis a la lucha social por mejorar la falta de oportunidades, así como para adquirir presencia en la toma de

decisiones coyunturales. Uno de estos ejemplos derivó en la oposición de la situación laboral de las mujeres dentro de las maquiladoras, la cual adquirió notoriedad con un mitin realizado en febrero de 1973 en Tijuana. En la manifestación, promovida por la Alianza Obrero-Estudantil, se criticó ferozmente el aparato gubernamental y económico que protege al sector maquilador pero que se aprovecha de la precariedad monetaria de sus empleadas para ejercer abusos sistemáticos, siendo traicionadas por sus propios compañeros de clase —acusaba la Alianza— en defensa de ciertos intereses políticos (*El Herald de Baja California*, “Críticas por la explotación de la mujer en maquiladoras”, 10 de febrero, 1973).

Otro evento significativo en el cual la juventud tijuanense participó activamente fue en una huelga de la entonces Preparatoria de la UABC, la cual se dio para exigir la renuncia de su director, el profesor Guillermo Caballero Sosa. La molestia de los estudiantes fue causada, entre otras cosas, por la escasez de clases, de las cuales sólo se cumplían con la mitad del horario establecido. Esto generó que los estudiantes tomaran las instalaciones de la dirección de la Preparatoria, lo que causó molestia entre los propios maestros de la institución, cayendo en una serie de confrontaciones verbales que provocaron que los docentes no quisieran impartir clases (*El Herald de Baja California*, “Se niegan a dar clases los catedráticos de la preparatoria”, 28 de febrero, 1973).

Cabe destacar que los acontecimientos internacionales tampoco pasaron desapercibidos para los jóvenes. Esta generación creció particularmente con el bombardeo mediático de la guerra de Vietnam, lo cual fue decisivo para fijar sus preocupaciones, desde un principio, en un nivel colectivo. Para enero de 1973, se firman los Acuerdos de Paz en París, lo que empieza por promover una esperanza de que el mundo podía construir su porvenir con base en la armonía y el bienestar entre las naciones. No obstante, dados los constantes incumplimientos por ambas partes, esa luz de un futuro próspero en total comunión terminó por apagarse rápidamente. En el número dos de *Amerindia*, por relucir un caso, Raúl Rincón cita un par de noticias sobre los bombardeos en Vietnam, ante lo cual reacciona mencionando

que ésa era su realidad y que a ella se debía, como él lo expresa, “a la realidad del árbol que me daba sombra, hoy sin hojas (alguien le roció insecticida)” (*Amerindia*, “Diálogo-editorial”).

El evento político más trascendental de la época para Latinoamérica, como lo fue golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de ese mismo año, tampoco fue ajeno a los jóvenes de la región. No tardaron en manifestarse en contra del gobierno de Pinochet. En este rubro se destaca el número cuatro de *Amerindia* en homenaje a Salvador Allende, en el cual Rubén Vizcaíno le dedica un poema titulado “Elegía”, del que sólo se publica un fragmento.

Dentro de estos actos, podemos establecer ciertas características en común entre los jóvenes involucrados activamente. Como alude Elizabeth Villa, una de ellas es que no fueron estudiantes universitarios, sino que el grueso de los participantes eran preparatorianos, una cuestión que no era común a nivel nacional ya que los principales actos de disidencia se gestaban en las universidades (Villa, 2019). En el tema de las maquiladoras en Tijuana, por ejemplo, el grupo de preparatorianos Gilberto Covarrubias, Gerardo Juárez, Javier Trejo y Miguel Huitrón estaban involucrados en la Alianza Obrero-Estudantil. Covarrubias, a su vez, era dirigente de la Sociedad de Alumnos de la Preparatoria No. 2 de la UABC, quien también era líder de la toma de instalaciones de dicha escuela.

A través de distintos medios, se buscó invalidar las protestas juveniles. Estas posturas adversas recurrían a distintos factores que, a su juicio, no permitían que los jóvenes pensaran con claridad, con lo que trataban de disuadir a la sociedad tijuanaense sobre los riesgos de la libertad excesiva en la juventud, como desglosa Elizabeth Villa:

Esta presencia de los estudiantes como potenciales actores políticos de cambio social fue muy notable en la percepción que de ellos construyó la prensa en Tijuana. No obstante, en las notas publicadas por *El Herald de Baja California*, los movimientos estudiantiles en general tendieron a ser descalificados, atribuyendo su rebeldía al consumo de drogas y a la disfunción familiar. También de manera pertinente, y precisamente en los momentos más álgidos de

la presencia juvenil en eventos políticos, aparecieron notas que relacionaron el comportamiento de los jóvenes con enfermedades psiquiátricas. (*ibidem*)

Villa establece que, ante las constantes preocupaciones del accionar de los jóvenes manifestada principalmente en los medios impresos, se buscó dar salida a sus inquietudes, con lo que se llegó a dos soluciones: “la inversión en educación superior y la apertura de oportunidades laborales para los jóvenes de la clase trabajadora”. La doctora Villa pone como consecuencia de ello y surgida “en un contexto de urgencia”, a la mencionada revista *Amerindia* como ese primer escaparate de las preocupaciones juveniles. (*ibidem*)

Todo ello representó una victoria para la población de jóvenes, ya que al mismo tiempo que adquirían protagonismo por medio de la educación, también se iban apropiando de áreas que, hasta entonces, sólo estaban destinadas y pensadas originalmente para los adultos, como lo veremos más a fondo con lo relativo al sector artístico.

La conquista de los espacios culturales

Los reclamos juveniles respecto a los espacios de la región, por su parte, no sólo quedaron de manifiesto en la revista *Amerindia*. La vida cultural en general también fue tomada, poco a poco, por los más noveles. Fue 1973 un año propicio para lograr este objetivo, ya que se organizaron múltiples eventos y concursos cuyos protagonistas fueron, sin lugar a duda, los nuevos escritores bajacalifornianos.

La visita de Octavio Paz como parte de una invitación a dar una conferencia en la Sociedad Médica de Tijuana, concretada el 8 de mayo de ese año, ha sido uno de los principales acontecimientos literarios en los cuales se vio clara la participación de los poetas jóvenes, no como artífices para realizar el evento, sino como parte de un público ávido de conocer los rasgos primordiales de la literatura contemporánea, estableciendo un ejercicio de conciencia crítica ante la relevancia de la modernidad en el ejercicio poético. Como eviden-

cia de su asistencia, quedó una fotografía en la que aparecen Raúl Rincón, Ruth Vargas Leyva y Rubén Vizcaíno entregándole el primer número de *Amerindia* al futuro Nobel de Literatura. Por su parte, Víctor Soto Ferrel también acudió a la presentación de Paz, aunque esto fue debido a otras circunstancias ajenas al círculo de la revista, dando pie a una coincidencia que permitió retomar vínculos entre ellos después de algunos años.

El arribo de Paz a Tijuana fungió, sin proponérselo, como otra señal del acercamiento de la modernidad a la poesía regional, además de la confirmación de una influencia que sería relevante para la generación de los siete poetas. Esto se refleja en la recapitulación que hace Raúl Rincón sobre la importancia de Octavio Paz en la literatura nacional, llamándolo “maestro excepcional en la cultura mexicana” y destacando su papel como un intelectual integral cuya escritura se circunscribe en distintas ramas del conocimiento (citado en Cháidez, 2014).

Otro de los eventos culturales que marcaron a los escritores jóvenes durante 1973 fue el Foro Cultural Chicano Bajacaliforniano, llevado a cabo los días 25, 26 y 27 de mayo en Tijuana. Fueron varias partes las que se suscribieron a este encuentro, entre las que destacan organizaciones chicanas de San Diego, La Jolla y Los Angeles, así como por las sociedades de alumnos y catedráticos de varias escuelas de la UABC, coordinadas por Rubén Vizcaíno.

En el evento participaron, entre muchos otros, Gustavo Segade, Alberto Alurista, Juan Herrera, Francisco Lomelí, Ruth Vargas Leyva, Rubén Vizcaíno con disertaciones sobre la poesía chicana y bajacaliforniana; hubo una mesa de reflexión sobre la liberación de la mujer, protagonizada por Viviana Zermeño y Mabel Conde; se expusieron cuadros de artistas chicanos, se presentaron obras de teatro, así como diversos grupos musicales. Todo ello se llevó a cabo en un ambiente de camaradería y empatía que se registraban amablemente en el rostro del otro. Jesús Cueva Pelayo, (Cueva, 1973) escribió entonces que aquello era prácticamente una “convivencia entre hermanos que se vuelven a ver. Como si se iniciara un reencuentro después de varias décadas.”

El Foro, por demás comprobado, se realizó en buenos términos. Dicho lo cual, este marco funcionó para que los escritores y artistas jóvenes de la región adquirieran relevancia en la vida cultural de las dos californias. Jesús Cueva Pelayo, en su papel de crítico y promotor, desglosa la importancia que adquirió este suceso entre la comunidad binacional, así como las reacciones positivas que obtuvo este evento:

Resultó uno de los acontecimientos culturales más importantes de los últimos años. Según viejos residentes en esta ciudad, este encuentro estableció un hito en las futuras relaciones de bajacalifornianos y chicanos. “Fue todo un éxito”, gritaban emocionados algunos de los universitarios asistentes (*ibidem*).

Tanto los protagonistas chicanos como los bajacalifornianos supieron reconocer, más que sus diferencias, sus semejanzas. Esto tuvo como consecuencia que, en el tercer número de *Amerindia*, por ejemplo, además de incluir la nota periodística sobre la realización del Foro Cultural, se añadieron poemas de Alberto Alurista, provocando la reflexión de los miembros de la revista en la nota editorial de la edición de la revista universitaria —asunto ante el cual se mostraron receptivos—. Para *Amerindia* significó, como afirma Elizabeth Villa, un acto de hospitalidad que, a su vez, “fue una respuesta al compromiso de congruencia con su temporalidad histórica asumido por este grupo de poetas” (Villa, 2019).

La irrupción de los jóvenes, no sólo como parte de los eventos culturales más destacables, sino con proyectos de escritura cada vez sólidos, se hizo evidente, en particular, durante 1973. En ese periodo Eduardo Hurtado publica *La gran trampa del tiempo*, poemario el cual Rubén Vizcaíno reseña en las propias páginas de *Amerindia* como un libro cuya voz “entreteje como un eco natural un mundo propio que crece” (Vizcaíno, 1973). Además, Vizcaíno destaca la crítica realizada por José Joaquín Blanco, quien se refiere a varios poemas de Hurtado como “las aventuras más importantes y logradas que ha emprendido la poesía joven del país”, lo que demuestra que el eco de la literatura bajacaliforniana por fin resonó a nivel nacional y en boca

de los jóvenes. Usando las palabras que Vizcaíno le dedicó al novel vate, “ha dejado oír su voz en el concierto de las nuevas expresiones de la cultura nacional” (*ibidem*).

En esta misma tónica, el caso de Ruth Vargas Leyva también se vuelve relevante para la difusión de la poesía joven en la región. En septiembre de 1973, el Municipio de Tijuana lanza la convocatoria de los Juegos Florales Peninsulares “Jesús Sansón Flores”, concurso que gana Vargas Leyva con el poema “Retorno a la ciudad”, una declaración de amor y odio a la urbe, donde predomina el sentido de la ausencia y de la angustia, pero también refleja la esperanza y la maravilla del descubrimiento en cada instante recorrido. Es de resaltar que la edición de ese año fue la primera en que el premio al poema ganador lo obtiene una mujer. El poema completo, cabe señalarlo, fue publicado en el cuarto número de *Amerindia*. Por su parte, además, Víctor Soto Ferrel obtendría los máximos honores en los Juegos Florales de la edición de 1974.

Para diciembre de 1973, Raúl Rincón Meza ganaría el primer lugar en los Concursos Culturales Nacionales, auspiciados por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJUVE) y por la Secretaría de Educación Pública, con el libro *Poemas de santo y seña para descubrir un rostro*. La convocatoria fue emitida en Aguascalientes, y el alcance de ésta se dio a nivel nacional, lo cual permitió ir posicionando a la obra de Rincón como una de las más representativas de Baja California.

Fue de esta manera que esta generación de poetas jóvenes se empuñó en tomar todos los medios que estuvieran a su alcance para mostrar tanto su obra como su postura en referencia al quehacer poético contemporáneo, mismo que, estamos en la posibilidad de decirlo, se dio con muchas creces. Todo lo anterior, entre los aspectos sociales y literarios, permitió ampliar el espectro de pensamiento sobre el acontecer diario de un grupo de poetas nóveles que fue certero en capitalizarlo de múltiples maneras, como lo fue la gestación de la antología *Siete poetas jóvenes de Tijuana*, que ha representado un antes y un después por todos los factores mencionados que hallaron cauce en la manifestación poética más relevante de los últimos años.

Siete poetas jóvenes de Tijuana: el inicio

Como lo hemos señalado en un principio, los integrantes del grupo que nos ocupa tienen un parecido con los Siete Sabios del Bosque de Bambú. Ambos pasaron por cambios sociopolíticos que cimbraron la ideología preestablecida. En el caso de los disidentes chinos, se pasó de las bases rigurosas y morales del confucionismo a la libertad y sensibilidad del taoísmo. En la poesía de nuestra región, por otro lado, se trasgredieron formas y temas, los cuales iban en búsqueda y defensa de una identidad bajacaliforniana, hasta transitar hacia rumbos contemporáneos que iban más acorde con los intereses y el contexto social que rodeaba a los escritores jóvenes.

Detrás de estos cambios, cabe destacar, existieron personajes que funcionaron como motores que ayudaron a materializarlos. Para la mayoría de los integrantes de Siete poetas jóvenes, por ejemplo, la guía de Juan Martínez se volvió fundamental para ampliar su horizonte no sólo desde la creación poética, sino de vivir la poesía en carne propia hasta sus últimas consecuencias. Durante los aproximadamente veinte años en que Martínez estuvo en la ciudad de Tijuana (ca. 1961-1982), despertó la inquietud y curiosidad de los poetas jóvenes acerca de su estilo de vida. Era de destacar que aquella figura vagabunda, siendo hermano de uno de los críticos literarios más importantes de México, como José Luis Martínez, habiendo publicado sus primeros poemas en revistas como *El corno emplumado* y en la colección de Cuadernos del Unicornio, de Juan José Arreola, viviera en esta ciudad como nómada ascético. José Vicente Anaya se encarga de reconstruir los motivos que llevaron a Juan Martínez a establecer distancia con ese ambiente del cual ya formaba parte, como se ha constatado:

La inclinación mística hinduista de Juan lo hizo pensar que el *samsara* del relativo éxito literario en la capital del país era sólo ilusión. Y decidió vivir en retiro, una especie de autoexilio. Para su retiro no escogió ninguna ciudad acogedora, que hay muchas en nuestro país, ni ningún centro ceremonial y de poder místico [...] Para su retiro y búsqueda espiritual Juan escogió la ciudad más antiespiri-

tual, pragmática, materialista, utilitaria (sobre todo a principios de la década de 1960): Tijuana (la que hoy día con sus contradicciones está bendecida por el *yin-yang*, por el arribo de yoguins poetas como Juan y artistas de toda índole que han experimentado importantes búsquedas) (citado en Martínez, 2007).

Las actividades que Juan emprendía eran fascinantes por sí mismas. Ejercía desde la escritura hasta las artes plásticas, con piezas únicas que reflejaban la cosmovisión de Martínez, de lo que han dejado constancia escrita el propio Anaya, Alberto Blanco, Alfonso René Gutiérrez y Luis Cortés Bargalló. No era extraño, además, encontrárselo haciendo otras actividades, como nadando en las aguas gélidas de Playas de Tijuana, donde a la cercanía tenía una cueva que adecuó como su morada, limpiando los vidrios de los carros en los semáforos o simplemente caminando por toda la Avenida Revolución.

Y es que esa figura alta, atlética, de ojos verdes, aunado a su “refinado y desprendido dandismo” y su “penetrante sentido del humor”, apunta Cortés Bargalló (1993, 60), ha sido relevante para gran parte de la generación de Siete poetas jóvenes partiendo desde el propio Cortés Bargalló y siguiendo con Alfonso René Gutiérrez, Raúl Rincón y Víctor Soto Ferrel. Con la obra y la presencia de Juan Martínez continuaron “un contacto sostenido con la poesía moderna, con su forma, su contenido, su psicología” (*ibidem*), del cual es muestra la edición del *Anábasis* de Saint John Perse que el propio Martínez efectuara. Sin embargo, esto no fue el punto más rescatable de Martínez, sino que, con su actitud, como señala Cortés Bargalló, “dejó que esta generación viera de cerca el caso de un artista en donde vida y obra son la misma cosa, compromiso extremo y única, posible, reconciliación” (*ibidem*).

Estos jóvenes poetas creían de tal modo, y con justa razón, en la poesía de Juan Martínez que estuvo a punto de ser parte de la famosa antología de 1974. Uno de los detalles primordiales para que esto no sucediera fue que su poema a considerar, “Ángel de fuego”, presentaba una extensión muy grande y que ésta respondía a su vez a una unidad temática, por lo cual no podía ser publicado únicamente

algún fragmento, como lo asevera Alfonso René Gutiérrez (Soto Ferrer, “Entrevista a Alfonso René Gutiérrez”). Es así como, en palabras mismas de Gutiérrez, “él es y no es la octava presencia (en espíritu, podría decirse) en el libro”.

Aunque Juan Martínez no fuera incluido en la antología, esta empresa siguió en buenos términos. Desde que Delia Martínez le platicó a Alfonso René Gutiérrez las intenciones de Guadalupe Kirarte para realizar una antología de poesía bajacaliforniana que formara parte de su editorial Ibo Cali y que la propia Martínez propusiera a Gutiérrez para hacerse cargo del proyecto, desde ese punto no hubo marcha atrás. A la brevedad, Alfonso René Gutiérrez recopiló los poemas a través de diferentes medios, ya sea en suplementos culturales, libros publicados o, sin importar las distancias, mandados por correo. Es así que para diciembre de 1974 se publicó *Siete poetas jóvenes de Tijuana*.

Como principal convergencia de los integrantes de este grupo, además de los puntos ya tratados con anterioridad relativos a la concepción contemporánea del quehacer poético y la culminación de la práctica del tallerejo como intercambio de ideas, todos buscaron profesionalizarse en cuanto al oficio de la escritura y abrir su panorama, ya amplio, ante los fenómenos que circunnavegaban en su tiempo, como alude a ello Jorge Ortega en lo subsecuente:

La mayoría de los exponentes del volumen estudia letras o cualquier licenciatura lejos de la entidad, viaja, afina su criterio, atiende lecciones en tertulias orquestadas por notables maestros avecindados en el altiplano —Juan José Arreola, Eduardo Lizalde, Salvador Elizondo, Huberto Batis— y sacia la curiosidad descubriendo idiomas y escritores en las estanterías del otrora Distrito Federal o entablando contacto con poetas de este u otros enclaves de Iberoamérica (*Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/Después*, 2019, 13).

El aspecto generacional en sí mismo también representa un valor intrínseco para los integrantes de la antología. Que ello no se entienda únicamente por meras cuestiones cronológicas, sino por su mismo proceso formativo, intereses, lecturas y la camaradería que ha preva-

lecido hasta hoy en día. De este modo, haciendo un balance de la representatividad del fenómeno eruptivo de los jóvenes poetas, Luis Cortés Bargalló describe esta parte como “el establecimiento de un marco generacional”, como “grupos ligados por su formación, por sus preferencias artísticas o políticas (muchas veces en pugna interna), por la amistad y el trato cotidiano, por la complicidad en sus vicios” (Cortés Bargalló, 1993, 63)

A propósito de desglosar sus particularidades, un rasgo importante del grupo de Siete poetas jóvenes es que, a pesar de tener la temática fronteriza muy cercana, ésta no se convirtió en una estética permanente en su materia poética. Sin embargo, tampoco se encargaron de negarla. Supieron responder a sus circunstancias a través de la búsqueda de universalidad en su poesía. Es decir, no limitaron su obra a un solo tópico, sino que la abordaron desde todos los ángulos posibles, como se puede rastrear en sus diversas influencias donde no discriminaron entre tiempo o lugar alguno, entre viejo o nuevo, sino que todas en conjunto permanecieron subordinadas al fenómeno poético. Bajo esta perspectiva, Jorge Ortega reafirma las pretensiones del grupo:

Los autores de esta categórica selección se incardinaron tanto en la tradición inglesa —simpatía predecible dada las coordenadas de Tijuana— como en la poesía europea y asiática y la de los pueblos nativos. No se resignaron a ser fronterizos y procuraron, inconsciente o conscientemente, imaginarse transfronterizos [...] Lejos de sucumbir a la complacencia de la insularidad que apuntala su pantomima en la alevosa exaltación del dato folclórico, la vertiente que despejó Siete poetas jóvenes de Tijuana devino una visualización de lo ecuménico en los confines de lo provincial, donde se borran los linderos y la maraña identitaria se resuelve en un crisol de registros y pesquisas (*Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/ Después*, 2019, 18)

Con los Siete poetas jóvenes de Tijuana, menciona en este rubro Gabriel Trujillo, se inicia “una nueva concepción de la poesía en Baja California”, dando lugar a una “concepción desligada de actitudes an-

quilosadas y añejas retóricas”, siendo equilibrada, al mismo tiempo, “con la continuidad de la tradición poética, partiendo desde el grupo de Contemporáneos hasta llegar a Octavio Paz y José Carlos Becerra” (Trujillo, 1992, 42). Por lo tanto, ese punto de coexistencia entre diversos factores que involucraron al acercamiento a otras tradiciones, así como a la poesía contemporánea de una manera más próxima, permitió a la antología de *Siete poetas jóvenes de Tijuana* colocarse como una parte relevante en el estudio de las letras bajacalifornianas.

CAPÍTULO II

Influencias orientales

El flujo de la realidad y la no intervención como geometría poética

En la poesía del grupo de Siete poetas jóvenes de Tijuana se puede encontrar una relación estrecha con Oriente, tanto en filosofía como en estructuras poéticas. Los propios miembros de la generación han aludido a esta influencia como una parte esencial de su obra. Raúl Rincón Meza ha mencionado que, después de leer las traducciones de poesía china de Alberto Blanco, adquirió las traducciones de Kenneth Rexroth de poesía japonesa y que a partir de ahí realizó sus propias versiones, unas “muy libres que poco a poco devinieron a la forma exacta del tanka” (Soto Ferrel, “En los quince años del Taller de poesía: Raúl Jesús Rincón Meza”) lo que se convirtió, en 1982, en su segundo libro publicado. Alfonso René Gutiérrez, por su parte, desglosa el bagaje de lecturas que predominaron en el grupo relacionado con la poesía oriental:

Algunos de nosotros solíamos leer también los poetas orientales que Paz había traducido, como Basho y su obra hoy famosa en el medio de habla hispana, *Sendas de Oku* (UNAM, 1957), que nuestra generación leyó en la reedición que hizo Seix-Barral (1970). Paz publicaría en enero de 1974 sus *Versiones y diversiones*, con sus inolvidables traducciones de poetas clásicos chinos. Esas lecturas catalizarían por ejemplo la vocación orientalista de Alberto Blanco

(uno de los poetas del grupo del DF del que Luis Cortés y yo proveníamos), quien por ese tiempo entró a estudiar chino clásico en El Colegio de México.

(Zamora Jiménez, “Entrevista a Alfonso René Gutiérrez”, 2019).

Esta incursión en las letras de Oriente se plasmó en la labor poética de los Siete poetas jóvenes de Tijuana no como una calca de estructura y contenido, sino como parte de una asimilación instintiva, por demás natural, de una cosmovisión cuyo valor intrínseco responde justamente a dicho proceso de aprendizaje del grupo, atendiendo estas ideologías —a partir de su propia escritura— como un modo de existencia, lo que incrementa su peso específico en la vida de los jóvenes poetas.

La condición de este ritmo natural es uno de los principios taoístas más recurrentes dentro de esta filosofía. Uno de los términos que lo ejemplifica, más que explicarlo, es el *wu wei*, traducido usualmente como “no hacer” o la “no acción”. El concepto invita a dejar que las cosas sigan su propio curso, su propia espontaneidad. Ante esta definición, Angus Graham complementa señalando que la espontaneidad “funciona en la medida en que cada persona es consciente de sus circunstancias y de los demás” (Graham, 2012, 329). Esa cadencia es relacionada en el Tao Te King directamente con el agua por su capacidad de adaptación ante cualquier hábitat posible:

La suprema bondad es como el agua.

El agua todo lo favorece y a nada combate.

Se mantiene en los lugares que más desprecia el hombre

Y, así, está muy cerca del Tao [...]

(Lao Tse, 1989, 20)

Esta alegoría del agua es visible desde la primera edición de *Siete poetas jóvenes de Tijuana*. En el poema “Canción del agua” de Raúl Rincón Meza, el elemento vital se convierte en el eje principal no sólo a partir del título, sino que se desglosa como símbolo de unión con la otra parte, como figura omnipresente que se traslada por cualquier

parte. Su carga semántica de purificación, además, y siguiendo la pauta de la no intervención planteada anteriormente, deriva en la virtud del ser que encuentra el camino, el iluminado, que no deja vestigios a su paso y siendo capaz de reconocerse en su medio. La segunda parte del poema nos invita a ello:

No duermo, miro lo que nos rodea,
lo que ya no nos espanta.

No podemos bajar a las sombras
quedándonos en el centro.
Ahora todo es cierto y limpio
en las cortezas de las frutas,
y sabremos que nunca existieron huellas.

(Gutiérrez, 1974, 23)

Para Felipe Almada, en cambio, nos muestra que el agua y el amor se superponen mutuamente en una corriente feroz e intrépida. Mas no es arrasadora, no ambiciona posesiones de ningún tipo. La voz lírica reclama al sujeto amado, paradójicamente, en un desapego total. Posee el criterio suficiente para comprender el ritmo de ese instante y logra ver en su reflejo su propia libertad. En el Tao se describe a aquel ser como “quien ame al mundo como a su propio cuerpo, se le puede confiar el mundo” (Lao Tse, 1989, 25). El poema se nos presenta de esta manera:

Así te quiero:
como a un manantial
que nace en mí.
Calmas mi sed
me alegra tu reflejo
jugueas con mi cuerpo,
me refrescas,
y te dejo correr cantando.

(Gutiérrez, 1974, 35)

La disyuntiva que Eduardo Hurtado, en cambio, plantea en su poema “El caracol” no es más que el proceso de autoconocimiento a través de lo exterior. Esta batalla que libra el sujeto poético contra el caracol es necesaria para que en ese duelo íntimo se corra la cortina que debele el juego de espejos en el que les muestre que no hay ambos, que no cantan por separado, sino como unidad en sí misma. El mar aquí es juez y parte, es el punto de equilibrio, la pieza faltante para que la voz lírica, en su dimensión humana, comprenda su magnitud ante el universo a través del mismo caracol quien, en su menudencia, como pieza intrínseca del piélago, simboliza a un todo integral que se anuncia en el poema (“*amo el rumor total de mi enemigo / que de alguna manera se sostiene en su inercia*”) y que finaliza en la derrota —no del sujeto, sí de los rastros del ego— para que, como se menciona en el Tao, “no combatiendo con nadie, nada se le reproche” (Lao Tse, 1989, 20):

Me va ganando en sal
en densidad
y en cuerpo
—muy cerca de mi oído
se repite
impetuoso
su pequeña manera de ser mar.

(Gutiérrez, 1974, 45)

Las alusiones de Alfonso René Gutiérrez sobre este tópico son tan diversas y profundas como el océano mismo. Al inicio de su exposición literaria en la antología, por ejemplo, con “Nocturno espuma”, los planos del sueño, el deseo, y el amor se congregan en el mar, donde el ser poético y aquello soñado, deseado y amado llegan al único punto de encuentro posible en que todo anhelo puede quedar satisfecho: “*vienes a mí con lentitud de mares / que desbacen tu espuma en el recuerdo*”. Por otra parte, en “Olas” se nos presenta el mar como un retrato panorámico, exaltado la cohesión del sujeto lírico con todos los elementos involucrados. Es un cuadro preciso donde la naturalidad del conjunto sobresale en total armonía. Sinónimo de orquesta, de colectivo donde ninguna de

las partes supera a otra, el mar se consagra en plenitud, donde el yo poético trasciende hacia la no-acción, el *wu wei*, siendo consciente de su papel contemplativo. A esto alude también el Tao al revelar que “el sabio abraza la unidad/y es el modelo del mundo/ Destaca porque nos exhibe/Brilla porque no se guarda” (Lao Tse, 1989 34):

Estas olas nacen blancas a lo lejos
donde el mar canta su sueño
sonrientes ven pasar a las gaviotas
extienden su mantel a nuestros ojos
como los pensamientos en la aurora.

(Gutiérrez, 1974, 54)

Este carácter tiene continuidad en la obra posterior de los integrantes del grupo. En el poema “Tocamos un paisaje de arenas”, de Ruth Vargas Leyva, el mar es testigo del encuentro, es la omnipresencia sólo equiparable con el cielo. Nos abre sus brazos en su inmensidad, en su receptiva quietud como recuerdo de la permanencia. Es la aspiración de lo infinito que busca trascender cualquier temporalidad, donde ese momento es todos los momentos posibles, en un retorno que despierta, y se recuerda a sí mismo, como un oleaje, dentro del poema. Esa cadencia no es más que la fusión de las partes que se hallan en su propia intimidad y, al mismo tiempo, en el ritmo del universo. La energía del cruce va más allá de ellos, se unen en el todo y es entonces que el poema se vuelve cosmos, piélago, dos miradas compartidas:

Allá está el mar,
la noche sin estrellas,
la tierra iluminada con su mecánica de luciérnaga.
Aquí nosotros,
la sonrisa del viento,
la alegre soledad de nuestro cuerpo,
nuestra complicidad —muerta de risa—
que se entrega en un beso.
No compartimos nada

que no pueda perdurar;
porque habitamos una verdad sencilla,
un despertar con sitios de agua,
un infinito encuentro.

(Vargas Leyva, 2016, 35)

Para Luis Cortés Bargalló, dueño de una poesía hermética repleta de compases y matices que se cruzan inequívocos en el territorio poético, nos enseña que el agua denota pulcritud a través de la desnudez. El cuerpo se ejerce en un mundo saturado de elementos e impide que la energía que lo posee no circule limpiamente. Los símbolos del agua, en su marcha, lustran al mundo del compendio edificado por la cotidianidad superficial. Es justo en este saneamiento, en esta ruptura de lo material, que no prevalece la posesión de ningún signo y nos florece la oportunidad de volver a comenzar. De ello constan “Humedades”, reproduciendo un fragmento de tales poemas:

En esos rompimientos
se desliza en mí
—canto redondo—
me empuja de regreso
entre los otros dando tumbos
chispas. Sílabas. Trazos.
Pide tiempo y gira
—humedecido—
encuentra su lugar
sobre la arena dura.

Para cuando todo
Quede al ras al descubierto.

(Cortés Bargalló, 2016, 41-42)

A su vez, en el último libro de Víctor Soto Ferrel, *Arena oscura*, prevalece el vínculo entre el agua y su capacidad de purificación, de redención. Estas partes, sin embargo, no llevan a la moral como estandarte

inequívoco, sino la conciencia de la voz lírica por el desapego, aspecto cardinal en las filosofías orientales. El poeta se encarga de mostrarnos el espacio en que la poesía se desenvuelve, se desdobra. Sumergida en una configuración de lugares que se nos presentan como mosaicos, existe a la par el conocimiento de que nada prevalece, resaltando nuestra naturaleza nómada —“*todo pasa y todo queda/ pero lo nuestro es pasar*”, apunta Machado— lo cual no nos indica una posible extinción, sino una adaptación ante las nuevas posibilidades donde la única certeza es la poesía, como apreciamos, en “Atardecer”:

En giros del camino distantes prados
Bajo la lluvia un cuerpo desnudo
Flores y arco iris alzan velos de la tarde
Sola queda
la ciudad.

(Soto, 2015, 10).

Los guiños constantes al camino y a la no-permanencia continúa con el poema “Sólo tus pasos”, donde las sombras, el eco, el andar del tú lírico se atañen a las circunstancias terrenales que se disipan y cuya única permanencia es la voz poética que vela por el despertar espiritual del sujeto:

Canto para que no olvides los cascos del caballo marcados
En la arcilla las huellas de los pájaros
Sólo tus pasos se secaron Sólo tus huellas las borró la lluvia.

(Soto, 2015, 37)

Soto Ferrel nos proporciona referentes inmediatos con los que todos hemos estado en contacto y a través de ellos nos enseña paralelamente a partir con ellos. Es la memoria la que nos punza al decir un nombre o un lugar cuya transitoriedad no está en tela de juicio: al contrario, es la brevedad habitando el espacio-tiempo, a los seres repletos de finitud, hasta llegar al poema mismo, como se nos devela en “Fantasmas”:

Se pierde en la espuma de la tarde la risa de un niño y el canto
de los músicos El mar borra mis huellas en la arena de Playas
de Tijuana.

(Soto, 2015, 39)

La nada aparente: el patrimonio del vacío

Otro de los aspectos a destacar dentro de la influencia oriental en el grupo de Siete poetas jóvenes de Tijuana es el manejo del vacío. Este concepto, que podemos rastrear desde los textos vedas y pasando por el budismo, aparece con gran fuerza en el taoísmo. Según dicha filosofía, es lo que permite que el universo funcione en armonía, es la ausencia que con su presencia da lugar a las cosas, aquello nombrado e innombrado. En la primera parte del Tao, se enuncia al respecto de esta complementariedad: “Desde el no-ser comprendemos su esencia/y desde el ser, sólo vemos su apariencia”. Más adelante en el propio Tao Te King, el vacío adquiere un protagonismo mayor en el texto:

Treinta radios convergen en el centro de una rueda,
pero es su vacío
lo que hace útil al carro.

Se moldea la arcilla para hacer la vasija,
pero de su vacío
depende el uso de la vasija

Se abren puertas y ventanas
en los muros de una casa,
y es el vacío
lo que permite habitarla.

En el ser centramos nuestro interés,
pero del no-ser depende la utilidad.

(Lao Tse, 1989, 23)

La comprensión de este equilibrio se ha visto reflejada en la óptica de la generación de Siete poetas. Parten de este principio taoísta con una natural inquietud de creación, sin necesidad de abordarlo como un terreno desértico, sino a partir del juego de posibilidades que existen para edificar la poesía en el punto intermedio donde pueda ser provechosa en un sentido material y espiritual. En la poesía de Ruth Vargas Leyva, por ejemplo, prevalece la conciencia de que no existen figuras completas, que nuestro mundo siempre se halla fragmentado. Sin embargo, es en este valor parcial, en puerta abierta del universo, en que nos encontramos ante la maleabilidad de nuestro propio contexto. Tal es el caso del “Poema 1. Del encuentro”, en el que, a partir de la ausencia del ser amado, la voz poética se reconfigura las veces que sean necesarias para afrontar sus contextos:

Por eso me abro un poco la piel todos los días,
para trazar el punto exacto de partida de esta realidad,
la medida verificada de mis sueños,
la comprobada dimensión de mi prisa.

(Gutiérrez, 1974, 18)

Este tópico adquiere más fuerza conforme apreciamos la obra poética publicada después de la antología. Vargas Leyva nos muestra explícitamente la necesidad de entablar una conexión directa, a través de los elementos materiales, con aquella esencia intangible que halla morada en el campo espiritual, mas no en forma de plegaria, ni en la aridez de la nostalgia y el recuerdo, sino en la evocación directa de las pequeñas cosas con las que la voz poética establece contacto diario. De esta forma, esta esencia reconocida no puede ser categorizada ya que se perdería de sí y la calle vuelve a ser calle, la piedra, piedra, y no esa otra cosa que da razón de ser al sujeto del poema. Ruth Vargas nos lo presenta a través de “Ausencia”, canto por igual luminoso y desgarrador cuya intensidad nos mueve a incendiarnos y a resurgir de las cenizas, todo en un instante, canto del cual reproducimos lo siguiente:

Nada sabría de ti
si no fuera por este viento frío que me toca,
por el latir de la ciudad,
por la luz retrocediendo hasta la hierba oscura
para preservarla de la desolación
y revelarles lo innombrable.

(Vargas Leyva, 2016, 46)

Para Raúl Rincón Meza, en especial, todas las fronteras se diluyen en el poema. El corolario que reza “menos es más” se yergue desde el comienzo de la escritura, donde la brevedad pasa de ser síntoma —por alegar una carencia sobre algo integral— a ser atributo por la fuerza con que se enuncia. Y es la ausencia revelada donde Rincón nos presenta su naturalidad, su capacidad de, por un lado, exponer los significantes de una realidad que nos compete a todos y, por otro, de sintetizar todos los elementos que halla a su paso. Como menciona Suzuki (1995, 16) relativo al zen: “vivir según el zen significa seguir siendo uno mismo, estar completo en uno mismo y, por lo tanto, trabajarse a sí mismo”. Este sutil sincretismo entre labor y belleza nos va descubriendo sin la necesidad de rimbombancia en la escritura; el poeta comprende que la estridencia parte con cualquier guijarro en el camino, en esas supuestas nimiedades que se contraponen a una totalidad y que es en esa nada donde el poema nos sitúa con un solo trazo, una sola pincelada. “Habitación abandonada” es una invitación a partir del ejercicio de la metaescritura en el cual establece que la abreviación del lenguaje poético es la abreviación del pensamiento, remitiéndose claramente a Wittgenstein. Dicho lo cual, el poema comienza de esta manera:

Viene la muerte en los cristales
y sólo deja el vaho;
ni un charco de sangre
sobre césped claro.
El claxon se enreda en el asfalto,
súbita quietud en un transeúnte.

Paloma ahorcada en
paredes de ceniza
sin aliento
me vuelvo contra la pared
sin

nidos.

(Gutiérrez, 1974, 27).

La visión de Rincón, cabe anotar, no discrimina ni sobrepone lo individual sobre lo grupal. Su poesía hace hincapié en la pertenencia del objeto al conjunto, que a su vez funciona como un elemento particular dentro de otro universal y así sucesivamente hasta el infinito. Este mandala verbal es capaz de mostrarnos todo el universo en un punto y viceversa; el poema se expande y se contrae dándole un sentido perenne a todo lo que le compete, lo cual abarca más allá de los límites de la escritura, reiterando esa conciliación de contrarios entre forma y fondo, entre poesía y poema, como Paz lo señala en *El arco y la lira*. Esa atención al detalle específico y colectivo por parte de Raúl Rincón lo vemos en “Paisaje”, donde ese caleidoscopio poético se enuncia y, a la par, sabe guardarse en sus mecanismos autónomos que también nos pertenecen:

Es una esquina frágil
el ojo del caballo
en este mundo heterogéneo

Inmóvil junto al plato
mi mano descubre la ventana
el tostador de pan
la mantequilla derretida

Una mosca se ahoga en la bañera

Es la noche la que nos dice

(Rincón, 2014, 65)

(Gutiérrez, 1974, 47-48)

La necesidad de movimiento en la poesía de Hurtado se convierte en una de las columnas de su producción posterior. Manifiesta una absorta persecución por el presente, por vivir el instante, al borde de las conmociones que el ritmo de lo concreto impone, sin dejar de lado la contemplación a través de la mirada del sujeto lírico. Todo sucede y sigue un flujo determinado, mas esto no cohiébe al individuo de proceder cuando sea requerido, como Krishna enseña a Arjuna en el *Bhagavad-gītā*. Como muestra, “Diseño” ostenta, a través del ser amado, este imperioso seguimiento por el ahora que se desplaza en el deseo y que rechaza cualquier otro plano que no sea el actual —en tanto acto y acción siempre desenvuelta—. Como podemos percatarlo a continuación, no hay rastros de ceniza en el poema, no existe un pasado idealizado a través de la nostalgia que ilumina y oscurece, la *saudade* por una patria que no fue más que cuerpo: hay llama viva, donde el anhelo combustiona exponencialmente ese tiempo destinado a no acabarse:

Sólo quiero
abrazarla
con los ojos
abiertos,
constatar
su belleza
en carne
y hueso.
No quiero
recordar
a esta mujer
inolvidable.

(Hurtado, 2011, 55)

En Felipe Almada, por otra parte, permanece la noción de unidad como visión intrínseca de su entorno. La poesía, que no permanece ajena ante este manifiesto, no niega el valor propio de las cosas sino que las reconoce como un conjunto que a su vez integran una sumatoria de un orden mayor. Cuando Paz (1972, 15) afirma en *El arco y la lira*

que “la poesía no es el resultado de todos los poemas”, dando pie a la concepción del poema como “unidad autosuficiente”, donde la parte es el todo, entrega, sin querer, una de las premisas más importantes para Almada en cuanto a la construcción poética. El poeta, con sólida formación pictórica, no tarda en empatar ambas artes, mostrando su eficacia en decirnos el mundo con trazos perceptibles, al igual que en la pintura. El sentido de la imagen, parafraseando a Sicilia, hace visible lo invisible, reproduciendo múltiples efectos que “nos abren a la inmensa presencia del misterio” (Sicilia, 1998, 49). Tal es el caso de los versos de Almada que dicen “*oh, tú, que sabes donde la magia se hace: / oh, háblame semilla de abuehnete*”, los cuales nos inmiscuyen en esta cosmovisión interconectada que no delimita sus circunstancias, sino que, por el contrario, las abraza en un sistema cuyos vínculos se precisan desde un átomo minúsculo hasta la dilatación más extendida de toda materia. En todo ello prevalece una energía exponencial que se arroja en el único terreno posible: el poema. Ante lo expuesto, Almada deja constancia en la antología con lo siguiente:

Soy, en tiempo, el sueño
y ante el buen Dios
una partícula que intenta comprenderlo
Solo soy acompañado por el viento
porque somos uno en la inmensidad
del cuento.
Llevo el espectáculo de una aurora
muy dentro, en el centro que no conozco
donde dioses de granito intuyen
un infinito laberinto.

(Gutiérrez, 1974, 37)

Para Víctor Soto Ferrel, el vacío converge en positivo y negativo. No deja de reconocer ambas caras como un todo. Es por ello que su poesía nos ofrece una visión sumamente extendida de aquello que esté en los medios del poema a través de una población de imágenes, con lo cual pretende alejarnos paradójicamente del terreno testimonial e inmiscuirnos

en la reflexión directa sobre la materia poética. Es así como nos encamina hacia la frontera de nuestros sentidos enseñándonos que la percepción de dicha materia se da en ese lugar. En otras palabras, nos instruye que los alcances de la realidad son los alcances de la poesía al conciliar sus elementos primarios: lenguaje y esencia poética. Sin embargo, y es aquí donde entra la parte negativa, se sugiere la insuficiencia de las palabras para plasmar esta esencia, lo cual deja al poeta, como puente entre ambas fracciones, en la incertidumbre. Como consecuencia, como lo podemos apreciar con los versos citados a continuación, su propio vacío es el vacío del poema:

Terror que danza con los matices muertos
del idioma y los cantos.
Ojos cerrados de las palabras
que van en espirales al centro del lago
con los pinos y la puerta negra
abierta a gritos de piel fresca.

(Gutiérrez, 1974, 67)

El poema, no obstante, nos da esperanza. Esa piel fresca, esa puerta, esa herida abierta no deja de ser una posibilidad, un campo fértil. No hay síntomas de necrosis en la labor del vate, al contrario. Aprovecha la ausencia, el vacío, para darle estructura conforme el mundo a partir de las imágenes que emanan de ese cosmos y, dada su magnitud, el poema también se expande. Por esa razón se nos presentan una serie de imágenes provenientes de todos lados y cuyo encuentro se da en él mismo, lo que se torna en un ejercicio sumamente complejo de agudeza y sensibilidad que se va perfeccionando cada vez más con la ecuación infalible de práctica y experiencia, como el propio Soto Ferrel nos lo expone con “Rastro”:

Entre olor a tierra y estiércol los ojos opacos del toro miran
todavía cuchillos borbotones de sangre Vértigo de hierba
y piedras Manos diestras cadenas sostienen a la bestia
descuartizada Los niños aprenden las reglas del juego el
rastro del camino.

(Soto, 2015, 83)

En esa convergencia, la escritura de Alfonso René Gutiérrez tiene como constante la reminiscencia por los ciclos. Como lo vimos anteriormente con “Olas”, el mar para nuestro poeta adquiere un rol cohesivo entre diversos elementos. Esta armonía, cuya cadencia de ese todo va y viene, se alimenta con la periodicidad de las partes. Este juego de superposiciones nos llama a la finitud y a la eternidad. Por un lado, permite un ejercicio de conciencia sobre el inicio y el final de las cosas como destino inequívoco. Por otro, nos instruye a que el ritmo, por más que nazcan y perezcan los objetos, es perpetuo y característico de cada uno, con lo que la orquesta de la totalidad se enriquece, la cual nunca cesa. Este presagio natural en la obra de Gutiérrez lo distinguimos en uno de los poemas que aparecen en la nueva edición de *Siete poetas jóvenes de Tijuana*, el cual se tomó de *El Zaguán*, publicado poco después del primer tiraje de la antología. En estos versos el sujeto lírico asienta dicha razón de la temporalidad con la figura de la muerte como estandarte lógico de lo efímero en nuestra realidad:

Asentadas en breves arrugas
las cosas que han brillado junto al rostro,
esfumadas las voces
que han crecido como niebla en el oído,
se da el silencio
donde alguien acodado en la ventana
mira la noche,
donde alguien piensa en la tierra oscura
hecha de rosas y de humo
que cerrará sus párpados.

(*Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/Después*, 2019, 135)

Estas nociones referentes al vacío y su arreglo para la concepción del universo son para Luis Cortés Bargalló un vínculo fructífero con su poesía. Establece, desde un principio, los dos extremos que en apariencia no conviven entre sí. Binomios como vida-muerte, sueño-insomnio, emoción-razón, que pareciera que se decantan hacia algún lado, son el punto de equilibrio del poema. Ambas distancias poco

a poco se acoplan, se unen, se concretan y se muestran. En “Memoria”, por ejemplo, Cortés Bargalló nos coloca ante la complejidad del recuerdo como condena y salvación. Refleja la pérdida de un hecho ocurrido, escurrido entre los dedos, pero que a partir de la evocación nos expone, a partir de la misma incapacidad de la remembranza por traer aquel presente, que no existen límites para la navegación de la memoria y que ésta transcurre en varios planos paralelos de la existencia, donde el tiempo se cristaliza cuanto así se desee:

Del redondo rodar golpe de la hora
en la onda encontrada del estanque
en el caer plausible de las horas
la encrucijada: litoral o embarque.

Es embarcar o quedarse, el recuerdo
cuando la memoria,
como una barca de luces ya hundida,
en el intento absurdo de soñar
no muere.
“To sleep,

to die,

perhaps to dream”.

(Gutiérrez, 1974, 64)

El rescate de ambas partes se amplifica en la producción posterior de Cortés Bargalló. Esa nada en el poema no se vuelve infértil para la creación; prevalece un juego sumamente fecundo cuyo potencial se torna incalculable. En *La lámpara hacia abajo*, su más reciente libro, ese juego de contrastes se ahínca en varios momentos del poemario. Lo podemos notar, para citar un caso, en el “Poema retentivo (rescatado del cesto de basura)”, donde ese proceso creativo se conjuga con el propio descarte corporal del excremento. En ambas circunstancias la expulsión da como resultado un producto poco ortodoxo, pero que

se puede capitalizar en un sentido más provechoso, ya que parten de la misma conceptualización del origen como pulcritud, igual que en el Tao Te King se enuncia y reconoce: “Quien conoce el primitivo origen/posee la esencia del Tao” (Lao Tse, 1989, 26). Reproducimos el fragmento del poema citado que alude a este punto:

De los huesos viene, de la carne y el fuagrá,
también de las verduras sublimadas
y los jugos del humor más negro, variopinto.
va en los gestos de los hombres, las mujeres
y los niños en pavor cobrizo que se encona
en las hebillas y acalambra el muslo:
la señal más clara y el espasmo de la tuba,
por sacarse el miedo, por sacarlo sin
excusas, descompuesto, informe, ajeno.

(Cortés Bargalló, 2016, 88).

Con ello, ante lo visto con anterioridad, podemos afirmar que la poesía de esta generación respondió a inquietudes relacionadas con la filosofía oriental, en conceptos tales como el vacío. Las fronteras entre estos conocimientos no alegan distanciamiento, sino que hace un llamado a la unidad, a que en este mundo fragmentado se reconozcan sus piezas entre sí para brindar concreción y armonía —llamado que supieron encarar con vigor, entereza y una sabiduría digna de quien alcanza la iluminación—.

Estructuras poéticas y cosmovisiones de Oriente

Dado el interés del grupo de Siete poetas jóvenes de Tijuana por conocer otras tradiciones, tampoco resulta extraño que experimentaran con formas poco conocidas, por lo menos por los escritores bajacalifornianos de la época. Las lecturas que tenían auestas, sumado a los intereses estéticos de cada miembro, terminó por disparar cada vez

más una serie de ejercicios constantes en su poesía, ya sea en forma o en estética misma.

Uno de los ejemplos más tempranos y que aparece en la antología viene de parte del propio compilador Alfonso René Gutiérrez. En el libro vemos una tercia de poemas que se aproximan a la estructura del haikú. Relativo a ellos, Gutiérrez asegura que los escribió “teniendo a Tablada en mente” (Zamora Jiménez, “Entrevista a Alfonso René Gutiérrez”, 2019) indicando que la construcción de los mencionados fue “a modo” de la forma japonesa tradicional como el propio Tablada señala en el prólogo de *El jarro de flores*. Para el mismo Octavio Paz, el papel de José Juan Tablada resultó fundamental por vincular la poesía japonesa a la literatura hispanoamericana con “sus pequeñas y concentradas composiciones poéticas, [que] además de ser el primer trasplante al español del haikú, fueron realmente algo nuevo en su tiempo” (Asiain, 2014, 100). Alfonso René Gutiérrez supo trasladar estas nociones en su propio trabajo, atendiendo al haikú, como afirma Paz sobre esta forma, al igual que “una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente” (citado en Asiain, 2014, 78). Como muestra, traemos a colación dos de los poemas con estética oriental de Gutiérrez que se confieren mutuamente en el llamado de la contemplación de la luna como condensación de los tiempos habidos y por haber, conectándolo —por la propia naturaleza de las filosofías orientales— con el presente del sujeto lírico en este caso:

LUNA I

Pasa tan blanca
la luna
que no se escucha.

LUNA II

La luna de media noche
la de los brazos redondos
tiene las manos llenas.

(Gutiérrez, 1974, 56)

Todo ejercicio de contemplación busca conseguir que aquel que lo practique esté en armonía “con la benevolencia, la rectitud y la ceremonia” (Graham, 2012, 151), algo muy próximo a la iluminación, como es común en las filosofías orientales. En su obra posterior, Al-

fonso René Gutiérrez nos sigue enseñando que ese conjunto tripartito se logra plenamente en el terreno lírico. La concentración de su poesía nos traslada al acto en sí, el mismo que sugiere ser nombrado pero que si se nombra no ocurre. Es en ese juego de apreciaciones en que el taoísmo y la poesía se fusionan y cuyo resultado se representa y reproduce todas las veces en el poema, como lo vemos con “Fuente de Neptuno”, donde la imagen obedece a la lluvia y al abanico de sus rastros —mismos que se insinúan desde el título— lluvia que está y que a la par ha de callar para dar paso al resto de la realidad que ella misma teje en ese instante preciso de quietud:

Escampa.

Grandes espejos sobre las baldosas,
follajes,
vidas como lágrimas.

Has doblado ese periódico muy lentamente.

Aún relámpagos.

(Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/Después, 2019, 132)

El caso de Raúl Rincón Meza, por su parte, es el más representativo de esta generación en cuanto a influencias de poesía japonesa se refiere. Desde una primera instancia, es posible apreciar la conjugación de diversos elementos naturales con la inmediatez de los sentidos, del presente. Como producto de ese choque, obtenemos la experiencia poética en su auge, ante lo cual podemos equipararla con lo que Suzuki denomina “la experiencia zen”, donde se aboga por “la totalidad del ser y supone una transformación total” (1995, 39). Este empeño dialéctico reluce en poemas como “Paisaje en redondo”, incluido en la primera edición de la antología, brindándonos un espectro inicial en la labor lírica de Rincón que poco a poco va saliendo a flote:

III

Carne con carne,
gota tras gota,
amanecía.

Tus rizos eran paja y anhelos.

(Gutiérrez, 1974, 25)

Este razonado desarreglo de los sentidos, recordando a Rimbaud, insinúa una práctica que va más allá de cualquier conceptualización. Es recurrir al instante, a la esencia de nuestros sentidos para trascenderlos en algo más. Lo mismo ocurre con el binomio lenguaje y poesía: las raíces del poema parten de las palabras, mas las palabras solas, estacionadas, no son más que significante que brinda concreción ante la realidad de cada individuo. No obstante, en la trascendencia de las fronteras del lenguaje, en la imperiosa necesidad de decir algo más que la estructura lingüística nos puede proporcionar, hallamos aquello que conocemos como lo poético. Tanto la poesía como el zen requieren que esta destreza supere cualquier intento de comprensión, que sea capaz, como menciona Suzuki respecto a este último, de apelar “a nuestras experiencias espirituales más profundas” (1995, 30). En el siguiente poema de Rincón vemos cómo esta asociación se convierte en uno de los pilares de su producción, en cuanto fondo y forma, a tal grado que el título del poema corresponde a la corriente japonesa del budismo:

Hasta él llegó de nuevo
el aroma temprano de la tierra renovada
un arco el cielo distante
se eleva para permanecer

De lejos ha venido el brote de la sal
en la transparencia de las nubes
los pájaros observan precavidos

En las vías paralelas
los transeúntes tienen las cuencas vacías

no saben como él
de los brillos que se pueden apagar
de una pedrada.

(Rincón, 2014, 69).

El seguimiento ante esta forma de escritura se hizo cada vez más próximo hasta inmiscuirse directamente en la traducción de tankas y haikús. Esta labor alcanza uno de sus puntos cumbres en junio de 1982, cuando Raúl Rincón publica *Tankas. Poesía clásica del japon*, en el cual se presentan diversos ejercicios de versiones tomadas del inglés por orientistas de la talla de Donald Keene y Kenneth Rexroth, por citar a algunos. Desde la introducción al libro, Rincón manifiesta una preocupación inminente por encontrar el equilibrio entre la literalidad de las traducciones y su eficacia en nuestro idioma como unidad poética. El propio poeta indica la latente y natural posibilidad de que sus versiones no sean fieles a los originales, “pero si estos poemas se sostienen como ejercicio en español, me doy por más que satisfecho”, concluye Rincón (1982). No obstante, en la compilación se respeta plenamente la estructura del tanka (5-7-5-7-7) y, además, se conserva la esencia en cuanto a la sensibilidad y belleza de las letras japonesas. Ki no Tsurayuki, en el prólogo a la antología poética *Kokin Wakashū* publicada en el 905 d. C., alude a que la producción lírica nipona “toma al corazón humano como semilla y florece en las incontables hojas de las palabras” y que es justamente a partir de la poesía que el ser humano “da expresión a las meditaciones de sus corazones, en términos de las visiones que aparecen ante sus ojos y de los sonidos que llegan a sus oídos” (citado en Muñoz, 2008, 250). Rincón, quien reconoce en la propia introducción de *Tankas* una estrecha influencia de la citada compilación milenaria, asimiló estas nociones aplicándolas tanto en sus traducciones de poesía clásica como en sus propias experimentaciones con dichos esquemas. Estas condiciones se cumplen en varios poemas suyos, manifestando un compromiso sustancial con los principios de esta corriente estilística o, más bien, de ese microcosmos que aboga por la armonía total de sus partes. El tanka que se cita a continuación es testigo y consecuencia de la labor del poeta tijuanense

por penetrar con disciplina y sagacidad en la oposición de dos mundos, oriente y occidente que, al colocarse frente a frente, como lo hizo Rincón, como lo hace la poesía japonesa, como lo hace el budismo, se descubra aquella materia que va más allá de comunicar con palabras y de divisar con los sentidos:

Vendrá el otoño
y ella será la misma
todas y nadie

en voz baja confieso
que mi amor es profundo.

(Rincón, 1982, 25)

A pesar del apego de nuestro poeta por las formas tradicionales japonesas, no se cohibió en explorarlas lúdicamente. Este terreno tampoco fue ajeno para los vates canónicos del país del sol naciente. La apertura ante lo clásico se consolida en el Periodo Edo, ni más ni menos que con Matsuo Basho. Satomi Miura señala que esto se debió al uso de nuevos *keigo*, palabras específicas que hacen referencia a la época del año de la que se habla en el poema. La llegada de nuevos términos se originó por la irrupción de otras técnicas agrícolas, así como por la variedad de preparación de los alimentos “tanto tradicionales como inventadas”, con lo que se logró que “la memoria compartida se construyera cada vez más de forma cultural” (Miura, 2015, 775). Basho, de este modo, adaptó tal escenario en la producción de sus haikús en oposición a la perspectiva clásica que consideraba como vulgar el introducir temáticas referentes a los alimentos en las formas poéticas tradicionales como el waka o el renga (Miura, 2015, 767). El poeta nipón afrontó esta flexibilidad como reflejo y crítica de la sociedad de su época implementando otras destrezas en su poesía, predominando en ella la sátira y el humor. Como ejemplo de esta actitud renovada, Miura cita en su investigación el siguiente haikú de Basho, que manifiesta “con estilo humorístico, el carácter cuadrado y rígido de la plática de los hombres de la clase samurai”

señalando paralelamente “el uso del daikon [rábano japonés] como producto agrícola popular” (Miura, 2015, 773):

*Mononofu no
daikon nigaki
hanashi kana.*

Guerreros
amargura del rábano
en la plática.

Raúl Rincón, por su parte, también usa estos elementos en la misma tónica. Establece una resistencia hacia lo sacro dentro de la poesía. Para él, el juego era parte, como menciona Cortés Bargalló sobre Rincón, de reconocer y exaltar la experiencia directa del sujeto que la vive (citado en Rincón, 2014). Esta necesidad sustancial se manifiesta en diversos poemas suyos, entre el que destaca “Poética”, el cual comparte elementos con el de Basho. El *keigo* del autor de *Poemas de santo y seña para descubrir un rostro*, en este caso, es la cerveza, elemento por igual social y popular, lo que denota el ambiente relajado del sujeto lírico y, por la exclamación del mismo, refiere a una temperatura cálida predominante ante la que desea ser superada generando un espacio de esparcimiento físico e intelectual:

Que no me hablen de las dificultades
de escribir un poema serio
¡Se puede calentar mi cerveza!

(*ibidem*, 56)

Esa combinación de cambio y cuidado por las formas tradicionales de Japón también es indispensable para Eduardo Hurtado. En ella encuentra un punto de cruce provechoso como canal para su obra poética. En el poeta persiste la visión de un universo que no se contiene únicamente en sus objetos diarios y en “su carga evocativa sediciosa e incurable”, como sugiere Luis Cortés Bargalló (1993, 71) sino que a través de los mismos, apelando a la “persistencia visual de sus elementos”, se manifiestan como realidades autónomas y funcionales para el poema. Refiriéndose con cierta constancia a nuestro contexto como esa múltiple posibilidad para que todo acontezca, mostramos el

poema “Tinta”, tomado de *Casi nada*, donde el mundo nos es presentado subyacentemente como el referido vacío taoísta y además involucrando a la noche con su carga semántica natural del lado oscuro de las cosas. Sin embargo, en ese juego doble de ausencias, Hurtado nos enseña que lo lóbrego no es una patria huérfana ni desértica, sino que se nutre de la materia por igual que en la luminosidad en un mundo, como continúa apuntando Cortés Bargalló, “que se resiste a ser cantado [...] que aparece sin retoques, con toda la sórdida y clandestina obscenidad de los objetos cotidianos” (1993):

Se hace la noche
bajo la fronda
del bonsái

(Hurtado, 2011, 50)

Elementos como la brevedad del poema en sí y el bonsái reafirman, en primer lugar, el acercamiento del poeta por la estética japonesa y, en segundo, la compresión como parte de la estructura poética en la construcción paulatina de la realidad que se replica en la dinámica propia de las pequeñas cosas. Hurtado es capaz de evocar un cosmos entero en la palma de la mano, como en el poema “Las manos”, y al mismo tiempo expandir y trascender esas estructuras reducidas para hablarnos de las máximas interrogantes del ser humano en su paso por la vida. Nuestro poeta nos ilustra en ese gran salto a partir de su propia experiencia en el fenómeno poético, como lo hace en sus “Razones que hacen imprescindible la poesía”. Estos rasgos de poesía aforística, muy a modo de los textos orientales, no parten de cavilaciones inexactas, sino que son producto de aquellos elementos ceñidos con los que el poeta ha convivido día con día y que, en su calidad de orfebre del lenguaje, muestra sabiduría sobre su uso para expresar ese contacto que pareciera disperso en una dimensión ajena, pero es el vate quien nos adentra en ese trabajo cuya materia prima, nos reitera, está al alcance de todos y que su temporalidad no cesa, como lo vemos con el par de fragmentos subsecuentes:

En trance de poesía
la lengua va y viene
como pez en el agua.

La poesía es memoria
/y es negación
de la nostalgia
Si es aquí la poesía, si es
presencia,
no hay nostalgia que alcance
sus dominios

(Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/Después, 2019, 123)

La producción lírica de Víctor Soto Ferrel se ha encargado, desde sus primeros amaneceres, de ampliar las nociones orientales que hemos abordado. Para Soto Ferrel, cualquier refugio es casa de la poesía; nada queda exento de ser materia poetizable, primera piedra en la trascendencia del lenguaje. En palabras de Lezama, “la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos” (2010, 237). No obstante, ese origen, el punto bisagra de la sustancia poética, como lo llama el autor de *Paradiso*, no es más que el que habitamos diariamente, reflejado en la necesidad de vincularlo con aquello que nos rodea, cuya aspiración en el poema es volverse atemporal ante cualquier circunstancia.

Esta forma de capturar el presente, de encapsular todo el movimiento del mundo en unas cuantas líneas, es un arte que comparten tanto los maestros de la tradición japonesa como Soto Ferrel. El poeta nos lo ejemplifica con “La rampa”, donde asevera su capacidad para conjuntar imágenes dispersas para que de esa agrupación, como diseño intrínseco, se obtenga dicha sustancia poética, la cual no se detiene en el poema y fluye a cada instante gracias a que tal correspondencia se construye al ritmo de la realidad en sí que es representada por el lector. En esta cuestión subyace una dinámica análoga a la teoría del montaje de Eisenstein, cuya tesis principal aborda la yuxtaposición de imágenes para obtener un principio unificador, como el cineasta lo llama, lo que nos remite directamente al proceso de escritura china, mismos puntos en los que se basa, como patente de la citada construcción, la novela de Salvador Elizondo, *Farabeuf*. Estos alicientes

permiten observar que esta metaunificación de presentes capturados no es más que el objetivo del discurso filosófico que se manifiesta en las principales corrientes de pensamiento oriental, las cuales nuestro poeta desarrolla en su obra poética con creces, como con el poema citado anteriormente y que a continuación se reproduce:

Perro negro
al ras
de la banquetta
en la subida de la rampa
muerto
siempre.

(Soto, 2015, 104)

Estas impresiones son el resultado de una habilidad ascética de la observación y contemplación por parte de Soto Ferrel. Es a través de la práctica meditabunda, en el ensimismamiento del propio ser, en que éste, para aprender a conocer su entorno tiene que partir conociéndose a sí mismo. Por ello es que en gran parte de su labor predomina la fusión del sujeto lírico con el medio en que se desarrolla el poema; el individuo se establece como unidad y sólo en ella se reconoce y nos permite reconocerlo. De esta forma, a partir de su visión en el poema, nos conecta con la realidad exterior a través de las palabras mismas donde es en su propio terruño en que éstas se significan entre sí. Como menciona Paz, “el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas” (1990a, 5). Con ello, Soto Ferrel se encarga de darnos cátedra con “Del cielo”, donde esa quietud mística se conjuga con la ocupación del lenguaje como agente externo a la par de saberse materia prima de la experiencia poética:

Oscuras alas
traía del cielo
el águila
Sobre las ramas

del eucalipto
el aire
vibra un susurro
entre hojas
de fresno.

(Soto, 2015, 105)

Para Luis Cortés Bargalló, en cambio, esa metamorfosis introspectiva se da en nociones formales que rebasan la escritura misma. Tales fronteras cruzadas, en una especie de simbiosis entre los orígenes del poeta y su obra, nos hablan de la actitud constante por alcanzar un estado de conciencia no dualista, como lo establecen diversas escuelas de pensamiento orientales. Es posible ver esta asociación, por ejemplo, con el budismo zen. Como lo afirma Suzuki, la experiencia zen “conciernen a la totalidad del ser —lo que hace que uno sea lo que es— y supone una transformación total” (Suzuki, 1995, 39). Para lograr esa transformación, es necesario, desde la óptica de Roshí, poner al zen en práctica principalmente a través de la meditación, ante la cual se refiere como *zazen* (Roshí, 2004, 40). A través de este ejercicio, se busca que la mente permanezca en quietud para así reconocer al universo entero en nuestro interior y, de este modo, percibir a nuestra esencia como una sola con la del Buddha (Thien-An, 1975, 11). Cortés Bargalló nos lo manifiesta con el poema “*Zazen*”, incluido en su libro *El circo silencioso*, ante el cual la voz lírica se aleja del mundo exterior para adentrarse en sí mismo con estas técnicas que buscan, como afirma Roshí, además de manejar una postura y el ritmo de la respiración, “concentrar nuestro espíritu y hacer que nuestra mente sea como una hoja de papel en blanco” (Roshí, 2004, 40):

En el ramaje azul del cielo
pesan las nubes maduras

uno uno uno uno
la lluvia cincela los cristales de la mente

dos dos dos
el agua sigue su cauce
contenida siempre
por el vacío que la conduce

tres
oigo campanadas de silencio.

(Cortés Bargalló, 1985, 28)

Esa aspiración por el desapego permanece como constante en la obra de Cortés Bargalló. La vacuidad vuelve a adquirir fuerza con otros términos familiarizados con el budismo. En este escenario el poeta saca a colación la noción de *sūnyatā*, la cual se relaciona con el espacio como posibilidad de creación. Para el budismo, en palabras de Rōshi, anticipándose siglos a las vanguardias, *sūnyatā* no sólo queda en el vacío como campo fértil, sino que entiende a los objetos en coexistencia “como un conjunto o combinación de partículas” donde “nada tiene una entidad eterna fija propia” (Rōshi, 2004, 36). Con el poema que lleva de título el concepto que nos ocupa, Cortés Bargalló retoma esta parte a través de la figura del globo, mostrándonos una reflexión integral sobre *sūnyatā* como vacío y utilidad, disparidad que tanto en teoría como en el territorio poético se concilian, así como de la expectativa de gestación en su interior:

Hay un itinerario sutil
en el globo
que sigue las corrientes
y viaja
en cualquier dirección.

Turgente y enorme
atado a la muñeca
de un niño caprichoso,
es un estorbo
cuando llega la tarde.

Sólo sirve
para soltarlo en las alturas
casi nada
un puntito en la inmensidad.

Por dentro
el globo
turgente y enorme,
vacío.

(Cortés Bargalló, 1985, 29)

Dicho lo cual, no cabe menor duda de la absorción e importancia que tuvieron las filosofías orientales en los integrantes de Siete poetas jóvenes de Tijuana. Las exploraciones manifestadas en varios aspectos de su obra nos muestran una compenetración de estas corrientes de pensamiento en diversos niveles, ya sea estético, cosmogónico y, por supuesto, formalmente literario. Es a partir de esas experiencias que involucran numerosos caminos del lenguaje donde se logra percibir una especie de epifanía poética que revela un comienzo que es punto de partida y es llegada al mismo tiempo. Octavio Paz esboza que la revelación planteada “se resuelve en una creación: la de nosotros mismos”; poema y poeta se dicen a la par puesto que ese hallazgo “entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser”. Es decir, el poeta es en el poema, recurre a su propia materia para establecer tal apogeo en el lenguaje y al hacerlo germina también su existencia. En esta condición, como señala Paz, “el poeta crea al ser” ya que éste no es intrínseco, sino que se va construyendo. Por ello es que el autor de *Libertad bajo palabra* expresa que la base del ser es la nada y que es en esa fluctuación donde el ser se reconoce en plena conciencia sobre que “no le queda más recurso que asirse a sí mismo, crearse a cada instante” (Paz, 1972, 154).

Este resumen de la libertad del ser a través del vacío lo podemos empatar con la que manejan las filosofías orientales como el budismo y el taoísmo. Para el caso de los miembros de esta generación, como lo hemos apuntado, ese espacio indeterminado en el que cabe cualquier

posibilidad se torna idóneo para la creación poética. Muestran conocimiento sobre el aspecto permisivo de la vacuidad en el lenguaje, mas no como carencia, sino como potencial de realización. Precisan, además, en apegarse a las características esenciales del orientalismo, como el sentido de la contemplación, la búsqueda de la no dualidad y la apelación al flujo natural de las cosas. Para trabajarlo en el poema, recurren a varias formas tradicionales como el koan, estos planteamientos zen a modo de acertijos que —dejando de lado el carácter didáctico de los mismos— contrastan dos o más elementos para que del choque de ellos se produzca el aprendizaje o, en cuestión, el efecto poético. A su vez, esta derivación permeó en estructuras literarias conocidas como en el tanka, y poco después en el haikú, recurriendo a la brevedad como expresión fisonómica inherente. Con la identificación plena de estos rasgos, aunado a sus múltiples lecturas sobre los tópicos aludidos, los Siete poetas jóvenes de Tijuana llevaron su producción a otro nivel al atravesar las fronteras de su realidad inmediata, aprendiendo sobre la relevancia de oriente en contextos cada vez más desarrollados, como el social, político y económico, a parte del cultural, permitiéndoles ampliar sus ya vastos criterios y así acercarse a la poesía misma como medio y objetivo, lo cual se ha cumplido y comprobado a través de la trascendencia de su obra que prevalece con toda justicia hasta la actualidad.

CAPÍTULO III

Cruzar a todos lados o el camino de la poesía norteamericana: Whitman, Pound y Eliot

Como lo hemos indicado con anterioridad, en la generación de Siete poetas jóvenes de Tijuana ha permanecido una extenuante búsqueda por la esencia de la labor poética, dando respuestas lúcidas y precisas acordes a su contemporaneidad. Para lograr esto, en primera instancia, coincidieron en alejarse de su contexto más cercano para conocer otras perspectivas más integrales sobre el quehacer poético. En esa pesquisa dieron con múltiples tradiciones que enriquecieron su obra y no sólo eso, sino que establecieron lazos cada vez más firmes con el desarrollo de la poesía actual.

Cabe laurear doblemente este mérito en la actitud, constancia y perseverancia de los Siete poetas jóvenes. Por un lado, esta empresa personal los llevó a exponer su poesía más allá de la región, vinculándolo con su desarrollo profesional en las letras. De este modo, mientras estudiaban carreras allegadas a la literatura aprendiendo de figuras imprescindibles para las letras mexicanas, escribían y se relacionaban con escritores coetáneos que compartían inquietudes con ellos. Fue

así que, por citar uno de los casos más destacados, nació más adelante la revista *El zaguán* (1975-1977).

La otra cuestión plausible fue el combate frontal al cierre de fronteras literarias que establecieron los poetas mayores del estado, en particular lo relacionado a las influencias norteamericanas. Recordemos que tales escritores tenían como meta primordial consolidar la identidad regional y nacional en Baja California. Todo lo relacionado con Estados Unidos, derivado de que el turismo dependía en gran medida del consumo norteamericano, era visto como amoral y libertino. Ese juicio tajante cambió gracias a una mayor apertura de ideas sobre las manifestaciones artísticas juveniles de la época, provocado justamente por el auge de la juventud ya descrito. Es en este marco que los miembros de Siete poetas jóvenes de Tijuana comenzaron por adentrarse gradualmente en la poesía norteamericana moderna. El acercamiento a autores como Pound, Eliot, Cummings, Ginsberg y varios más se manifiesta desde muy jóvenes en sus primeras publicaciones, de lo cual la revista *Amerindia* se convirtió en una de las primeras muestras. Incluso Juan Martínez mantuvo contacto con la poesía norteamericana debido en gran medida a su colaboración con la revista *El corno emplumado* (1962-1969). Es a raíz de esa plataforma bilingüe que Martínez estableció relación con algunos poetas de la generación *beat* y del grupo de New York que en ese entonces radicaban en México como Philip Lamantia, Margaret Randall, Allen Ginsberg, Jerome Rothenberg, Diane di Prima, Marge Piercy, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Ray Bremser y otros (Martínez, 2007, 3).

Este aprendizaje se manifiesta cada vez con mayor continuidad en escenarios no vistos en la literatura regional. Como muestra, Ruth Vargas Leyva publicó en *Amerindia* un artículo sobre los Cantos de Ezra Pound, titulado “El viejo ez”, traducción del sobrenombre del poeta (*Old Ez*). En esa reflexión, Vargas Leyva se refiere a él como “un maestro del arte literario” y salvador de la poesía en lengua inglesa (Vargas Leyva, 1973, 9). Esta declaratoria se uniría a las aproximaciones al trabajo de Pound por parte de Alfonso René Gutiérrez y Luis Cortés Bargalló en el taller de Huberto Batis y al trabajo de traducción de poetas norteamericanos hechas por Raúl Rincón Meza y los propios Cortés Bargalló y

Gutiérrez, logrando llevar al castellano sus versiones del mismo Pound, T. S. Eliot, e.e. cummings, William Carlos Williams, Thomas Merton, Gary Snyder, siguiendo la lista con un fértil etcétera.

Las referencias a la poesía norteamericana, sin embargo, no son ajenas a la obra misma de nuestros poetas, ya sea paratextuales o intratextuales. En el primer caso, desde la primera parte de su producción podemos distinguir este fenómeno. Como guía, Eduardo Hurtado coloca de epígrafe a su poema “La gran trampa del tiempo” el inicio de la quinta parte de “Burnt Norton”, el poema inaugural de *Four Quartets* de Eliot, donde vemos que la inquietud por el acecho del tiempo en las esferas que se comunican más allá del ser humano es compartida.

Este acercamiento al grupo de Siete poetas jóvenes de Tijuana, por otro lado, busca justamente desglosar el carácter intratextual de la obra de sus miembros con el recorrido por diversas tradiciones poéticas, en este caso de la norteamericana, vinculando a los integrantes de esta generación con la vigencia y renovación de sus aportaciones fundamentales a la cultura bajacaliforniana. En este tenor, la poesía norteamericana contribuyó para robustecer su probada capacidad como profesionales de las letras, como ha quedado de manifiesto, en sus principales vertientes.

La canción de todos o Whitman y el sentido colectivo

Para la tradición filológica de los Estados Unidos, Walt Whitman es el símbolo inequívoco de la trascendencia. No por nada sus versos se han desplazado libremente entre cualquier unidad espaciotemporal, consiguiendo un reconocimiento mayúsculo en la literatura mundial. Para Kenneth Rexroth, Whitman es un ejemplo particular, además, del rechazo a la alienación del florecimiento de la “moderna civilización occidental” y sus valores como “sociedad adquisitiva y competitiva” (Rexroth, 1971, 18). Ello se manifiesta en sus versos como una especie de declaratoria de amor al prójimo y es a raíz de esa filantropía que surgieron poemas de la talla de “Song of Myself”, por citar el caso más destacado en la obra del poeta norteamericano. El mismo

Rexroth, ante esta observación, (Rexroth, 1971, 19) complementa las características esenciales de Whitman allegadas a las ideas del autor de *Leaves of Grass* sobre una democracia visionaria en el marco de una “orgánica realización en la camaradería del trabajo, del juego, del sexo, de la familia, la familia en la que el yo, lejos de estar alienado, se libera y universaliza en alegría con todos los otros”:

Fe, esperanza y amor: éstas son las virtudes que hacen humano al hombre, y la esperanza es alegría en la presencia del futuro en el presente. Toda la creatividad depende de la esperanza. El acto creativo es trabajo que reúne pasado, presente y futuro en duraderos objetos, experiencias, relaciones. En sus grandes poemas místicos, Whitman dice una y otra vez que éste es, en sí mismo, el principio del ser. El ser se realiza en la comunidad de trabajo y amor, y amor y trabajo son el significado del universo. Whitman es el poeta de la esperanza revolucionaria, y sin esperanza la revolución es catástrofe (Rexroth, 1971, 20).

En los aspectos formales de la poesía de Whitman, Octavio Paz subraya el empleo del lenguaje como una entidad que se equipara en magnitud y potencia con la cosmovisión del poeta neoyorquino. Lo define como “un cuerpo, una todopoderosa presencia plural”, indicando a su vez que en la ausencia de su expresión “su poesía se quedaría en oratoria, sermón, editorial de periódico, proclama”, ante lo cual Paz describe la obra de Whitman como “llena de ideas y pseudoideas, lugares comunes y auténticas revelaciones, enorme masa gaseosa que de pronto encarna en un cuerpo-lenguaje que podemos ver, oler, tocar y, sobre todo, oír” (Paz, 1990b, 163). La perspectiva del escritor mexicano coincide con la de Rexroth, quien por su parte se refiere a Whitman como “un poeta cuyas imágenes no sólo tienen perfecta claridad, sino profundo significado”, destacando que “los hechos de la vida bajo sus pies, ante sus ojos y en su puño, eran las puertas de la visión” (Rexroth, 1971, 20).

Esta percepción totalizadora del ser humano fincado en un porvenir próspero y hermanado, sumado a la fusión del yo con el sujeto líri-

co como interlocutor entre las esperanzas y el poema en sí, podemos rastrearla en diferentes momentos de la producción literaria de los Siete poetas jóvenes de Tijuana. Dicha conjugación desemboca en un llamado hacia el entorno próximo, en plena atención hacia aquel punto en que todos los trazos provenientes de cualquier parte se conjugan en la expresión misma de la colectividad: la ciudad. Ese pulso sobre la urbe, cabe destacar, es una de las características esenciales en la poesía de Ruth Vargas Leyva. Se encarga de impregnarle a la ciudad una capacidad de abstracción derivada de las cavilaciones de la poeta. Es en esa conciencia donde ambas partes se edifican cara a cara no como una sola, mas sí en correspondencia del proceso de construcción. Jorge Ortega identifica esta relación observando que “el drama común de la urbe implica de entrada el insondable abismo del drama personal o de la introspección”, por lo que Vargas Leyva “entrevera la aparente ecuanimidad del espacio público y la relativa subjetividad de la pericia íntima” (Ortega en Vargas Leyva, 2016, 10). Este aspecto esencial de su labor nos es expuesto desde la etapa inicial de *Amerindia*, especialmente con las reflexiones que hace nuestra autora en la sección editorial de la revista. Mantiene una posición ligada a la de Whitman sobre los fenómenos de creación como la expectativa de un mejor porvenir, ilusión que, sujeta al presente, detona con contundencia haciendo eco en cualquier temporalidad. Ante ello, la poeta escribe:

Nosotros —digo nosotros como decir hermano— nosotros que sentimos la necesidad de expresarnos en una lengua donde coincida la profunda fe en los valores íntimos de la conducta humana, podemos decir, aún, que la poesía sostiene, afirma y mantiene viva la esperanza (*Amerindia*, “Diálogo”).

Ese nosotros que nos llama a repensar nuestro lenguaje más allá de los alcances comunicativos no es más que el asentimiento de Vargas Leyva por su propia naturaleza como individuo y al mismo tiempo como parte de un todo, de una humanidad que requiere un nivel de vida y expresión integral que les permita desarrollarse en plenitud, acorde a las reclamaciones propias de la modernidad. No obstante, la

poeta acepta que dichas condiciones aún no se cumplen y es a través de reconocimiento en los otros en donde apela por una comunión plena y correspondida entre todos los posibles integrantes de la utopía. No sólo eso: conserva la esperanza de que ese imaginario empático se manifieste en ella, que la sociedad escuche la agonía que aún conserva el mundo, siendo la poeta ese vínculo para meditar sobre el rumbo actual y encaminarlo desde su propia trinchera, que es el lenguaje mismo, como nos lo hace constar como parte del diálogo editorial de *Amerindia*, analizando el papel de la juventud en la revista:

He intentado gritar, porque me duele el mundo en que vivo y es una llaga lacerante en la piel, pero no puedo decirlo así, quedarme con la garganta cerrada mientras mis labios todavía —esfuerzo inútil— se mueven murmurando: esto es tuyo. Entiéndelo. Te pertenece el mar y la tierra y los sueños que te robaron con el hambre. Cada poeta su voz. Si tienes ojos ve mi grito (*Amerindia* III, “Diálogo-editorial”).

A pesar de que estas observaciones gozan de una fortaleza y eficacia por sí solas, este plano no bastó para abordar en compleción sus ideas sobre la ciudad como todo y parte. Esa esperanza como motor del acto creador tuvo como desembocadura natural a la poesía. El ejemplo primario en este rubro, por cuestiones cronológicas, trata ni más ni menos que con el poema que catapultó a Vargas Leyva como una de las autoras jóvenes con mayor presencia en la región. De este modo, ganando los Juegos Florales de Tijuana en 1973, “Retorno a la ciudad”, se convierte en materia predilecta para abordar el acercamiento a la urbe de alguien que en algún punto se rencuentra con ella pero que en realidad nunca la abandona porque, al igual que el sujeto poético del citado poema, es miembro ineludible del ritmo propio de la ciudad y es en ese espacio en que se reconoce como tal en una realidad que se multiplica acorde a las partes que la integran, con lo que aumentan exponencialmente las perspectivas sobre ella. No es la visión desde el púlpito de la poesía, es la urbe contemplándose frente al espejo y es en esa visión en que su ser se afirma y se niega de forma

constante. Producto de este choque, es donde se vuelve a construir, como también lo comprende Alejandro Aura en los versos finales de su poema “Hacer ciudades” —*La ciudad se morirá conmigo, yo estaré en su fundamento*—, y es a través de ese yo plural donde la urbe retorna a sí misma como Vargas Leyva nos lo exhibe en este fragmento:

Estar aquí
es estar en el juego de ver las mismas caras,
de ver como se planta la flor
y la alquimia se come la centella del ojo.
Abierto a cada espacio,
cada poro de imperfección humana,
un niño se emborracha y otro canta,
un muslo de muchacha, un brazo roto,
quiebra el asombro de mi grito:
no es cierto,
nada es cierto aquí
sólo la herida que nos sangra.

(Vargas Leyva, 2016, 24)

Así como el ser humano se desplaza multifacéticamente, la urbe tampoco permanece estática mostrando un lado único. Ruth Vargas Leyva nos entrega una ciudad en movimiento, en una decidida correlación con sus elementos tanto particulares como generales. No obstante, la urbe también se relaciona con sus iguales. La universalidad que se desprende de la propia obra de Vargas Leyva homologa a las ciudades para que fluya una comunicación directa entre ellas, ubicando sus diferencias en la otra. En ese rubro, la poeta tiene el enorme acierto de no igualarlas, sino de semejarlas en cuanto a la manifestación de una realidad particular. En medio de ese ejercicio reconoce que ninguna urbe comparte rasgos idénticos, inclusive dentro de una misma ciudad se indica a la pluralidad como semblante fundacional. A partir de estas concepciones, nuestra poeta desarrolla una serie de trabajos que van vinculados a dichas nociones, las cuales se integran en *Ciudades visibles*. En esa compilación, Vargas Leyva, aludiendo con

claridad al libro de Italo Calvino, nos hace un recorrido por todas esas urbes latentes, donde no prevalece una tipología particular sino que nos abre la posibilidad de que todas las ciudades contenidas puedan ser una sola. Como modelo de esta matrioshka verbal, disponemos de uno de los textos que integran a esta colección, en el cual queda de manifiesto esta estructura contenida en otra superior y que cuyas dimensiones no se cierran ante una sola óptica, sino que como tal es una fracción del conjunto:

PALTA es una ciudad como un polígono con múltiples facetas. Solo es posible ver una de ellas a la vez, y la visión produce una sensación de vértigo, turbación, conmoción o sorpresa. Cuando el visitante cree que ha visto toda la ciudad le ofrece otra visión nunca antes contemplada.

Hay muchas formas de nombrarla, dependiendo del momento en que se le contemple [...] Sus nombres evocan microcosmos contenidos en un punto: ciudad de sombras, ciudad de ciegos, ciudad del silencio, ciudad desnuda, ciudad de ladrones, ciudad de Dios, ciudad de los hombres perdidos, ciudad de los migrantes, ciudad de los sueños. (Vargas Leyva, 2012, 38)

Esta serie de contrastes en la humanidad que se simboliza directamente en y con la urbe, también lo podemos observar con detalle en la poesía de Luis Cortés Bargalló. No sólo eso: deja testimonio de que la calle es una oportunidad de liberación, que cada paso transitado se emancipa para descubrir la ciudad y al mismo tiempo descubrirse a sí mismo. Como muestra de ello, el vate escribe “*Tijuana Moods/ Ch. Mingus*”, poema que refiere al famoso álbum del jazzista norteamericano. A pesar de las obvias referencias, Cortés Bargalló no necesita el filtro de Mingus para ver la ciudad. Lo que es mejor: usa ese detonante para evocar una musicalidad de diferencias conjugadas, donde prevalece la dinámica de contrastes equivalente a la estadía de Mingus en Tijuana. El propio músico lo establece al punto de decidir comenzar el álbum con la canción “*Dizzy Moods*”, que parte del tema “*Woody ‘n’ You*” de Dizzy Gillespie mismo que, según Mingus, escuchaba

en el auto rumbo a Tijuana junto a su baterista Dannie Richmond en medio de su expectativa por el viaje para, posteriormente, incluir otros temas derivados con claridad de la vida nocturna de la ciudad, como “Los mariachis” e “Ysabel’s Table Dance” (Jacob, “Charles Mingus: Tijuana Moods a 62 años”). Escuchamos un antes y un después que no son más que un instante único. Es en ese territorio estructurado a conciencia, a simple vista conflictuado, donde la evocación musical y la memoria se complementan y como producto de la adición surge la poesía de ambas fronteras reminiscentes. Las dos partes se encuentran, se recuerdan y se pactan. De este modo, y apoyado de sus referentes naturales, Cortés Bargalló aboga por transformar esa crónica poético-musical en una poética verbal de la crónica, como nos lo ilustra con este fragmento:

Más que una ciudad,
un arrebato/asonada lúbrica
botón encarnado y desprovista
desnudez a toda prueba/y desnudez
a secas...
Harapos o camisas bien planchadas,
todos madrugan
con un clamor en el vientre:
moneda de cambio/cifra cambiante,
paridad cotidiana.

(Cortés Bargalló, 1990, 56-57)

En medio de ese registro mutuo es que el poeta asiente en el otro y dentro de la complicidad implícita es que ambos comparten la ciudad en igualdad de circunstancias. Se asumen y relatan como parte de su esencia, mas el resto del contingente que la conforma no es expectante y adopta vivirse en acción permanente. Es en esta vertiginosidad que el nosotros poético reconfigura los espacios acordes a la situación por la que vayan transitando en la urbe. Inmersos en esa comunión, arrecian más allá de cualquier límite, incluso del sitio habitado. Ya no sólo lo andan: es su vestimenta y calzado, metáfora para congregarlos

en una unidad que rebasa a la original. Van al paso con la ciudad, no sobre ella. Ese nosotros lírico, al participar de su orden, también la van creando y al hacerlo, a la par, gestionan su existencia. Si llueve, llueven; si amanece, amanecen (“Pareciera que sólo cuando amainan/caminamos un buen trecho en la neblina espesa [...]”, apunta el poeta). Adyacentes a ella, se cuestionan, se buscan y finalmente se yerguen, como el propio poema de Cortés Bargalló “[Cuadrante puesto]” nos lo ejemplifica en esta parte:

Entre la Primera y la Cuarta
hemos gastado suelas y cervezas dando
y dándole la vuelta al mundo para
entrar en la siguiente entrada, es decir,
en la de al lado. Fuera de los aguaceros.

(Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/Después, 2019, 142)

La ciudad totalizada por sus fragmentos, cabe mencionar, es uno de los tópicos más destacados en la poesía de Víctor Soto Ferrel. En ella, el poeta no se asienta en la omnipresencia, sino que parte del propio conocimiento sobre la urbe para ampliar nuestro espectro sobre ella. Su referida capacidad lo licencia para acoplar cualquier síntoma de dispersión e integrarlo como un solo mecanismo en el poema. La perspectiva panorámica se adhiere en comunidad como una posibilidad más de creación que permanece cambiante, dejando por un costado el rigor de lo absoluto. Soto Ferrel comprende ese respeto a la multiplicidad de ambientes, ya que como indica Javier Sicilia “la poesía hace irrumpir el misterio: los seres no son utensilios ni variables económicas, son realidades sagradas” (Sicilia, 1998, 46). De este modo, el poeta no intenta imponer una óptica sobre el entorno, sino “simplemente despliega su realidad ante nuestros ojos y nuestros oídos y, al desplegarla, pone en entredicho el mundo que quiere reducirlos a una única manera de ser” (*ibidem*). Víctor Soto nos ofrece una posición de la ciudad compactada y plural al mismo tiempo, sin caer en la estatización de un criterio particular. Prueba del punto pre-

liminar, corroborando este tenor, nuestro poeta escribe “Calle” como cimiento y nómada de la urbe en que habita:

Plumas agua blanca del cielo entre piedras verdes El
perfume de la rosa te ha dejado sin sombra cerca de la
fuente En la calle ves el reloj de los pesados cuerpos
desollados frente a los ojos del policía.

(Soto, 2015, 44)

Es en la impregnación de la dinámica de sus piezas a lo que Víctor Soto apela en las fronteras del lenguaje, ahí donde radica la experiencia poética. Tal disipación comienza en la afirmación de la otredad en el proceso de inclusión en la realidad común. Para Octavio Paz, éste comienza en la repulsión de ese “monstruo bello y atroz” que es lo otro para que en seguida suceda lo inverso: la fascinación, el no poder quitar los ojos de la presencia. “Y luego —continúa Paz— el vértigo: caer, perderse, ser uno con lo Otro. Vaciar. Ser nada: ser todo: ser” (Paz, 1972, 133). Soto Ferrel nos enseña en el poema toda la morfología de la ciudad a partir del comienzo de la atracción para luego concretarse en la fusión con el exterior que ahora se vuelca en él y viceversa. Para completarse, tiene que existir una dislocación de la presencia: una laguna estructural como producto de esa absorción. Para la mirada superflua, prevalece un hueco que requiere ser llenado. Sin embargo, ante la exigencia connotativa que necesita su obra poética, el atisbo de integridad nos llama a permanecer atentos, a no dejarnos llevar por la robustez de los elementos contenidos, sino a despabilarnos en una conciencia plena sobre la vacuidad y su campo fértil como agitación y suceso de reacomodo de un medio revelado de otra manera. Ante ello, nuestro vate nos lo indica a través de las condiciones de las peripecias ciudadinas con el poema “Trámites”:

Inocente congelador de lonchería policía en crucero después
de guardia prostituta en el supermercado comprando leche
Revuelto en el adobe soy pared y garra del domingo
dispuesto a que disparen los soldados que a media noche

pasan por su café cuidando no ser vistos saboreando
un pozole El aire nos despide a la orilla del puente con
la cruda mañana y el rencor en trámites de aduana en la
fila del banco Al azar voy entre puestos de carne asada
retenes y un discurso sabido de memoria

(Soto, 2015, 28)

Así como cambia la perspectiva en la absorción del sujeto en el conjunto, Eduardo Hurtado nos demuestra que, al mismo tiempo, sucede una impregnación del yo en la urbe. No solo el sujeto se adhiere a la colectividad, sino que la propia ciudad se adopta con fisonomía cercana a la humana. Ella también siente y sueña, desea con el fervor de cualquiera de quien goce habitarla. A la par, Hurtado nos brinda la radiación de los vestigios del yo poético que se asoma compartiéndonos avenidas, parques y gente como parte de la experiencia creadora y no como mero ejercicio sociológico. La voz lírica, sumergida en el ambiente urbano, nos arroja una noción sumamente completa de la concepción micro y macroscópica de ese universo en el que está adjunta. Del mismo modo, como podemos advertir en que se comparten diferencias dada la diversificación de aquello que los integra, así también conviven con similitudes que los unen. Una de las relaciones más estrechas que mantienen tanto el yo como la ciudad es la coincidencia irremediable en su finitud, en que no hay más destino que la ceniza. Sin embargo, aún en esa condición última, convergen otra vez en la trascendencia de la sustancia que permanece, dotándose mutuamente del sentido quevediano del polvo enamorado. Esta sustancia que se yergue no es más que el tiempo que sigue su itinerario en la trivialidad ubicada en las pequeñas cosas de lo cotidiano que provee la urbe y las cuales Eduardo Hurtado nos las indica en “Ciudades”, que a continuación se reproduce íntegramente:

Viven de frente a la inminencia de su derrumbamiento. Si son portuarias, sueñan con regresar a los fondos marinos donde nació su aplomo y su diseño.

Calles franqueadas por un tumulto anónimo. Vías que desembocan ante un balcón abierto a los desvelos de la tribu. Abajo, el valle y sus oriundos, los que observan perplejos el muro irreductible, los que se sienten solos y se besan.

Miasmas, turistas, palacios repintados —y un circuito implosivo de jardines. Infiernos que se expanden y que algunos remisos fatigamos *en busca del rincón que no es infierno*.

Esto conmueve, a manera de instante y todavía: el colibrí en el cable, la fragancia del pan, un pedazo de asfalto que el chaparrón vistió de buganvillas.

(Hurtado, 2011, 63)

Como parte del itinerario relativo al sujeto poético, asimismo, los demás elementos no quedan exentos de esta empresa de la urbe por alienarse en ella. No prevalece la obligación, como en ningún otro lado dentro del poema, de vislumbrar todas las partes sino, a través de una de ellas, establecer vínculos con determinada esencia citadina. Este punto no nos cohibe de apreciar una totalidad anunciada con banderas alzadas, sino que, por el contrario, se reafirma en lo más particular, en una entidad de la cual su permanencia no se ponga en duda y que al mismo tiempo su presencia pase inadvertida para que el resto de las partes interactúen con normalidad. Eduardo Hurtado encuentra en el agua esta capacidad de identidad y unificación y la coteja con la ciudad belga de Brujas, dada la abundancia de canales en ese territorio. Este elemento va más allá de sus cualidades redentoras y fluyentes, nos acerca en la adopción, aludiendo a sus dimensiones naturales, de lo transparente y lo oscuro, y es en esa convergencia donde se contrasta a las dualidades intrínsecas de la ciudad, como lo vemos en el poema “Brujas”:

En Brujas
el agua es un cristal
donde se asoman a existir

todas las cosas:
los árboles, el cielo,
las nubes mientras pasan, los turistas.
Cuesta pensar que la ciudad tiene habitantes,
casas donde se come, se descansa, se sueña.
En esas casas, como en el agua que las crea,
debe caber

completa
la intemperie.
¿Cómo son los espejos
en las casas de Brujas?
Agua dormida,

agua dormida.

(Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/Después, 2019, 120)

Ante lo anterior, desciframos que la mirada se agudiza paulatinamente frente a la dinámica de la urbe. Dicho lo cual, para Raúl Rincón Meza este aspecto se torna fundamental en su obra poética. A partir del ejercicio de la contemplación existe una actividad rigurosa de impregnación con lo cotidiano. Cabe destacar que este ascetismo no lo practica en una lejanía discordante con el espacio citadino, sino como miembro de la comunidad en la que reside. En ella se catapulta la representación de la urbe como inherencia del sujeto poético. En medio de la meditación es cuando el yo se registra, en una aparente distancia, en la pluralidad de su visión. Rincón Meza nos involucra en esta ilusión de perspectivas con su poema “Vista”, en el cual, conforme la introspección y de figuras derivadas de ésta como lo es la memoria del sujeto, hace un breve recuento para hallarse en la fragilidad del propio recuerdo —con la significación explícita de la práctica del poeta en un rumbo determinado— a través de las transeúntes a las que indica:

Confuso
bajo el corazón inquieto
de la ciudad
contemplo mis años

¡Ah! Cuántas mujeres frágiles
bajan por la cuesta
de la Altamira.

(Rincón, 2014, 19)

Inmerso en esos espejismos, Rincón Meza refiere al presente como una composición de todos los tiempos que se desplazan en la fijeza de los muros y las avenidas. Testigos fieles mientras su permanencia no se ponga en tela de juicio, los componentes de la urbe se disponen acorde a las necesidades del sujeto lírico. Para éste, no obstante, el principio y final es ser uno con la ciudad y por ende establecerse en su inmanencia. Busca constantemente un territorio en el cual comenzar y acabarse junto con ella. Rincón apela a la memoria como esa posibilidad, al recuerdo de la misma urbe que se derrumba y construye al unísono con el yo poético, como lo hace en “Recorrido” al usar figuras como la mocedad y la estructura pretérita del poema. Esa recapitulación anunciada desde el título va más allá de un plano físico en la ciudad, es el balance final del camino emprendido para el encuentro de ese yo consigo mismo, como lo atestiguamos a continuación:

Me he rendido a la ciudad
por toda mi juventud
he visto el mundo
en diez o doce calles
pero tienes razón
nunca te lo dije.

(Rincón, 2014, 24)

Todos los tiempos el tiempo: Pound, Eliot y el peso de la historia

Asentados en el vigor del terruño pero inmersos en búsquedas disímiles a comparación de Walt Whitman, las obras de Ezra Pound y T. S. Eliot también se suscriben como unas de las más relevantes para la poesía

norteamericana del siglo xx. Por su peso específico, no pasaron desapercibidas por los miembros de Siete poetas jóvenes de Tijuana. En el mencionado artículo de Ruth Vargas Leyva en *Amerindia*, refiere que la poesía de Pound es dueña “de una extremada exigencia tradicional en cuanto a la creación literaria donde reconoce la forma definitiva en que la emoción se plasma en la obra de los grandes poetas que le antecedieron” (Vargas Leyva, 1973, 9). Esta afirmación tiene que ver con las exploraciones personales de Pound que lo llevaron a encaminarse a sus raíces, ya que, como alude Octavio Paz, mientras que Whitman ahondaba en el más allá del ser norteamericano, Pound decide irse a Inglaterra en busca del origen, del regreso a las fuentes —rasgo compartido con T. S. Eliot— lo que lo llevaría a su vez a destinos como Francia e Italia (Paz, 1990b, 184). Fue en ese camino en que Old Ez se encontró con el simultaneísmo, movimiento poético caracterizado por conjuntar las ideas del cubismo sobre “la presentación simultánea de las diversas partes de un objeto” y su relación entre ellas, así como por añadir en el texto “la sensación y el movimiento” provenientes del futurismo (Paz, 1990b, 169-170). Sin embargo, a diferencia de los poetas franceses como Apollinaire, quienes usaron el simultaneísmo para distanciar a la poesía de la historia, para Ezra Pound este movimiento significó “el eje de la reconciliación entre historia y poesía” (Paz, 1990b, 179). En medio de este emprendimiento fue que Pound pretendió con *The Cantos* configurar toda la tradición del ser humano en un mismo canal, al igual que T. S. Eliot con *The Waste Land*, fungiendo su obra poética como interlocutora. De ello José Vázquez Amaral, traductor de *The Cantos* al español así como de la obra ensayística de Ezra Pound, deja testimonio en una pequeña charla que mantuvo con el poeta norteamericano a raíz de una discusión sobre el uso de las palabras canto y cantar en la versión al castellano de *The Pisan Cantos* (Vázquez, 1973, 14):

- Maestro —le dije—, la palabra cantar pertenece casi a la prehistoria del idioma. Se dice, por ejemplo, *Cantar* o *Poema de mío cid*.
- Pues de eso mismo se trata.
- Sus *Cantos*, entonces, ¿son a la manera de las *Chansons de geste*, como la de Roldán?

—¡Exactamente!

—¡¡¡!!!

—Sí, se trata de los cantares de la tribu.

—¿De cuál tribu, maestro?

—¡De la tribu de la raza humana, Amaral!

Para Giorgio Agamben, como lo desglosa en el prólogo a la edición en castellano más reciente de los *Cantos*, este fenómeno se deriva de una fractura de la tradición occidental como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y es en esa orfandad donde Pound se emplea en medio de “la crisis irrevocable de la tradición” en intentar “transmitir sin notas a pie de página la imposibilidad misma de la transmisión” (Agamben en Pound, 2018, 14). De esta manera, complementa Agamben, “frente a la destrucción de la tradición, él transforma la destrucción en un método poético y, en una especie de acrobática *destructio destructionis*, imita todavía, como *scriptor*, un acto feliz de transmisión” (*ibidem*). Complementando el punto anterior, Octavio Paz se encarga de acotar los aspectos esenciales del modo de composición del autor de *The ABC of Reading*:

El sistema poético de Pound consiste en la presentación de las imágenes como racimos de signos sobre la página. Ideogramas, no fijos, sino en movimiento, a la manera de un paisaje visto desde un barco o, más exactamente, tal como las constelaciones forman distintas figuras a medida que se juntan o separan sobre la hoja del cielo (Paz, 1990b, 197).

Por otro lado, para T. S. Eliot, como apunta Paz, “es la visión del orden divino desde aquí, desde el mundo a la deriva de la historia” (Paz, 1990b, 197). Aunque la semejanza del valor de la tradición concuerda con Pound, el camino se bifurca en la concepción de un centro espiritual que unifique las expresiones de la tradición. De este modo, Eliot procura desenvolver el papel del ángel de la historia que menciona Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia* al describir el *Angelus Novus* de Klee. Benjamin representa al ángel con “la cara vuelta hacia el pasado”, donde “en lo que para nosotros aparece como

una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies”. El filósofo alemán relata la intención del ángel por detener su vuelo, “despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”. No obstante, existe una tempestad que lo lleva “irresistiblemente hacia el futuro”, la cual no es otra cosa más que el progreso fragmentado que ha roto con el continuum de la tradición (Benjamin, 1967, 46). Paz, contemplando estos factores significativos dentro de la reflexión histórica en la humanidad, nos brinda un panorama general de la obra de Eliot:

La tradición se identifica con la idea de un centro de convergencia universal, un orden terrestre y celeste. La poesía es la búsqueda y, a veces, la visión de ese orden. Para Eliot la imagen histórica del orden espiritual es la sociedad cristiana medieval. La idea del mundo moderno como disgregación del orden cristiano de la Edad Media aparece en muchos escritores de ese periodo, pero en Eliot es más que una idea: un destino y una visión. Algo pensado y vivido — algo dicho: un lenguaje. Si la modernidad es la desintegración del orden cristiano, su destino individual de poeta y hombre moderno se inserta precisamente en ese contexto histórico [...] La poética de Eliot se transforma en una visión religiosa de la historia moderna de Occidente (Paz, 1990b, 184-185).

Con *The Waste Land*, implementando la sustitución del “modo narrativo por un proceso cinematográfico”, Eliot plasma “una síntesis del helado mundo contemporáneo”, dentro del cual cabe, desde la confirmación de Harold Alvarado Tenorio en su prólogo a la edición colombiana, “la expresión de una nostalgia del orden universal que había aprendido en sus lecturas sobre la historia romana y en especial, en esa apariencia de cielo e infierno que es la Divina Comedia” (Alvarado en Elliot, 2005, 20-21). A partir de esa estructuración, Kenneth Rexroth desglosa el par de obras cumbre entrevistando la similitud de sus composiciones, tomando en cuenta tanto la influencia del simultaneísmo en ambos poetas y sus allegados, así como las observaciones que hizo el propio Pound al manuscrito de *The Waste Land*:

[*The Cantos* y *The Waste Land*] están contruidos como un collage que representa una naturaleza muerta, de Juan Gris, pero en el que los recortes de diarios, boletas, billetes de teatro y hojas de música *deben ser leídos*. Repetimos, el método es cinematográfico, pero mucho más adelantado. Similar es el posterior “montaje ideológico” de Sergei Eisenstein en *Potemkin* y *Oktober* (Rexroth, 1971, 63-64).

Esta edificación poética con goce plena de conciencia sobre la tradición la podemos vincular con parte de la producción de los Siete poetas jóvenes de Tijuana. En el caso de Luis Cortés Bargalló, por ejemplo, vemos la historia como recreación de los sentidos. Es el vínculo que permite evocar una determinada sensación. Para ello, se vale de diversos elementos cuya función es ubicar al lector en cierta emoción que permanece, paradójicamente, al margen de cualquier tiempo. Esta situación permite vislumbrar que tales acotaciones son las que están al servicio, más que del poema, de la poesía. En esta construcción subyace la inteligencia de Cortés Bargalló por comprender la realidad como la derivación de fenómeno ubicados en contextos diferentes pero que se conectan entre sí acorde a la similitud de circunstancias en las que se desarrollaron. Este aspecto se hace notar con claridad con uno de los poemas de la sección llamada “Nocturnos”, incluidos en su más reciente libro:

8

Musica notturna. Serenata. Ronda nocturna.

El ahuehuete desahuciado de La Noche Triste
las antorchas que siguieron tormentosas
requemando piedra viga y encalados. Caballada
sombras largas desprendidas a galope. Latigazo
de los cables serpenteando en la banqueta de neón
y charcos pardos. Rojos los rasgueos inflamables

[de las noches

de Tlatelolco los hachones las bengalas sofocados

[tantas veces

en la herida muchedumbre [...]

(Cortés Bargalló, 2016, 61)

El poeta también nos presenta estas impresiones a través de la importancia del porvenir del arte en todas sus facetas. Dicho lo anterior, Cortés Bargalló nos guía por un breve recorrido histórico por la pintura romántica, realista e impresionista para exponer un cuadro verbal que alude a la genealogía de la exaltación y el desbordamiento, que parte desde el texto de Baudelaire dedicado a Delacroix, pasando por los autorretratos de Courbet así como por su obra *El taller del pintor* y finalizando con *Los acepilladores de parquet* de Caillebotte. Ante ello, el poeta tijuanense nos lo pone en perspectiva introduciéndonos hacia la propia categorización y desplazamiento de su bagaje. En palabras de Eduardo Hurtado sobre el libro *Al margen indomable*, Cortés Bargalló “consigue que lo significativo surja de un esfuerzo contrario al de la historia oficial, que sólo interesa en los grandes acontecimientos” a través de la constante afirmación de que “lo extraordinario [...] comienza en la convicción de que todo cambia sin cesar, todo propone una imagen que de manera inexplicable dura y se consume” (Hurtado, 2002, 50). Es en esta luxación referencial donde el poeta, acostumbrado con naturalidad a esta dinámica dado su carácter fronterizo, se traslada proponiéndonos una estética fragmentaria que, como menciona Agamben sobre Pound y coincidiendo con lo escrito de Hurtado sobre Cortés, “una vez agotada su función, no sobreviven” (Agamben en Pound, 2018, 14). No obstante, como lo veremos con el poema aludido del autor tijuanense, es en esta confrontación de la experiencia universal y personal donde el único sobreviviente es la esencia poética emanada de ese cotejo:

Baudelaire habló de “nervios
y color”. Al pensar en Delacroix
rasgó una página —el tejido vivo—
entregándose al refugio de sus
crispaciones. Courbet —azorado en el
autorretrato— contempló el origen
acercando pronto con minucia sus olores,
las costillas apenas encubiertas, el callado
husmear de perros y el andar de los vecinos.

Caillebotte pulió la duela de rodillas
mientras que la escarcha en los cristales
se enturbiaba con un barro indiferente.

(Cortés Bargalló, 2016, 31)

Existen otros rubros en los cuales la manifestación de la historia se plasma en la creación poética. Para Alfonso René Gutiérrez, cabe destacar, la tradición tiene muchas aristas. Lo hemos visto con la *Edición crítica de la Vida del V. P. Juan María de Salvatierra, S. J., escrita por el R. P. César Felipe Doria, S. J.* y sus acercamientos a la poesía prehispánica y novohispana. Aunado a ello, en la propia obra de Gutiérrez existen referencias que entreven una comprensión del canon hispanoamericano, así como de otras literaturas con las que mantiene relación, como el francés y el norteamericano, de lo que ha quedado constancia en sus lecturas de Baudelaire y Proust y en sus traducciones de Eliot, por sugerir algunos casos aparte de los que se ha dejado testimonio en esta investigación. Como muestra, Alfonso René Gutiérrez publica en *Siete poetas jóvenes de Tijuana* un par de sonetos que se destacan desde un principio por ser los únicos poemas en la antología escritos en esta forma. De ambos, se reluce el que se titula “Sueño” y que tiene una dedicatoria a Xavier Villaurrutia. Tal relación no es producto de la arbitrariedad, sino de la atenta lectura e influencia del miembro de Contemporáneos en Gutiérrez. En *Reflejos*, publicado en 1926, Villaurrutia tiene una colección de poemas a los que titula “Suite del insomnio”, en los cuales el poeta apela a esta figura como hilo conductor de ese conjunto. Para Eugene Moretta, son “una rápida serie de impresiones sensoriales, en su mayoría auditivas, que se imponen a la conciencia alerta pero no son asimiladas por el entendimiento” (1974, 604). Este acrecentamiento perceptivo y difuminado lo distinguimos en el coetáneo de Novo con “Eco”: *La noche juega con los ruidos/copiándolos en sus espejos/de sonidos* (Villaurrutia, 1992, 48). Si bien para Villaurrutia es la ofuscación de la vigilia, en Gutiérrez vemos no una oposición, pero sí un subsidio para el autor de *Nostalgias de la muerte*. El sueño en el vate bajacaliforniano es el transcurso final del insomnio, mas no como descanso y destino final sino como comienzo hacia otro terreno indes-

cifrado y por igual misterioso. Es así como Alfonso René Gutiérrez, asentado en su propio tiempo con razones ya expuestas, parte de la tradición para crear su propio camino y a la par seguir complementando a ésta para que no se trasluzca en la deformación del olvido, ya sea fuera o dentro del poema. Dicho lo cual, se transcribe el poema de Gutiérrez:

Al apagarse la marchita vela
en la asmática noche que se inflama
por un azul insomnio se derrama
una sombra de pájaros que vuelan.

Mis pupilas sin árboles anhelan
cogerlos en su vuelo por las ramas
de la pared azul de negras llamas
que enreda en mis pestañas su cautela.

La mano débil húmeda de lama
mis secos ojos nubla de acuarela
con el pincel caído de la cama
y al desplegar mis párpados las velas
como cuerpos desnudos que el mar llama
los sueños se desbandan en estelas.

(Gutiérrez, 1974, 53)

La construcción de un sendero personal a través del uso de elementos históricos es una vertiente para considerar al hablar de la poesía de Ruth Vargas Leyva. Como ya ha quedado atestiguado, el vacío en tanto en forma como en concepto se ha usado como posibilidad de creación. Nuestra poeta lo aborda en *Solo estamos de paso*, poemario que en su conjunto ahonda en las fibras más profundas que implica la pérdida del ser amado ante la cual reconoce, desde el título mismo, a la humanidad como materia finita que se condena y se salva al mismo tiempo en la reminiscencia individual y colectiva. Es justo en este punto donde convergen dos aspectos íntimamente ligados en la obra

de Vargas Leyva: ciudad y memoria. Tales nociones tripartitas quedan ejecutadas magistralmente en uno de los poemas que integran el referido libro de Vargas Leyva, “Laberinto”. En el transcurso de sus versos, la figura mítica del laberinto como metáfora de la incertidumbre que causan la vida y la muerte. Es en este territorio de nadie, en ese limbo donde ambas fuerzas se igualan (*La puerta de salida/es la misma por la que se entra al laberinto*, escribe la poeta) y las fronteras impuestas se disipan, disyuntiva estrechamente relacionada con la Coatlicue, por ejemplo. El poema se apoya esta dualidad con la intervención de dos seres mitológicos, Ariadna y Orfeo, refiriéndose explícitamente al laberinto y la distancia del amor en el primer caso y al amor más allá de la muerte con Orfeo y Eurídice. Coinciden de este modo, tanto mitos como poema, del cual se anexa la parte final, en *un horizonte que no se puede ver*, en el impedimento que la ausencia lleva consigo y de la cual no existe liberación alguna para un destino que ahonda, sin presentirlo, en lo fatídico:

La amenaza de no poder salir
llevándote detrás de mí como Orfeo.
De no poder ver tu rostro
sin perderte.
La arquitectura sin puertas
que me contiene,
la urdimbre sin centro ni periferia
donde me extravió,
sin hilo de Ariadna,
sin consuelo.

(Vargas Leyva, 2016, 78)

Para Víctor Soto Ferrel, como ha quedado evidencia, la poesía convive en un plano personal y social. Ambas partes se acercan y se repelen a la vez. Esta actitud se ve influenciada invariablemente por el carácter fronterizo del poeta. Heriberto Yépez menciona que los elementos de esa cultura fronteriza “cobran forma en el choque erótico, en el jalón y enfrentamiento de fuerzas que moldean cada uno de los cuerpos

involucrados, producidos por el encuentro” (2005, 31). El terreno de esta confrontación, natural como la frontera misma para Soto Ferrel, no es más que la poesía. Para que esas condiciones se cumplan, el vate pone en el ruedo tanto elementos cotidianos como referencias socio-históricas para que en medio de esa disputa surja el efecto poético. A través de “Regreso”, poema en prosa publicado en *Arena oscura*, Soto nos revela el potencial de ese encuentro. Por un lado, alude al tópico de los flujos migratorios para contextualizar el espacio en el que se desenvuelven tanto poeta como poema. Por el otro, apela a adentrarnos en una situación geopolítica que no deja de agolparse en un sentido personal, ya que ambas referencias se conectan en un efecto consecutivo, sin importar el orden en que se establecen: el agotamiento de cruzar a una patria distinta o bien el cansancio y hartazgo por las condiciones precarias del lugar de origen que llevan a la necesidad de buscar opciones de vida más viables en otros lugares. De este modo es que cabe la analogía de choques y consecuencias en la frontera como producto de las dinámicas sociales establecidas en la región y ante las que Soto Ferrel no permanece indiferente conforme su propia perspectiva, de la cual brinda testimonio a través del lenguaje poético:

De regreso al sueño pienso en los compañeros que
lograron llegar a Los Angeles A bordo del taxi como un
Rambo derrotado hablo dormido El cansancio ha llegado
a mis huesos.

(Soto, 2015, 75)

En medio de la reflexión sobre la ciudad y su historia, hallamos la obra de Raúl Rincón Meza como fruto concentrado de dichas cavilaciones. La conjugación de memoria y tradición son explícitos en el área poética en la que Rincón explora, desarticula y reconstruye. Este discernimiento, derivado de la introspección del sujeto lírico, nos coloca ante el poema como parte de una visión personal pero cuya extensión nos alcanza por medio de las referencias establecidas en el texto. Rincón coincide con Pound cuando éste habla sobre la literatura y su papel en la sociedad. Para el poeta norteamericano, sí existe una co-

responsividad y, al mismo tiempo, rechaza una superposición. Llama al creador a la exactitud de su obra, a mantenerse “fiel a la conciencia humana y a la naturaleza del hombre”, manteniendo “la claridad y precisión del pensamiento”, ya sea en beneficio tanto para los lectores habituales, así como en el plano de “una existencia no literaria, en la vida general comunal e individual”. No obstante, para Pound le es básico que el autor goce de claridad (*se conmueve al lector sólo mediante la claridad*, reafirma) al momento de representar de lo que denomina la dinámica del “corazón humano”, fiándose nuevamente de la exactitud (Pound, 1978, 35-36). Esta exactitud se traduce como la fidelidad del poeta a sí mismo y a partir de ello poder establecer un vínculo con el ámbito social, ya que implica el reconocimiento del ser en el otro, donde se repelen y seducen, relacionado a lo expuesto sobre la otredad con Paz y a las dinámicas fronterizas con Yépez. Con “El diente del fruto”, esos límites se disipan a través del recuerdo del yo poético y nos traslada hacia un espacio particular que se universaliza en la claridad de la emoción, ante lo que ningún ser humano permanece ajeno y es en tal adopción donde el poema cobra su sentido más nítido:

Son años ya
de pasar por la calle
como extraños
y sin embargo
es la misma luz
que dora las tejas
de la Escuela Martínez.

(Rincón Meza, 2014, 49)

Es en esta extensión universal, por su parte, en que la producción de Eduardo Hurtado se enriquece aún más de lo ya reconocido. Su poesía, además de los rasgos registrados, contiene elementos que van ligados al devenir histórico de la humanidad en sus diferentes facetas. Nos coloca en una visualización sumamente integral de su individualidad adentrada en la conciencia social. Su producción enlaza y robustece conforme establece tales vínculos, como es el caso

de su poema “Joven con arete de perla”, con la acotación incluida al cuadro del pintor neerlandés Jan Vermeer, en el cual Hurtado nos adentra en la experiencia contemplativa rebasando los límites pictóricos al usarlos como columna para desmenuzar cada parte del Delft de Vermeer, pero que fácilmente puede ser cualquier otra ciudad en cualquier tiempo. Esta ramificación espaciotemporal en el poema también se da en otras partes de la obra de Hurtado, como en su “Oda a Garrincha”. En ella, acude a la figura del astro brasileño como representante de la esperanza ante la tragedia para interceder por las causas de la voz lírica, no como santo sino como ejemplo del desafío ante la imposibilidad. Cabe recordar que Garrincha era un futbolista zambo, con daños severos en la columna vertebral y secuelas de la poliomielitis. En medio de esas vicisitudes desarrolló habilidades magistrales como gambetero destacando en los mundiales de Suecia 1958 y Chile 1962. El yo poético, identificado en las adversidades de Garrincha y el mérito que implicó sobresalir en un rubro inesperado, se apega emocionalmente a sus triunfos y espera obtener algo de su gracia. En sentido negativo, cabe la analogía con “Vencidos” de León Felipe, donde el sujeto lírico, en tono solemne, acude al Quijote para cobijarse ante la derrota, circunstancia compartida con el personaje de Cervantes. En el poema de Hurtado, en cambio, vemos la expectativa, no por la resignación inminente, sino por la ilusión de la benevolencia que inspira Garrincha:

Fulano y redentor, arribaste
al pesebre sin reino,
sin ofrendas,
enclenque,
mal parido,
paticojo, madreado
—y a tanto desamparo
le aplicaste una gambeta
inescrutable.

(Hurtado, 2011, 15)

Es de esta forma, a través de un breve recuento, en que se puede distinguir las diversas vertientes que ha tenido, en general, la influencia de la poesía norteamericana en nuestros vates tijuanaenses. Si bien la lista de escritores del país vecino que han tenido injerencia en estos poetas es mucho más amplia, es posible brindar un panorama general de los intereses que convergen tanto en el objeto de estudio como en las características de la poesía de los Estados Unidos. Partir en este rubro con Walt Whitman es hablar del eje de la poesía moderna norteamericana. En él encontramos una ferviente necesidad de establecer comunidad, donde la potencia del yo se magnifica con los otros, que no son más que una derivación del propio ser. Whitman es el poeta de la esperanza, de la prosperidad y la confianza en el futuro de la sociedad. Esa utopía, plegada en la colectividad, se alza en la poesía como patria, bandera y hogar para todo aquel que así lo desee. Para la generación de poetas tijuanaenses, este sentido de conjunción encontró significación en la figura de la ciudad. En ella tuvieron un espejo en el cual fijaron su mirada y de este modo al abordar la urbe se abordaron a sí mismos conforme su óptica e intereses personales, sin dejarse de articular como una entidad holista, llena de matices y en un movimiento perpetuo que le permite estar viva a toda costa.

Los casos de Ezra Pound y T. S. Eliot, por su cuenta, simbolizan la renovación de la poesía norteamericana. Aunque tomaron caminos diferentes, las coincidencias entre ellos son evidentes. Se empeñaron en establecer un vínculo firme con sus raíces, con lo que consideraban como tradición, en medio de una serie de cambios coyunturales que dejaban en incertidumbre el porvenir del mundo. Consternados por la situación, aunque cada uno siguiendo su propia ruta, decidieron agrupar esos trazos del pasado, darles un sentido propio en convocatoria y reunirlos en dos obras magistrales, como lo son *The Waste Land* de Eliot y *The Cantos* de Pound. Este sendero fue aprovechado por los Siete Poetas al mostrar, desde sus respectivos procesos creativos, el uso y conocimiento de la tradición como baluarte individual y social para exponer sus múltiples reflexiones y emociones evocadas desde el detonante de la referencia histórica.

Con los aspectos indicados en este análisis, se concibe una experiencia formativa completa de los integrantes de Siete poetas jóvenes de Tijuana en cuanto al conocimiento de otras concepciones poéticas que por sí mismas abogan por una pluralidad que las enriquece con cada lectura atenta y sagaz de Whitman, Pound, Eliot y muchos más, como la hizo la generación de Siete poetas. Este carácter no es más que el reflejo de sus inquietudes e indagaciones por la labor literaria y, a la par, encarna el llamado al encuentro consigo por medio de la poesía obteniendo una repercusión sustancial y por demás favorable para las letras modernas de nuestro estado.

Conclusiones

Esta investigación surgió de la hipótesis sobre la asimilación de la tradición y la inmersión en la contemporaneidad por parte de los miembros de Siete poetas jóvenes de Tijuana. Para desglosar este punto se decidió por abarcarlo en dos vertientes principales: los antecedentes sociohistóricos que abordaron el contexto en que se desarrollaron los poetas jóvenes y las influencias literarias que impregnaron en esta generación fuera del canon hispanoamericano, entre las cuales destacan la literatura oriental y la poesía norteamericana moderna.

Para ahondar el momento en que *Siete poetas jóvenes de Tijuana* comenzó a destacar, se desglosaron las peculiaridades del grupo de la californidad, donde se pudo distinguir como un movimiento que apeló a involucrar al sector intelectual en la búsqueda y consolidación de una identidad bajacaliforniana, a raíz de la transformación del Territorio Norte de la Baja California en entidad federativa y la fundación de la UABC. Fue entonces que los intelectuales pertenecientes a esta línea, a través de distintos medios, difundieron estas nociones y reunieron esfuerzos para que, a través de la creación de nuevas instituciones y empresas culturales como el Seminario de Cultura Mexicana, la Asociación de Escritores de Baja California y la Editorial Californidad, dichas ideas se afianzaran con mayor presencia. Sin embargo, estas convicciones, que permearon en su producción literaria, mostraron un desfase temporal en comparación con las letras nacionales de los años sesenta, lo que provocó una especie de alejamiento de la construcción de una literatura más acorde a su actualidad.

No obstante, los movimientos sociales del 1968, entre otras cuestiones, fueron el detonante para que los escritores tomaran conciencia de su época y fijaran una postura firme sobre los eventos que marcarían trágicamente al país. Producto de ello, Rubén Vizcaíno, máximo representante de la californidad, manifestó su apoyo incondicional a los jóvenes en oposición a la de la mayoría de sus coetáneos. Esto incentivó a Vizcaíno a trasladar su respaldo a la juventud a través de las múltiples actividades culturales que sustentaba en su papel de promotor cultural. De este modo, y como consecuencia de su interacción con Carlos Pellicer, la expresión de Vizcaíno halló en la mocedad un catalizador del cual no se separaría jamás. Fue así que poco a poco, entre los sectores preparatorianos, se fue gestando la apertura de nuevos espacios en donde las aportaciones de los jóvenes fueran bien recibidas. Como muestra de este punto, surge en 1972 el Taller de Poesía “Voz de Amerindia”, con un grupo heterogéneo en cuanto a edades, pero con la firme convicción sobre la necesidad de renovación de la poesía bajacaliforniana. Entre ellos se destacaron el propio Vizcaíno, Salvador Michel Cobián, Ruth Vargas Leyva y Raúl Rincón Meza.

A partir de la publicación de la revista derivada del Taller, *Amerindia*, los escritores jóvenes participaron cada vez más en la vida social y cultural del estado, aún con el escepticismo de los intelectuales mayores. Éste es el caso de los poetas Eduardo Hurtado con la publicación de su primer libro, con Ruth Vargas Leyva y Víctor Soto Ferrel obteniendo el primer lugar en los Juegos Florales de Tijuana y Raúl Rincón Meza siendo laureado en los Concursos Culturales Nacionales con sus *Poemas de santo y seña para descubrir un rostro* —eventos todos ocurridos entre 1973 y 1974—.

Esta inquietud por la escritura se vería rápidamente plasmada en la publicación de la antología en 1974, en la cual se incluirían, junto con los poetas mencionados, Felipe Almada, Luis Cortés Bargalló y el compilador de la misma, Alfonso René Gutiérrez. Todos supieron armonizar su propósito de cambiar la labor poética de la entidad para mostrar una agudeza precisa sobre su contemporaneidad con la comprensión de los elementos clásicos pertenecientes a diversas escuelas literarias ejerciendo, además, la literatura de manera profesional, ya

sea impartiendo cátedra o continuando como escritores, traductores y editores.

De este modo, estableciendo a su vez simpatía por lecturas poco comunes para los vates mayores, los miembros de Siete poetas jóvenes supieron vincular su obra con corrientes y estilísticas que fueron más allá del canon hispanoamericano. Entre ellas, para efectos de esta investigación, se incluyeron las literaturas orientales y la poesía norteamericana moderna. En el primer caso, se puede apreciar las diferentes escuelas de pensamiento que influyeron en la producción poética de esta generación, aproximándose a concepciones hinduistas, budistas y taoístas. Las características principales para resaltar en la obra de nuestros poetas sobre el acercamiento a las cosmovisiones orientales serían la contemplación como vínculo entre lo interior y lo exterior, el vacío como potencial para la gestación del fenómeno poético, el respeto por el flujo natural de las cosas, dando pie a intervenir sólo cuando la ocasión lo amerite. Aunado a lo anterior, hubo un interés particular por las formas clásicas de la poesía japonesa que partió desde la elaboración de sus propias versiones a partir de traducciones al inglés y culminó con la implementación de esta forma y estética dentro de su labor escritural, como en los casos del tanka y el haikú, así como por el interés en conceptos determinados de las filosofías orientales, manteniendo una atención especial en el budismo zen y en el taoísmo.

Para los Siete poetas, por otra parte, se tornó fundamental envolverse en la poesía norteamericana moderna. De ello queda testimonio en las reflexiones y traducciones publicadas en las revistas *Amerindia* y *Hojas*, así como en ediciones posteriores donde se acopian y añaden más autores traducidos. Aunque esta evidencia sería más que suficiente para establecer una relación entre el grupo de Siete poetas jóvenes de Tijuana y la literatura norteamericana, este trabajo tuvo como empeño profundizar en la injerencia de la poesía estadounidense en la propia obra de esta generación. Para ello, se optó por comenzar analizando a Walt Whitman por las consideraciones que yacen sobre su figura como uno de los poetas más influyentes del sistema literario norteamericano. La obra de Whitman cubre de esperanza a la humanidad con el realce de la camaradería, visión donde el individuo se

reconoce en comunión con los otros y de esta forma todos puedan trascender hacia un futuro próspero. En los poetas tijuanenses, dejando de lado el sentido utópico del autor de *Leaves of Grass*, adecuaron la correspondencia con el otro, la identificación de la colectividad en uno de los ejes primordiales de su obra como lo es la ciudad. En ella, su ambivalencia, sus contrastes que desembocan en una multiplicidad de enfoques, permite encontrar un escaparate para enlazar expresiones equivalentes a las de la urbe, en cuanto a la recreación de la dinámica de sus elementos. El poema se contrae y expande, se crea y se destruye tanto como la ciudad, mas lo que persiste, detrás de esas apariencias, es la esencia poética que subyace en todas partes.

Bajo este escenario, la poesía de Ezra Pound y T. S. Eliot figuró como una parte elemental para la generación tijuanense, por lo cual se optó por adentrar en sus virtudes primordiales y describir su influjo en la obra de los Siete poetas. En ambos poetas norteamericanos existió una estrecha colaboración que se vio con notoriedad en su proceso creativo. Los dos emprendieron, por ejemplo, viajes a Europa para encontrarse con una tradición que creían perdida. En esa exploración de sus raíces localizaron, cada uno por su lado, el mecanismo de conjunción de la historia a través de la poesía, como lo fue la construcción simultaneísta, y de este modo se produjeron tanto *The Waste Land* como *The Cantos*. Para los Siete poetas jóvenes de Tijuana significó el empleo de la tradición como base para aludir a sus meditaciones y transmitir diversas conmociones sobre su cotidianidad a partir de su óptica individual y de la crítica del discurso histórico, como lo proponen las teorías sobre la posmodernidad, sin permitir que exista una relación de dominio del aspecto sociohistórico sobre lo literario, dejando que lo que adquiriera voz y presencia por sí misma fuera la poesía.

Es así como los miembros de Siete poetas jóvenes de Tijuana, por medio de una actitud trasgresora que permeó en su obra y siendo conscientes, además, del papel de la tradición, son considerados como una generación dedicada plenamente al acto poético en cualquiera de sus expresiones. Su producción, repleta de matices incontables, nos lleva por una cadena de senderos que terminan por darle un valor agregado. Este camino, alejado de lo habitual para gran parte de los

autores mayores de la región, se volvió fundamental en su labor como creadores y traductores. Es así que, con tales alicientes a cuestas, los Siete poetas jóvenes superaron los retos de su época, tanto formativos como literarios en sí mismos, para establecer cercanía con una expresión atemporal que se halla en la experiencia poética de este grupo de escritores, permitiéndolos colocarse como un modelo vigente de la poesía en Baja California.

Referencias

- ASIAIN, Aurelio (ed.) *Japón en Octavio Paz*. Edición, selección y prólogo de Aurelio Asiaín. Fondo de Cultura Económica. México. 2014.
- BENJAMIN, Walter. “Tesis de la filosofía de la historia”. *Ensayos escogidos*. Editorial Coyoacán. México. 1967.
- BOTTON, Flora. “No todos los chinos eran mandarines: Los siete sabios del bosque de bambú”. *Revista de la Universidad de México*. Sep. 1971. pp. 32-38.
- CHÁIDEZ, Jaime. “De cuando Octavio Paz estuvo en Tijuana ofreciendo una conferencia literaria”. *La voz del norte. Periódico cultural de Sinaloa*. 6 de abril, 2014. Web. [<http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/04/06/de-cuando-octavio-paz-estuvo-entijuana-ofreciendo-una-conferencia-literaria/>]
- CORTÉS BARGALLÓ, Luis (pról. y comp.) *Baja California Piedra de serpiente Prosa y poesía (Siglos XVII-XX)*. CONACULTA. México. 1993.
- *El circo silencioso*. Fondo de Cultura Económica. México. 1985.
- *La lámpara hacia abajo*. Secretaría de Cultura/Ediciones Sin nombre. México. 2016.
- *La soledad del polo*. Ediciones Toledo. México. 1990.
- CUEVA PELAYO, Jesús. “Crónica del Foro Cultural Chicano y Bajacaliforniano”. *El Heraldo de Baja California*. 9 de junio, 1973.
- EL HERALDO DE BAJA CALIFORNIA. “*Amerindia*, nueva revista literaria” (14 de abril, 1973).
- “¡Cuide a sus hijos!” 28 de febrero, 1973.
- “Se niegan a dar clases los catedráticos de la preparatoria” 28 de febrero, 1973.
- “Críticas por la explotación de la mujer en maquiladoras” 10 de febrero, 1973.

- ELIOT, T. S. *Tierra baldía y otros poemas*. Prólogo, traducción y notas de Harold Alvarado Tenorio. Arquitrave Editores. Colombia. 2005.
- GÓMEZ MONTERO, Sergio. “Símbolos nacionales: su impacto en la frontera”. *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes. México. 2003. pp. 119-138.
- GRAHAM, Angus Charles. *El Dao en disputa. La argumentación filosófica en la China antigua*. Traducción de Daniel Stern. Fondo de Cultura Económica. México. 2012.
- GUTIÉRREZ, Alfonso René (sel. y comp.) *Siete poetas jóvenes de Tijuana*. Editorial Ibo Cali. Tijuana. 1974.
- HURTADO, Eduardo. *Casi nada*. Fondo de Cultura Económica. México. 2011.
- “Estancias del nómada (Luis Cortés Bargalló)”. *Periódico de Poesía*. Universidad Nacional Autónoma de México. Nueva época, No. 3. Primavera 2002. pp. 49-54.
- JACOB, Ricardo. “Charles Mingus: Tijuana Moods a 62 años”. *World Groove. Del jazz a las músicas del mundo*. Madrid, España. s/f. Web. [<http://world-groove.com/contenido/charles-mingus-tijuana-moods-62-anos>]
- LAO TSE. *Tao Te King*. Editorial Prisma. México. 1989.
- LEZAMA LIMA, José. *Escritos de estética*. Edición de Pedro Aullón de Haro. Editorial Dykinson. Madrid, España. 2010.
- MARTÍNEZ, Juan. *Toda la poesía reunida*. Recopilación, prólogo y notas de José Vicente Anaya. Círculo de Poesía. México. 2007.
- MIURA, Satomi. “Representaciones de los alimentos en la poesía de la época premoderna de Japón: el kigo de Matsuo Basho”. *Estudios de Asia y África*. Vol. 50. No. 3 (158). Septiembre-diciembre 2015. pp. 759-777.

- MORETTA, Eugene. "El Villaurrutia de *Reflejos*". *Revista Iberoamericana*. Vol. XL. No. 89. Octubre-diciembre 1974. pp. 595-614.
- MUÑOZ, Yolanda. "Poesía de resistencia". *La literatura de resistencia de las mujeres aynu*. Colegio de México. 2008. pp. 249-294.
- ORTEGA, Jorge. "Paisaje y ciudad en la poesía de Rubén Vizcaíno Valencia". Primera parte. *Identidad*, suplemento cultural de *El mexicano*. 22 de noviembre, 2015.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. Siglo veintiuno editores. México. 1990a.
- . *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. México. 1972.
- . *Los hijos del limo*. Seix Barral. España. 1990b.
- PIÑERA, David (coord.) *Historia de la Universidad Autónoma de Baja California 1957-1997*. UABC-Instituto de Investigaciones Históricas. México. 1997.
- POUND, Ezra. *Cantos*. Traducción de Jan de Jager. Prólogo de Giorgio Agamben. Sexto Piso. España. 2018.
- . *El arte de la poesía*. Versión directa de José Vázquez Amaral. Joaquín Mortiz. México. 1978.
- REXROTH, Kenneth. *La poesía norteamericana en el siglo xx*. Traducción de Antonio Bonnano. Editorial Nova. Buenos Aires, Argentina. 1971.
- RINCÓN MEZA, Raúl. *Guardar todo*. CONACULTA/CECUT/ALDVS. México. 2014.
- . (comp., pról. y trad.) *Tankas. Poesía clásica del Japón*. Cuadernos de Siana. México. 1982.
- ROSHI, Hakuun Yasitami. *Ocho principios del budismo zen*. Traducción de John Tesshin Sanderson. Editorial Yug. México. 2004.

- SICILIA, Javier. *Poesía y espíritu*. Difusión Cultural UNAM. México. 1998.
- SOTO FERREL, Víctor. *Arena oscura*. Instituto de Cultura de Baja California. México. 2015.
- “En los quince años del Taller de poesía: Raúl Jesús Rincón Meza”. Entrevista a Raúl Rincón. Segunda parte. *Identidad*, suplemento cultural de *El mexicano*. 1987.
- “En los quince años del Taller de poesía: Rubén Vizcaíno Valencia”. Entrevista a Rubén Vizcaíno Valencia. *Identidad*, suplemento cultural de *El mexicano*. 1987.
- “En los quince años del Taller de poesía: Ruth Vargas Leyva”. Entrevista a Ruth Vargas Leyva. *Identidad*, suplemento cultural de *El mexicano*. 1987.
- “Entrevista a Alfonso René Gutiérrez”. Segunda parte. (fragmento). *Identidad*, suplemento cultural de *El Mexicano*. 7 de mayo de 1989, p. 8.
- SUZUKI, D. T. *Vivir el Zen*. Traducción de María Rodríguez. Editorial Kairós. Barcelona, España. 1995.
- THIEN-AN, Thich. *Zen philosophy, Zen practice*. Dharma Publishing. Estados Unidos. 1975.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Gente de frontera. Personajes memorables de Baja California*. CECUT-CONACULTA. México. 2010.
- (comp.) *Un camino de hallazgos. Poetas bajacalifornianos del siglo veinte*. Tomo I. UABC. México. 1992.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel y NORZAGARAY, Ángel (coord.) *La Baja-californiada. Antología de textos literarios publicados por la UABC, 1957-2006*. UABC. México. 2006.

- VARGAS LEYVA, Ruth. *Ciudades visibles*. Desliz Ediciones. México. 2012.
- . “El viejo ez”. *Amerindia*. III. México. Junio, 1973. p. 9.
- . *Retorno a la ciudad*. Prólogo de Jorge Ortega. Nódulo Ediciones. México. 2016.
- VÁZQUEZ AMARAL, José. “Los cantares de Ezra Pound”. *La palabra y el hombre*. Universidad Veracruzana. Enero-marzo 1973, No. 5. pp. 11-23.
- VILLA, Elizabeth. *Prácticas asociativas y discursos públicos en Tijuana, 1942-1968*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Baja California. Instituto de Investigaciones Históricas. México. 2017.
- . “1973. Poesía y protesta juvenil en Tijuana”. *La Jornada Baja California*. 24 de mayo, 2019. Web. <https://jornadabc.mx/tijuana/24-05-2019/1973-poesia-y-protestajuvenil-en-tijuana>
- VILLAURRUTIA, Xavier. *Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro)*. Fondo de Cultura Económica. México. 1992.
- VIZCAÍNO, Rubén. *Antología poética 1970-1983*. Prólogo y selección de Víctor Soto Ferrel. CECUT-Secretaría de Cultura. México. 2017.
- . “La gran trampa del tiempo”, en “Notas”. *Amerindia*. III. Junio, 1973. p. 10.
- VV. AA. “Diálogo”. *Amerindia*. I. 1973.
- . “Diálogo-editorial” *Amerindia*. II. Mayo, 1973. p. 4.
- . “Diálogo-editorial” *Amerindia*. III. Junio, 1973. p. 3.
- . “Historia del Taller”. *Amerindia*. I. 1973.
- VV. AA. *Siete poetas jóvenes de Tijuana Entonces/Después*. Prólogo de Jorge Ortega. Instituto Municipal de Arte y Cultura. Tijuana, México. 2019.

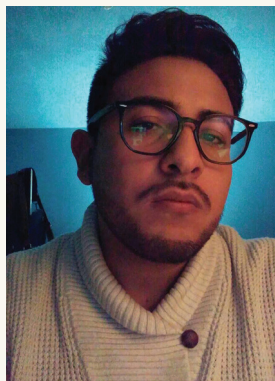
YÉPEZ, Heriberto. *Made in Tijuana*. Instituto de Cultura de Baja California. México. 2005.

ZAMORA JIMÉNEZ, Juan Carlos. Entrevista a Alfonso René Gutiérrez. Inédita. 2019.



En este libro fascinante, Juan Carlos Zamora Jiménez analiza con rigor intelectual y destreza crítica uno de los momentos más destacados de la todavía reciente historia cultural de Baja California. Subrayando las características poéticas de los creadores que publicaron sus primeros textos en la ya desaparecida revista *Amerindia*, editada por la Universidad Autónoma de Baja California en la década de los setenta, y que después conformaron la importante antología *Siete poetas jóvenes de Tijuana* (1974, Ibo-Cali), indaga en las fuentes de esta pujante agrupación que —entre otros legados— traza los recorridos vigentes de nuestra modernidad literaria.

Javier Hernández Quezada



Juan Carlos Zamora (Tijuana, 1995). Licenciado en Lengua y Literatura de Hispanoamérica por la Universidad Autónoma de Baja California. Cursó el Diplomado en Creación Literaria, coordinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (2014 y 2016). Fue reconocido con mención honorífica por su trabajo *Por mi raza hablará la mujer: desafíos artísticos y culturales de la mujer en el siglo XXI*, como parte del Concurso de Ensayo Universitario “Rosario Castellanos”, organizado por el Senado de la República (2015).



**BAJA
CALIFORNIA**
—GOBIERNO DEL ESTADO—



SC
SECRETARÍA DE CULTURA
GOBIERNO DE BAJA CALIFORNIA



ICBC
INSTITUTO CALIFORNIENSE DE CULTURA
GOBIERNO DE BAJA CALIFORNIA

