

REVISTA DE EL COLEGIO DE SAN LUIS

ISSN: 2007-8846 • <http://revista.colsan.edu.mx>
Enero a diciembre de 2025 • Año 15 • Número 26 • pp. 1-25
e1680 • <https://doi.org/10.21696/rcsl152620251680>
Sección Artículos

El problema de la identidad lírica: Efraín Bartolomé, notas sobre historia y naturaleza

*The Problem of Lyric Identity: Efraín Bartolomé,
Notes on History and Nature*

Alí Calderón Farfán

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras
alicalderonf@hotmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-2325-740X>

Recibido: 5 de septiembre de 2024. **Aceptado:** 28 de abril de 2025.

Esta obra se encuentra publicada bajo la Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
Atribución -Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



RESUMEN

En este artículo se piensan los distintos niveles de análisis del concepto de sujeto en el discurso lírico a partir de una herramienta metodológica desarrollada por Mutlu Konuk Blasing: la firma poética, es decir, el modo en que el escritor, en tanto yo extratextual, está codificado dentro del propio texto literario en su dimensión ética e histórica. El objeto de estudio es la obra del poeta Efraín Bartolomé (México, 1950). Al alternar el análisis de la firma poética con la reflexión de Roland Barthes sobre las distintas aristas del yo fuera del texto, se advierten otras posibilidades de reflexión acerca del fenómeno poético que habrá de ser visto como un *continuum* de sentido. El punto de intersección entre lo intratextual (sujeto lírico, sujeto modal) y lo extratextual será llamado "identidad lírica". El valor de este gesto crítico que sigue las huellas del sujeto del interior del signo al mundo es que conjetura sobre un archisujeto cuya observación describe e interpreta el poema de manera omnicompreensiva.

Palabras clave: poesía mexicana, sujeto lírico, literatura testimonial, firma poética, imagen.

ABSTRACT

The article examines the various levels of analysis of the concept of "Subject" in lyrical discourse through a methodological framework developed by Mutlu Konuk Blasing: the poetic signature. This refers to the way in which the writer, as an extratextual self, is encoded within the literary text itself in its ethical and historical dimensions. The object of study for this analysis is the work of the poet Efraín Bartolomé (Mexico, 1950). By alternating the analysis of the poetic signature with Roland Barthes' reflections on the different facets of the self beyond the text, the study reveals new possibilities for considering the poetic phenomenon as a continuum of meaning. The intersection between the intratextual (lyrical subject, modal subject) and the extratextual dimensions is termed "lyrical identity". The significance of this critical approach, which traces the subject's trajectory from within the sign to the external world, lies in its theorization of an archi-subject, whose observation enables a comprehensive interpretation of the poem.

Keywords: Mexican Poetry, Lyric Subject, Testimonial Literature, Poetic Signature, Imagery.

Introducción

Esta reflexión parte de un apunte de Henri Meschonnic que, de algún modo, resume una de las líneas centrales de su teoría poética: "hay que pensar una pluralidad de sujetos para pensar el sujeto del poema" (Meschonnic, 2000, p. 36). Y surge, invariablemente, a partir de la voluntad de comprender una aseveración de este talante la pregunta ¿qué es un poeta? ¿Un estilo?, ¿una voz vinculada a una visión de mundo?, ¿un universo verbal?, ¿una singular toma de la palabra?, ¿la persistencia de un *ethos* en tanto hacer patente el propio lugar de enunciación?, ¿una cierta distancia frente a los acontecimientos del mundo?, ¿la expresión directa de emociones y sentimientos?, ¿una simple modalidad de la autoría? Podríamos asentir en cada una de estas posibles respuestas y estaríamos, aun así, distantes del entendimiento integral del complejo poeta-poema-lector.

En mi conjetura, la respuesta tiene que ver con la comprensión de las distintas zonas de sentido de una de las palabras clave de la poesía: "yo". Mallarmé parece haber vislumbrado el problema. Al hablar de "la desaparición elocutoria del poeta que cede la iniciativa a las palabras" (2003, p. 212) pone de manifiesto el choque entre dos concepciones de la práctica poética. La primera tiene que ver con lo que podríamos llamar modelo hegeliano, en el cual la poesía es la expresión directa de sensaciones y sentimientos.¹ La experiencia del poeta es el centro de la actividad poética. El segundo modelo no solo enfatiza el carácter ficcional del yo (que tomará diversos nombres: locutor, enunciador, narrador, personaje, autor modelo, sujeto modal), sino que pone en relieve que la poesía es, ante todo, un trabajo de composición, una experiencia de lenguaje mediatizada por un elector "virtual" de las palabras (sujeto lírico) que se hace escuchar a través de la materialidad del código.²

El primer conflicto que se manifiesta a partir de la confrontación de estas posiciones tiene que ver con el carácter ficcional o factual del enunciado lírico. En un poema, dominado por la función poética del lenguaje, ¿se cancela la relación entre lo dicho y su referente, es decir, con el mundo? El punto de vista instaurado por lo que metafóricamente podríamos llamar imperialismo del signo sostiene que la literatura es un lenguaje secundario, imitación de un acto de habla, reformulación de la realidad y que no hay nada de la persona de carne y hueso en el poema porque, en realidad, "la lírica hace audible a una subjetividad virtual en la forma de un lenguaje dado" (Blasing, 2006, p. 4).

Ambas posiciones, que a lo largo del siglo XX parecían irreconciliables, se han acercado gracias a una comprensión distinta no solo de los géneros literarios, sino también de los distintos fenómenos de la enunciación y, en especial, en virtud del trabajo crítico de teóricos como Roland Barthes, Henri Meschonnic, Philippe Lejeune, Arnaud Schmitt, Philippe Gasparini, Jean-Michel Maulpoix, Éric Benoit o Mutlu Konuk Blasing, por mencionar solo algunos de los más visibles. El yo, en tanto

1 En sus *Lecciones de estética*, Hegel (2005) recoge una manera de entender la poesía en Occidente. Este modelo entiende que "la poesía lírica tiene por finalidad la expresión del sentimiento individual" (2005, p. 82). Se trata de una concepción que, por ejemplo, se mantiene intacta cien años después en Heidegger (1998): "La comunicación de las posibilidades existenciales del encontrarse (estado de ánimo), es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta peculiar del habla poética" (1998, p. 181). En la tradición hispánica, Octavio Paz sostiene que "la poesía en cierto modo es un diario" (Santí, 2014, p. 58). Y perfectamente puede sintetizarse todo lo anterior en una nota del propio Hegel (2005, p. 91): "Otro carácter del poeta lírico consiste en que toda su existencia, al menos mediante las impresiones por las que ha sido afectada, está representada en el conjunto de sus obras".

2 Esta línea se ha mostrado proclive a la cada vez mayor objetualización del texto. Benn (1999), por ejemplo, siguiendo los pasos de Poe, piensa que "un poema resulta de un proceso de composición" (1999, p. 178) y que "la palabra no recoge, como en los líricos natos, el movimiento inmediato de su existencia" (1999, p. 179). Esta es la posición que asume el estructuralismo. Así, por ejemplo, Combe (1996) entiende que el yo "es un sujeto de enunciación puro" (1996, p. 39) y que, en rigor, la única distinción que puede hacerse es entre "el sujeto de enunciación y el sujeto del enunciado. Y siempre, precisamente porque se considera la constitución de un sujeto diferente del sujeto referencial, la noción de sujeto lírico trabaja sobre un análisis del texto poético que descarta decididamente las perspectivas biográficas e historicistas" (1996, p. 40).

pronombre, es una posición sintáctica vacía, pero, si como pensaba Benveniste, “la enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso” (1977, pp. 83-84), en este caso de intencionalidad estética, tal subjetivación requiere ser pensada en distintos niveles de análisis. Dicho de otro modo, el yo es una posición sintáctica vacía que, de acuerdo con su contexto, se llena con diversas capas o estratos de subjetividad, y su interpretación debe considerar tanto el espacio inmanente como el trascendente, el adentro y el afuera del signo. A esa yuxtaposición de capas, en su conjunto, se le llamará identidad lírica, y da cuenta de una especie de archisujeto, hipersujeto, suprasujeto, cuya observación será clave para describir e interpretar el poema de manera omnicomprensiva. Se trata de un gesto crítico que sigue las huellas del sujeto del interior del signo al mundo.

En el dominio intratextual, se observará al sujeto lírico en tanto estrategia de composición y al sujeto modal que propone como “personaje” de su enunciación. Fuera del signo, de acuerdo con la especulación de Barthes, el sujeto, visto como un muaré o tejido de yoes, se fragmenta en distintos niveles o áreas de interpretación. En *La preparación de la novela*, Barthes habla de una “tipología de los roles” en las escrituras del yo, capas sucesivas de la subjetividad. Se refiere a la persona, “persona civil, cotidiana, privada, que vive sin escribir” (2005, p. 279); al *scriptor*, “el escritor como imagen social, aquel del que se habla, que es comentado, que es clasificado en una escuela, un género, un manual” (2005, p. 279); al *auctor*, “el yo en la medida que se siente garante de lo que escribe, padre de la obra que asume su responsabilidad, el yo que se piensa social o místicamente escritor” (2005, p. 279), y finalmente, al *scribens*, “el yo que está en la práctica de la escritura, que está escribiendo, que vive cotidianamente la escritura” (2005, p. 279).

En su conjunto, el sujeto modal, el sujeto lírico, el *scribens*, el *auctor*, el *scriptor* y la persona hacen parte de un *continuum* y aporta cada uno vetas distintas de sentido que convergen en un punto, la interpretación del poema en tanto forma-sujeto, una radical subjetivación de la forma. Su cohesión depende de la alegoría y del principio isomórfico, de paralelismo o de *coupling*.

En la concepción de Meschonnic (2006), el poema debe entenderse como una aventura de la historicidad, es decir, como un modo de individuación o subjetivación, la historia singular de un estilo, de sus elecciones retóricas y de una interpretación del mundo. Visto de esta manera, el poema es el punto débil del signo porque, para entenderlo, es insuficiente la dualidad significante/significado (Meschonnic, 2006, p. 249). En ese *continuum* de historicidad integrado por el lenguaje, el sujeto (cuerpo, gesto, voz) y el ritmo se juegan su especificidad y su razón de ser. Dicho de otro modo, estamos ante “la realización recíproca entre el lenguaje, el poema, la ética y la historia” (2006, p. 115). Es decir, estamos ante el sujeto, ante una particular manera de significar, de pensar y de decir el mundo; estamos ante “el yo generalizado como organización del discurso e historicidad radical” (2006, p. 243). Por ello, no es extraño que el teórico francés hable de “ósmosis entre las palabras y el sujeto”

(2006, p. 178) o del “paso del formalismo del signo a la poética de la sociedad” (2006, p. 18). A final de cuentas, la crítica, desde esta perspectiva teórica, tiene por tarea evidenciar las relaciones entre la rima y la vida.

Del sujeto lírico a la firma poética

Blasing ha desarrollado una herramienta teórica que llama “firma poética”. Se trata del punto de encuentro entre la microrretórica del sujeto lírico, el despliegue de su estrategia textual, el modo singular de hacer resonar el idioma y la macrorretórica de las persuasiones discursivas de la persona existencial. Para la teórica turco-estadounidense, “el nombre del poeta designa, al propio tiempo, a una persona histórica y a una entidad textual que operan dentro del discurso” (2006, p. 35).³ Es así como el autor en su contexto se convierte en una variable que considerar en el análisis textual. No obstante, ¿cómo puede funcionar esta herramienta de la firma poética en el análisis e interpretación del poema?

Hay poetas que habrán de ser definidos por lo que Dominique Rabaté llama la “singularidad insistente, la persistencia de un *ethos*” (2013, p. 112). Son consistentes porque han construido un tono reconocible a lo largo de una obra en la que forma y sujeto no son sino aristas de una misma

3 Para Blasing, la firma está codificada en todo texto. El nombre del poeta enfatiza una ilusión de proximidad y referencialidad y juega con lo que podríamos llamar “ambigüedad ontológica”: sujeto modal/*auctor*. ¿Estamos, entonces, ante un fenómeno relacionado con la autoficción o, más bien, la enunciación lírica hace parte del archigénero que Schmitt y Gasparini llaman autonarración? Pareciera que los estudios contemporáneos sobre poesía hacen suya una idea de Käte Hamburger. Lo explica bien Benoit: “Hamburger ha tratado de construir una vía media según la cual el sujeto lírico no sería ni enteramente autobiográfico o referencial ni completamente fictivo o verbal, sino que tendría simultáneamente ambas facetas” (2016, p. 100). De algún modo, esta problemática es pensada también por Alberca (2007), quien dice: “de la desaparición del autor a finales de los sesenta y durante parte de los setenta, hemos pasado sin solución de continuidad a considerar la figura del autor como la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a su omnipresencia como referente de la obra” (2007, p. 23). Para Meschonnic (2006), finalmente, la cuestión de la poesía “ya no es un asunto de cultura literaria sino de toda una teoría del lenguaje, del sujeto, de la historia, de la reciprocidad de la poética y la política” (2006, p. 18). Palabras clave: sujeto y reciprocidad. El sujeto es diferente al individuo y es consecuencia tanto de una teoría de lenguaje como del devenir histórico. Es un tipo particular de conciencia. Los discursos de ese sujeto establecen relaciones de analogía o reciprocidad tanto con los mecanismos de lenguaje que lo construyen como con el mundo del que da cuenta. Es a esto a lo que se refiere Meschonnic cuando habla de crisis del signo o de que el poema es el punto débil del signo: la vieja dicotomía significante/significado, immanencia/trascendencia, es insuficiente para pensar la poesía y sus muy diversos fenómenos.

entidad.⁴ Su singularidad está hecha tanto de marcas de estilo, una y otra vez retrabajadas, como de la recurrencia de temas e imágenes que dan cuenta de una percepción del mundo.

Cada escritor tiene sus obsesiones, dirán algunos. La expresión devino fórmula, sentencian otros. En este cruce de caminos se encuentra la poesía y la obra toda de Efraín Bartolomé (Ocosingo, 1950). Del primer poema de su primer libro, "Casa de los monos" (*Ojo de jaguar*, 1982) al último apartado, "Es hora de un recuento", de *Testamentum* (2021), su poemario más reciente, la voz esencialmente es la misma. El sujeto lírico, estilo o estrategia de composición, se hace audible a través de un puñado de recursos: la plasticidad y potencia visual de imágenes de la naturaleza, el heptasílabo como base melódica, la dicción dominante de la silva, el empleo de versos impares (con predilección especial por el eneasílabo quizá como herencia del Modernismo), un entorno sonoro efectista dado el timbre que construyen las isofonías de oclusivas, fricativas y vibrantes, además de una actitud fundamental de enunciación, el canto, es decir, una disposición y un gusto por la altura y el fervor: "Para qué hablar / del guayacán que guarda la fatiga / o del tambor de cedro donde el hachero toca" (Bartolomé, 1999, p. 17).

Si la poética personal es un modo de interpretar la tradición y puede ser entendida como la singular actualización de la memoria polibiográfica, Bartolomé participa de una visión próxima al modelo hegeliano de la poesía. Para él, la biografía del poeta "son los poemas. Su creación se nutre de su vida. De la tierra en que nació [...] de sus muertos, de sus vivos, de sus dolores y alegrías" (Domingo, 2014, p. 68). Transparencia entre la persona, el *scribens* y el sujeto modal. Su visión de la poesía deriva directamente del mito poético de Robert Graves, pues esta no es sino "la invocación de la Gran Diosa desde lo más profundo del corazón humano" (2014, p. 31). Tocado por el *ánima* junguiana, explicita sus temas fundamentales y por ello dirá que "poesía, naturaleza y mujer son tres rostros de la misma diosa" (2014, p. 34).⁵

4 El tono tiene un carácter integrador. Al reflexionar acerca de la escritura autobiográfica, el teórico francés Arnaud Schmitt (2017) pone especial interés en las experiencias textuales que incluye el concepto de tono. El tono desborda al signo, es un efecto del discurso provocado por la actitud del enunciador (ya sea ficcional o referencial). El tono estaría dado, en primer lugar, por la personalidad del autor. Pero no solo eso; el yo, como origen de la enunciación, impone su intencionalidad a través de una estrategia textual para dar cuenta del mundo. Se entenderá como tono también aquella impresión o efecto dejado en el lector por dicha estrategia. Según Schmitt, además, "el autor tiene un tono particular que crea un corpus de trabajo interconectado donde cada texto es definido por el texto precedente" (2017, p. 147). El tono en poesía, como se advierte, puede ser definido apenas de manera aproximativa y quizá, a partir de esta última nota, deba ser entendido como la variable fundamental de lo que podría llamarse "temperatura lírica".

5 Al reflexionar sobre el tópico de la inspiración del poeta, Maulpoix (2000), considerando los aportes de Freud en *Totem y tabú*, explica que a menudo el ser humano "es llevado a manipular el material psíquico de sus sueños, sus fantasmas y sus obsesiones para imponerle una coherencia. Esa elaboración secundaria que opera en los mitos no está destinada solamente a dar algún tipo de consuelo, sino que tiene un rol pragmático, imprime a sus conductas y a sus acciones una fuerza a manera de ejemplo y de incitación" (2000, p. 114). Es así como esta inspiración, este actuar desde lo inconsciente y el mito "tienden a presentar al poeta como un héroe, un elegido, predestinado, un ser aparte, profeta o vidente, capaz de asegurar la transición entre lo humano y lo no humano" (2000, p. 115).

La firma poética nos permite observar que la voz de Bartolomé, animada por el fervor y el entusiasmo, es el correlato del deslumbramiento ante la naturaleza. Es decir, la naturaleza se canta, se elogia. Estamos ante la categoría estética que Longino llamaba "lo sublime", intensificación de lenguaje que no solo produce la sensación de altura, sino de luz (Quignard, 2006, p. 38). Esto es justamente lo que atribuía René Char a la poesía, su carácter inaugural, matinal, luminoso. Este es el impulso que subyace en los poemas de Bartolomé. Y además de la dicción y la fuerza rítmica que impele las palabras, todo ello dentro del dominio del sujeto lírico, es necesario atender, ya en el orden extratextual, la construcción de este sujeto, es decir, reflexionar sobre cómo una forma logra individuarse y establecer una comprensión del mundo o, en otras palabras, cómo se evidencia la "ósmosis entre las palabras y el sujeto" (Meschonnic, 2006, p. 178). En el caso de la poesía de Efraín Bartolomé, en mi conjetura, ese sujeto no contempla bucólicamente la naturaleza, sino que la hace pasar por el tamiz de la historia para alcanzar su interpretación.

La poesía de Bartolomé está construida en torno a un principio fundamental: la identidad entre el yo y la naturaleza que lo rodea. Ya desde "Retorno al Chamenhá", incluido en *Ojo de jaguar*, podía leerse: "Animales y plantas, callados como siempre, desde el fondo de sí, me reconocen" (1999, p. 28). Es la misma actitud de Garcilaso en la "Égloga 1" ("Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan") o de los románticos en torno a cuya subjetividad se organizaba el mundo. Es el viejo modelo neoplatónico de las correspondencias.⁶ Jung lo explica recurriendo a un adagio griego: sea o no invocado, el dios comparece. Bartolomé extrema la identificación y, en la selva, al pensar en su antepasado Juan Ballinas, primer explorador de la Lacandona, dice: "Tatarabuelo amigo viejo fantasma / ¿Estás ahí? / Nada / Sólo el viento zumbando / entre los ocotales" (1999, p. 45).⁷

Casi cuatro décadas después, en *Testamentum*, el sujeto mantiene aún la aspiración de fundirse con la naturaleza y, en el último momento, volver a Deméter. Dice el poeta: "Mi enamorado polvo

6 La poética que ha desarrollado Bartolomé, la identidad ser humano-mundo, es de raigambre neoplatónica. Por un lado, "el mundo sensible es bello porque participa de la esencia" (Bobes, 1995, p. 205), y, por otro, "esta belleza que se percibe a través del mundo de los sentidos es reflejo del alma" (1995, p. 205). En realidad, como explica, "el neoplatonismo descansa sobre la idea de la unidad de la naturaleza. Los elementos del universo estarían constituidos por una sustancia única, por un principio formador idéntico, un agente universal que se encontraría en toda la creación. Emanado del hálito de Dios, esta sustancia primitiva engendra, una vez diversificada y gracias a las combinaciones infinitas de la materia, la multiplicidad de formas de la vida y de los objetos. De la misma tesis deriva otro concepto mayor del neoplatonismo, el principio de analogía" (Brix, 2001, p. 216).

7 Juan Ballinas es una figura determinante en el imaginario de Efraín Bartolomé. Según apunta Esponda (2005) en su reflexión sobre la Selva Lacandona, "Ballinas fue el primer *coleteo* que dejó testimonio de sus experiencias y vivencias en sus originales viajes". Explica también el contexto de estas exploraciones: "Fue hasta finales del siglo XIX en que con mayores recursos y tecnología dicha región fue conquistándose por los madereros y después por los chicleros quienes sirvieron de avanzada para las ulteriores colonizaciones, invasiones y destrucciones del hoy protegido espacio selvático" (Esponda, 2005). En 1878, a partir de sus exploraciones, Ballinas presentó un informe ante el gobierno del estado de Chiapas "con la finalidad de reclamar derechos y privilegios sobre las rutas y zonas madereras descubiertas" (Esponda, 2005). Estos datos son relevantes para la construcción de la historicidad y la conciencia del sujeto que aparece en los poemas de Bartolomé.

será arrojado tiernamente / sobre las aguas transparentes de mi río natal" (2021, p.10). Y más adelante:

Vaya un poco
de mí bien concentrada materia mineral
mi polvo seco y puro ya sin piel ya sin nervios
sin músculos ni fuerza
mi polvo desprovisto de los sentidos con que conocí el mundo
con los que gocé tanto
Me integraré a estas aguas
a la flora y la fauna al cielo y a la tierra
Allá voy (2021, pp.11-12).

Ser humano y naturaleza se identifican en un gesto que no dudaríamos en llamar panteísta. Pero ¿estamos ante la misma actitud de Wordsworth que con mirada ingenua dice "and then my heart with pleasure fills, / and dances with the daffodils"? En este punto, el sujeto lírico ha construido la impresión de deslumbramiento ante la naturaleza, pero ¿de qué tipo de naturaleza estamos hablando? Es aquí donde la firma poética adquiere relevancia, cuando el nombre del autor y su contexto se vuelven una variable más en el análisis textual.

Pareciera que el "paisaje de un autor es también el autor mismo tal como se ofrece totalmente a nosotros como sujeto y como objeto de su propia escritura" (Collot, 1997, p. 192). Si el espacio es refracción del sujeto y el poema es su alegoría, podemos advertir un matiz significativo en la poesía de Efraín Bartolomé. Este gozar de la naturaleza, en mi conjetura, no es sino la mirada del yo que comprende y detenta, es decir, que por medio de la identificación posee. No es una mirada ingenua porque, ante todo, hace patente un lugar, un puesto de observación, y da cuenta de la actividad de un tipo de sujeto, de un tipo de conciencia. ¿Qué habla a través de nosotros? Meschonnic explica que "el lenguaje está plagado de elementos ideológicos. Nadie puede borrar las relaciones entre lengua, pueblo, nación o visión de mundo y poema" (2000, p. 33).

Llegados a este punto, se vuelve imperativo un cuestionamiento: ¿qué tipo de sujeto aparece en los poemas de Efraín Bartolomé? Una posible respuesta atenderá no solo los distintos niveles del yo extratextual (persona, *auctor*, *scriptor*, *scribens*), sino, especialmente, la imagen de sí que configura el conjunto de sus obras. Para comprender al sujeto de los poemas, para aproximarse a su tono, habrá que pensar también al yo que aparece en textos de naturaleza referencial y que funciona como elemento que considerar dentro de la firma poética dada su

dimensión histórica y ética.⁸ En el caso que nos ocupa, será básico confrontar al yo de los poemas con el yo no solo de *Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé*, libro de entrevistas con el poeta, sino, especialmente, con el del *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces*, libro publicado en 1995. Este último se ajusta a la definición que arriesga Didier Terrier sobre el egodocumento: "observatorio privilegiado cuando se trata de restituir las maneras de ser, de vivir y de pensar" (2011, p. 279).

El diario registra el testimonio de Efraín Bartolomé en Ocosingo durante los doce días de guerra entre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y el gobierno mexicano presidido por Carlos Salinas de Gortari. El diario, visto como una escenografía de enunciación, da cuenta de un presente absoluto y se despliega, cuando no está mediado por la trampa de la reescritura, gracias a un narrador deficiente que transcribe "fragmentos de existencia" (Braud, 2009, p. 388); encontramos en él la "ausencia de finalidad del relato" (Lejeune, 2009, p. 9), fábula sin intriga, y es por ello que, mediante la lectura entre líneas, la observación de sus repeticiones, sus alusiones, sus censuras o su autoindulgencia, es posible entrever qué o quién habla a través de las palabras. Lo registrado en cada entrada, lo consignado, referirá menos al mundo y, más bien, pintará de cuerpo entero al observador, dará cuenta del modo de mirar, es decir, evidenciará el modelo de conciencia.

En *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces* llama la atención la conciencia de clase y de casta que perfila el punto de vista del sujeto. Bartolomé registra, por ejemplo, una conversación familiar sobre el conflicto zapatista a través de una yuxtaposición de voces. El montaje es una forma que piensa. No afirma, no pondera; muestra. Y lo hace sin inocencia, puesto que el procedimiento estilístico nunca es aséptico. En este caso, evidencia, con todo y sus contradicciones, el lugar ideológico de una familia, de una clase social, de una casta:

"Era necesario".

"Hay mucha pobreza".

"El gobierno central lleva cientos de años saqueando nuestro estado".

"Estos asesinos tienen experiencia de guerra".

"Nadie mata gente desarmada a sangre fría como lo hicieron estos malditos".

"Los indios son muy haraganes".

"Se han vuelto muy alzados".

"Hay racismo".

"No hay igualdad de oportunidades".

"El que trabaja, tiene".

8 Las muy diversas escrituras del yo, desde los epitextos públicos o privados como el diario, las notas, las entrevistas, las declaraciones periodísticas, e incluso egodocumentos como posts de Facebook, Instagram o tuits, hacen parte de la individuación del sujeto y dan cuenta de la historia cultural y social y del modo en que un poeta participa de su tiempo y está moldeado por él. Este tipo de textos hacen patente las relaciones significativas entre un pensamiento, una obra y su época o, dicho de otra manera, explicitan cómo se unen un modo de vivir y su producción textual. Meschonnic (2006, p. 247) lo explica con una fórmula muy sencilla: "el lenguaje mismo devino una forma de vida".

"Hay muchos indios ricos".
"Ya no hay tierra que repartir".
"Ha venido mucha gente extraña".
"Hay injusticia".
"Los padres han sembrado el odio".
"No a las armas".
"El trompudo de Cárdenas".
"El viejo Samuel".
"Los maoístas".
"La Biblia en tzeltal".
"Este pueblo lo hemos hecho trabajando".
"Nadie nos ha regalado nada".
"Todos trabajamos de sol a sol".
[...]
"Es más fácil organizar a la gente para matar que para producir".
"Todos los ranchos productivos que los indios invaden, se vuelven nidos de miseria" (1995, p. 87).

La conciencia de clase, naturalmente, está vinculada a la relación que se tiene con los medios de producción. En su diario abundan los momentos en que Bartolomé explicita una condición de propietario que ineluctablemente condiciona su percepción de la naturaleza:

La serranía azul se diluye hacia la derecha, hacia el inicio del segundo valle, pasando el cerro de El Paraíso, la finca que fundó don Juan Ballinas el siglo pasado. Cuando don Juan murió, El Paraíso fue heredado por sus hijos: tío Cuauhtémoc y mi bisabuela, mamá Angélica [...]. El Paraíso hace honor a su nombre. Al pie del cerro hermoso está el huerto que don Juan sembró y tío Cuauhtémoc hizo crecer: cedros, chicozapotes, zapotes, mamey, cacao, café, arman un denso follaje *cultivado* [...]. Este es El Paraíso que recuerdo. Así lo vi de niño, cuando llegábamos a él después de una jornada de 12 a 14 horas a caballo [...]. Decía antes que tía Consuelo sufrió el acoso de los agraristas que le expropiaron tierra y la llevaron a vender⁹ (1995, pp. 78-79).

9 Esa conciencia de sujeto propietario asoma aquí y allá a lo largo del diario: "Mi padre le vendió cinco hectáreas y ahí viven ahora" (1995, p. 50). "Adelantito está Coelhá, propiedad de la familia: ochenta hectáreas de ganado y cafetales. Más un cerro que mi padre reforestó y que es el único manchón de verde intenso entre los cerros de los ranchos cercanos" (1995, p. 51). "Veo al viejito Martín, viene con un rollo de tela envuelto en un costal de plástico. Vive en un terreno de mi padre" (1995, p. 63). "Juan vive muy cerca. Mi padre le permite hacer milpa en el terreno donde tiene, además, doce colmenas. No paga nada a cambio, pero hace actos como el de hoy: le trajo a mi madre un gran morral de frijol tierno" (1995, p. 162). La percepción de la naturaleza de un sujeto que la posee en propiedad es muy distinta de las observaciones que pudieran hacerse desde otro lugar de enunciación. La mirada nunca es ingenua. En las antípodas de este sujeto propietario, por ejemplo, Ernesto Cardenal (1981) escribe el poema "Otra llegada" solo unos días después del triunfo de la revolución sandinista. Dice Cardenal respecto al modo de ver la naturaleza: "Fue a la semana después del triunfo. / Veníamos de Cuba / de la celebración del 26 de julio. / Yo iba recordando el discurso de Fidel / y la frase de Martí: Todo es gloria en julio. / Y aparece de pronto, azul sobre azul, el Momotombo/ libre por primera vez desde la época de los indios. / Los campos cuadrículados de dulces verdes, al amanecer. / El lago de Managua sonrosado en este amanecer, / la pequeña Isla del Pájaro junto a Managua / (también era de Somoza) / Y me doy cuenta que se ve ahora más bello el país [...] Antes esta belleza estaba como abochornada... / Qué bello se ve ahora el país" (1981, p. 16).

Si la infancia es la patria de los poetas, como reza el lugar común, la Arcadía de Bartolomé descansa sobre el sistema finquero de Chiapas. Esa es la raíz de su imaginario y el fundamento de algún tipo de relación que el sujeto establece con la naturaleza. De ahí que, por ejemplo, en el poema "Donde habla la ceniza", también de su primer libro, se lea lo siguiente:

Con regusto de ciervo entre las fauces
el puma tiene sed
Su pupila apuñala el corazón del aire
Todo futuro es verde

Entrar ahí
Dejar en las espinas la piel y la memoria
Ser sobre el humus sol
que se arrastra y trastorna su espina dorsal
como los gatos

Entrar
hasta que no se note si es sangre o clorofila
lo que nos quema dentro

Andar Andar Andar
Aprender el oficio de los ríos
Erosionar el tiempo hasta volverse un puro centelleo

Así era papá Juan (1999, p. 41).

Este fragmento es particularmente relevante porque forma y sujeto hacen parte de un *continuum* de sentido. Aquí la naturaleza se canta, pero hay, en realidad, soterrado, no el elogio de la propiedad privada, sino de un particular régimen de propiedad vinculado a nociones como finquero, hacendado, terrateniente. Esta modalidad de conciencia encuentra su correlato en la forma. La actitud enunciativa del canto tiene, por antonomasia, el objetivo de la celebración. Aquí no hay lugar para la duda y más bien asistimos a la confirmación de la magnificencia del mundo, el mundo en propiedad.

El ritmo también es revelador. Si el ritmo es un sentido, como quiere Meschonnic, el cadencioso alejandrino, la acentuación intencionada y cuidadosa de los heptasílabos, la solemne presencia del endecasílabo, el eco de la silva, construyen una idea de orden y equilibrio. Seguir una sintaxis

12 Calderón Farfán, A.

métrica es, en este caso, aprobar el orden del mundo y tal ordenamiento confirmará la armonía, el pacto, la aceptación, el transigir con el estado de cosas. El sujeto, en estos versos, nuevamente se funde con la naturaleza: "Entrar / hasta que no se note si es sangre o clorofila / lo que nos quema dentro". Pero esta no es la unión mística del microcosmos y el macrocosmos; esta es la apología de la posesión de la tierra por parte del sujeto burgués.

Yo sembré ese jocote que crece

como un árbol de soles

en el centro del patio

¿Amo yo a la muchacha que coloca su lengua de

guanábana en el ocio del día?

Yo sembré el tamarindo las anonas los cicales altísimos

Miro mis manos

y la memoria me las muestra llenas de tinta negra (1999, p. 58).

Henri Meschonnic explica que:

[...] los poemas son, inseparablemente, un juego de lenguaje y una forma de vida, y la invención de uno por la otra. Para los poemas, no hay sentimientos o tópicos por un lado y formas por el otro, sino que hay una subjetivación, una historicidad radical de todo el lenguaje (2006, p. 127).

Esto es quizá lo que pensaba Charles Simic (2011, p. 18) al sostener que "la forma no es un molde sino una imagen, es la manera por la que mi interioridad busca hacerse visible". Acotaríamos: la forma poética es la manera en que cierta modalidad de conciencia busca hacerse visible.

De modo paralelo a la metáfora continuada entre dicción y conciencia, el sujeto ha hecho pasar por el tamiz de la historia su interpretación de la naturaleza. Así se observa en *Corazón del monte*, quizá el libro más complejo de Bartolomé y, sin duda, una de las cimas de su obra. Allí, en el apartado "Audiencia de los Confines", reconstruye la historia de Chiapas que, de algún

modo, es la suya misma. Bartolomé propone una serie de breves monólogos dramáticos para construir un caleidoscopio de anécdotas y descentrar la historia oficial. Hablan allí dominicos, mártires golpeados por los indios, exploradores europeos, geógrafos, hacendados, peones, sus parientes Juan y Cuauhtémoc Ballinas y hasta Bruno Traven.

Ahí va don Juan Ballinas navegando en el tiempo:
 el tiempo es un jaguar que nada sobre el río
 a favor de la corriente:
 se hunde y emerge:
 se sumerge y brota el estrellado cielo de su piel
 Se vuelve a sumergir:
 su cabeza magnífica
 con los dos ojos como dos astros locos
 hiere la verde transparencia:
 en su lomo
 va montado don Juan
 [...]

*Soy un patrón ejercitando el derecho de pernada
 Soy la muchacha sobre la cual el patrón ejerce su derecho
 Soy el novio de la muchacha sobre la cual el patrón...*

y esto que brilla en mis ojos semejante a una lágrima es el filo de mi machete (1999, p. 408).

Este método de exposición es llamado por Iván Jablonka "el punto de vista sin punto de vista" y revela una concepción aséptica de la historia, lejos de la contingencia y muy próxima a la imperturbabilidad del mito. Según Jablonka, es el "punto de vista del sobrevuelo y por encima del espectador casi divino. Coincide con el 'por doquier y en ninguna parte' del espectador flaubertiano" (2016, p. 87). Por ello, da qué pensar el único momento del poema en el que la mirada, aparentemente neutra, se enturbia. El poema está fechado en 1992, pero no se publicaría sino tres años más tarde. Estamos ante la última imagen de su reconstrucción de la historia de Chiapas. Todos los protagonistas hablaron en primera persona. En este fragmento, en cambio, se abandona el monólogo dramático y se le niega la voz al personaje focalizado:

Otros hombres vieron en nuestros valles la Tierra Prometida

Y esos hombres trajeron la Necesidad

Y la necesidad engendra redentores

Allá va Samuel Ruiz encabezando un silencioso ejército descalzo

Allá va el santo obispo meneando con su dedo su jícara de sangre...

A lo lejos la curva del camino hace ver su contingente

como una negra interrogación reptando

(Mientras tanto a su sombra el guerrero se prepara:

el caníbal codicia su tasajo con roja encía y afilados dientes) (1999, p. 414).

Bartolomé añora su Arcadia. En su temporalidad hay injusticia pero parecieran obviarse las contradicciones sociales. En su reflexión lírica no hay lugar para la lucha de clases o para la estructural asimetría entre castas. El sujeto, desde un privilegiado lugar de enunciación, prefiere dejar intocada su propiedad y mirar hacia otra parte. Ese otro sitio, impoluto, es el mito. Por ello, al ser preguntado por lo escrito en *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces* responderá que "se queda solo, dudando de la historia pero afirmándose en una verdad mayor: la poesía" (Domingo, 2014, p. 58).

Bartolomé, para escapar o ir más allá de las presiones culturales que le impone la historia, se ampara en el mito poético. Su dicción, su tono y sus imágenes tienden a construir una atmósfera lírica que podríamos calificar de sagrada o hierática. Para Bartolomé, ser poeta "significa la invocación religiosa de la musa, significa descubrir que somos más que un mero producto social" (Domingo, 2014, p. 59), "al poeta le toca dar su visión humanista e individual de los fenómenos sociales. Contra toda presión de grupo, contra todo intento de quedar bien, con riesgo de decir lo políticamente incorrecto" (2014, p. 59). Y a partir de estas ideas, el poeta ejerce su contrapresión.

En el poema citado destaca la percepción negativa de los indígenas simpatizantes de Samuel Ruiz, "el contingente como una negra interrogación reptando". Oscuridad, incertidumbre y un arrastrarse en la tierra. No es una mirada empática, por supuesto, sino que está cargada de sospecha, de crítica y aun de menosprecio. Y es perfectamente entendible. Mientras que Bartolomé configura en su obra poética y referencial a un sujeto propietario, "en el mundo zapatista la clave es el trabajo colectivo en los medios de producción recuperados" (Zibechi, 2019) —énfasis en la palabra *recuperados*—. Ni Samuel Ruiz ni los zapatistas pueden ser vistos con buenos ojos porque el problema de la tenencia de la tierra está en el centro de la preocupación de esta forma de la conciencia que tiene sus raíces en las categorías propiedad privada-burguesía-colonización.

Algo hay aquí de la *chose* lacaniana porque, a final de cuentas, encubren estos poemas cierto miedo al despojo o a la expropiación.¹⁰ Tal es su inquietud y, como piensa Jean-Michel Maulpoix, "la poesía es fiel a su deseo" (2020, p. 136).

La identidad lírica

En el análisis de todo texto es importante interrogar al yo: saber quién escribe y desde dónde, en qué lugar ideológico y a qué distancia de la fuente de los acontecimientos. Igualmente importante, en la tensión sostenida entre estímulos verbales y efectos anímicos que define la escritura con intencionalidad estética, es entender a quién se le escribe, a quién se constituye como destinatario interno. Quién escribe y a quién se le escribe son los polos que detallan la atmósfera de todo discurso.

El diario, en especial el íntimo o privado, es un tipo de escenografía de enunciación en la que, en su origen, el escritor no pretende alcanzar más público que a sí mismo. Es una práctica cotidiana, un observatorio de sí, "un modo de manejar la vida moral" (Lejeune, 2009, p. 158). El diario de un escritor es por antonomasia un espacio textual en el que la persona y el scribens, unidos, yuxtapuestos, se lanzan, por un lado, "a la búsqueda de un estilo" (2009, p. 158), mientras, por el otro, acceden a "pensamientos que nunca habrían visto la luz en una vida moral espontánea" (2009, p. 149). Es aquí donde, ante la posibilidad de la publicación del conjunto de entradas, interviene el *auctor* y la intención original se modifica o pervierte. Esta intervención toma la forma del interés, la censura o la autoindulgencia. Lo que se escribe en el diario, a pesar de jugar estilísticamente con la ilusión de espontaneidad, transparencia y proximidad, está consagrado a la construcción de un autorretrato, de una particular imagen del *auctor-scriptor*. Jean Cocteau ejemplifica esto mismo de manera muy eficaz al decir que "Víctor Hugo era un loco que se creía Víctor Hugo".

En entrevista con Juan Domingo Argüelles respecto a *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces*, Efraín Bartolomé parece estar al tanto de esta condición, pues explica:

¹⁰ Ese temor no tiene un carácter poético-retórico, sino fáctico. Zibechi (2019) explica que "sin el levantamiento armado que protagonizó ese ejército el 1 de enero de 1994, nada habrían conseguido los pueblos. En particular, no hubieran *recuperado* tierras donde construyen mundos otros". De ahí la virulencia para pensar en el poema al obispo Samuel Ruiz. Pinheiro (2015, p. 147) explica que "algunos autores destacan como una de las vertientes de origen del Zapatismo, la Teología de la Liberación encabezada por el obispo de la Diócesis de San Cristóbal de las Casas, Samuel Ruiz. En este sentido, consideran que el Primer Congreso Nacional Indígena, organizado en los años 60, y el Congreso Indígena de Chiapas, de 1974, con participación en ambos del obispo Samuel Ruiz, constituyeron espacios de gestación de los principios que orientarían las demandas Zapatistas". El centro de la preocupación de este sujeto es la propiedad de la tierra, y es necesario recordar que "hubo una convergencia entre la lucha de los indígenas para el acceso a la tierra, la liberación de las fincas y la integración de las comunidades a las tierras ejidales con el avance de la Teología de la Liberación y su mensaje religioso, ideológico y social enarbolado por los misioneros de la Diócesis de San Cristóbal. Ello permitiría justificar los esfuerzos hechos por los indígenas para conseguir su bíblica tierra prometida" (2015, p. 148).

Escribí, en primer lugar, para mí. Luego pensé en un diario para mis lectores, los de mi poesía; después pensé en los habitantes de mi pueblo que verían reflejados sus días de angustia; luego, muy al final, pensé en una comunidad lectora más amplia (Domingo, 2014, p. 56).

Con cada cambio de audiencia, el texto, forzosamente, se transforma puesto que, como afirma Philippe Gasparini, "la forma del mensaje está determinada por la idea que el autor se hace de su receptor" (2004, p. 258). Finalmente, como lo explica Lejeune, "después de la edición, el diario es una sombra del manuscrito original" (2009, p. 155). Toda escritura del yo carece de inocencia.¹¹ Pero hay una cosa fundamental: este diario de guerra está hecho por un poeta y el lenguaje mismo tiene un rol protagónico como apoyo y reproductor de la ideología dominante. No por nada dice Bartolomé: "escribí el *Diario de guerra* porque era un trabajo temporal, una acción de circunstancia. Pero que quede claro: es el diario de un poeta. Y a este respecto, ya Baudelaire lo dijo: hay que ser poeta, aun en prosa" (Domingo, 2014, p. 57). Pero ¿cómo el lenguaje poético, en tanto forma-sujeto, se pone al servicio de una versión/visión de la historia?

Ocosingo: diario de guerra y algunas voces, como algunos poemas de Efraín Bartolomé, está escrito desde una conciencia propietaria, ideología moderna liberal-burguesa. Esta condición de clase determina la percepción y la emoción, así como su lenguaje. Entre la prefiguración y la figuración del texto media la ideología. Forma y sujeto son un *continuum*. Esto puede observarse a través de tres intenciones que vertebran el diario: 1) la construcción de la atmósfera del miedo ante el ataque a la propiedad privada; 2) el contraste entre la contemplación calma de la naturaleza y la de la violencia irracional de la lucha de clases que hace la historia, y 3) el empleo de la imagen-pánico que conmociona al espectador-lector y aletarga la acción insurgente.

El diario de Bartolomé, no solo por ser producto de un poeta, sino también por su método de exposición y aun por cierta afinidad política, no puede ser leído sin pensar en la práctica diarística de José Juan Tablada durante los días de la Decena Trágica en febrero de 1913. Tablada, por ejemplo, ante el asedio zapatista en Coyoacán, hará uso de un muy eficaz narrador deficiente para construir

11 Escrituras del yo es una noción muy próxima a la de autonarración, ambas en el marco de la teoría literaria francesa. Comprenden en su ámbito de estudio diversos métodos de exposición, de la poesía al ensayo, y escenografías de enunciación como la autobiografía, el diario, las memorias, las confesiones, toda forma de autoficción, la epístola, entre otras. Autonarración o escrituras del yo, estetizantes en mayor o menor medida, epitextos u obras acabadas, están ambas abocadas a la conciencia de sí y a su representación. Por ello recuerda Gasparini (2008, p. 318) que es necesario entender "la autonarración contemporánea en sus dos rostros, el estético y el testimonial". Son dos aristas que se corresponden, forma-sujeto, clave de acceso a esa interrogación mayor que será la identidad lírica. Es por ello que, ya poema, ya diario, la escritura de sí pueda ser entendida como una suerte de archigénero.

la atmósfera de la incertidumbre y el miedo.¹² Bartolomé hará exactamente lo mismo cuando consigna la toma de Ocosingo por el ejército zapatista:

De pronto Pilla se sobresalta; ¡Hay un hombre en el tanque de almacenamiento de agua! ¡De guayabera azul!
 Todos sobresaltados.
 "¡Tiene una pistola en la mano!"
 "¡O una granada! ¡Algo de metal!"
 Lo espiamos desde distintos puntos.
 Está, propiamente, dentro de nuestra casa: sobre el tanque de almacenamiento de agua, que el municipio construyó quitándonos un pedazo de terreno.
 Ahí sigue el hombre mirando el horizonte.
 Demasiado confiado.
 ¿Será conocido?
 "¡Es un guerrillero!"
 No.
 Hay que verlo de cerca.
 "¡No salgan!"
 "¡Le echó algo al tanque!"
 "¿Veneno?" (1995, p. 102).

Bartolomé utiliza también una técnica singular: la construcción del efecto del rumor, las habladurías, el chisme, a través del registro de diversas voces. Todo esto para generar la impresión del miedo colectivo y la zozobra ante los acontecimientos que se desconocen:

Carmelino está nervioso: le han avisado que "hay 500 indios a la orilla del pueblo".
 Que se están metiendo a los ranchos pequeños más allá del Jataté.
 "Tanto trabajar toda la vida para que vengan estos hijos de la chingada a robar lo que no les costó", dice en la tienda un hombre joven al que no conozco (1995, p. 167).

Este es el miedo del propietario en la defensa de su patrimonio, el miedo frente a un potencial cambio en el estado de cosas. Es un temor justificado, por supuesto. Pero también es claro que es una reacción vinculada a la conciencia de clase. Si el diario registra una colección de detalles

12 En el diario de Tablada, ante la falta de información, el rumor y la conjetura son fundamentales para construir la atmósfera del suspenso y la tensa expectativa. Entre el 5 y el 6 de febrero apunta: "se habla vagamente de ataques zapatistas; sólo se sabe de cierto que por el pedregal andan unos diez o doce soldados dispersos [...] después de asegurar lo mejor que se puede las puertas exteriores de la casa, subo a las recámaras. A la angustia de los sucesos del día se junta la que las tinieblas traen consigo, pues la luz eléctrica no ha vuelto a reestablecerse, y al temor ingrato de una incursión zapatista [...]. Asomándome a las ventanas del piso superior de la casa, veo por las vertientes del Ajusco, nubes de polvo en una gran extensión, hacia Xochimilco. ¿Serán las tropas de Ángeles? ¿Serán los zapatistas?" (Tablada, 1992, p. 82).

a lo largo de sus entradas, lo visto, lo consignado, dan cuenta del sujeto, de su conciencia, de su puesto de observación y su modo de configurar el espacio y el tiempo en torno a sí.

El *Diario* de Bartolomé se vale del poder argumentativo de la imagen, su poner ante los ojos, su carácter retórico de *evidentia*, para enfatizar, apoyar y ampliar el alcance emotivo de su punto de vista. La censura del movimiento neozapatista emprendida por el poeta no solo se construye a través de lograr el efecto anímico del miedo, sino que busca suscitar la condena del lector al tiempo de justificar su posición política. Para conseguirlo, utilizará el *vortex* poundiano, ese complejo intelectual que convierte la imagen en el terreno de la contradicción dialéctica, el punto de colisión entre múltiples impulsos plásticos, en este caso contrarios. Por ejemplo, lo consignado el 3 de enero. Continúa la refriega entre el gobierno y los rebeldes. Bartolomé dice:

16:09 Balazos fuertes en dirección noroeste.

Los gallos.

Los zanates.

El rumor del viento.

Las buganvillas, las palmas el coyol, las hojas de los plátanos, los disminuidos naranjales (1995, p. 101).

El ruido de la revolución se inmiscuye en la armonía de la naturaleza y el cristal del mito es rasguñado por la historia. En la poética de Bartolomé, solo la imagen puede dar cuenta de esta tragedia:

Hay un sol espléndido otra vez.

Contemplamos el horizonte desde la terraza interior.

Y de pronto la señal ominosa: los zopilotes revolotean en lo alto sobre la zona de combate.

Entre las nubes y el cielo azul, el pequeño torbellino negro (1995, p.115).

Este es el diario de un poeta, sin duda. La potencia visual y el carácter simbólico del paisaje son eficaces para deplorar la violencia de todo movimiento político que atente contra la paz y la tranquilidad, contra la belleza impasible de la naturaleza. La imagen es impronta del estilo de Bartolomé; pero la imagen no es, de ninguna manera, ingenua o aséptica. Es, por el contrario, política, tiene una carga moral y su yuxtaposición, como piensa Didi-Huberman, “dispone y recompone, interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad” (2013a, p. 99). Si la imagen hace patente lo que no se pone y tiene un carácter encubridor, ¿qué oculta?, ¿qué pareciera exponer?

En mi conjetura, detrás de estas imágenes, aparentemente libres de ideología, toma forma la intención política de la persona-*auctor*, su conciencia propietaria. El sentido común, otro modo

de decir ideología dominante, nos orilla a condenar toda forma de violencia. Pero la definición, la defensa y la experiencia de la paz varían según la relación del individuo con los medios de producción. La paz del desposeído no será nunca la paz del finquero.

En su análisis sobre la historia intelectual del concepto revolución, Enzo Traverso (2022, p. 32) recuerda que, por antonomasia, "las revoluciones son erupciones violentas. La violencia está inscripta en sus genes e incorporada a su estructura ontológica". Por ello, "los historiadores conservadores escriben a manera de fiscales que estigmatizan las revoluciones" (2022, p. 32). También lo hace Bartolomé.¹³ Sin embargo, pese a repudiar la violencia, en las páginas de *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces* se escenifica el choque estruendoso de dos fuerzas antagónicas: la violencia mítica del finquero, estructural e instauradora del derecho, se enfrenta a la violencia, divina, reivindicativa, redentora del zapatista.¹⁴ La paz del finquero, que no es sino la violencia de la vida cotidiana que reproduce e interioriza los mandatos del poder (Martínez, 2023, p. 148), obvia naturalmente que "la furia revolucionaria suele ser el resultado demorado de décadas o siglos de opresión, explotación, humillación y frustración: la explosión repentina de un polvorín creado con el paso del tiempo" (Traverso, 2022, p. 34).

En *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*, ampliamente comenta Jorge Volpi el diario de Bartolomé; muchas veces se apoya en él para reconstruir la atmósfera de los días del levantamiento zapatista y escribe:

Efraín Bartolomé opta por narrar escuetamente los acontecimientos; su estilo neutro, el drástico corte de las líneas como si fueran versos y la ausencia de vuelos líricos contribuyen a crear una atmósfera de inmediata crudeza. Solo aquí y allá el poeta se permite condenar la violencia o denunciar al gobierno, *pero al final el balance ideológico no es importante*: se trata del testimonio de un poeta que repudia la violencia (2004, p. 226).

Me parece que Volpi se equivoca, se engaña o cae simplemente en la trampa del discurso. El estilo nunca es neutro porque toda toma de la palabra es producto de un lugar de enunciación con su peculiar modalidad de conciencia. El lenguaje de Bartolomé está, además, recargado de ideología

13 En la conclusión política de su diario, en la penúltima entrada, Efraín Bartolomé hace patente su natural repudio a la violencia. Escribe: "17:00 Lo que sigue, según se alcanza a ver, es política [...]. Habrá de todo: tenebra, grilla, baja y alta política. / ¡Nos quieren tanto los políticos! / ¡Se preocupan taaanto por nuestro bienestar! / ¡Les interesa taaan poco el poder personal! ¡Es taaanta su abnegación! / Ah, los habladores profesionales... de izquierda y de derecha... / Con todo, son preferibles a los matones del Despotismo Encapuchado" (1995, p. 197).

14 Como se sabe, "violencia mítica" y "violencia divina" son dos conceptos desarrollados por Walter Benjamin en "Hacia la crítica de la violencia". Dussel, partiendo de ellos, nos permite entender que la paz del finquero no es sino el disfraz de una violencia también atroz: "La clase dirigente se transforma en clase dominante, es decir, violenta, represora, usando la coacción de las instituciones contra los derechos de los oprimidos que tienen conciencia de la injusticia de la situación vigente" (Dussel, 2015, p. 215).

no solo porque reproduce puntos de vista y prejuicios de la élite, sino porque es capaz, a través de una muy eficaz producción de imágenes, de sustentar una visión de la política y del mundo.¹⁵

Didi-Huberman (2020, p. 107) piensa que hay “perspectivas morales comprometidas en cada mirada, en cada gesto técnico donde se forma la visibilidad de una imagen”. Bartolomé, que muchas veces en su poesía echa mano de la imagen para celebrar con entusiasmo la naturaleza, recurre de nuevo a ella, pero para generar efectos contrarios como el pasmo, la inmovilidad y el desánimo. El objetivo es claro: desarticular el entusiasmo en torno al zapatismo. Escribe, por ejemplo, el 4 de enero: “10:09 Un poco de calma flota sobre este pueblo triste. / 11:34 Que los cadáveres tirados por el mercado empiezan a ser comidos por los perros, sobre todo los que están en el monte” (1995, pp. 113-114).

El 5 de enero, Bartolomé se acerca al centro de Ocosingo y se encuentra ante un paisaje dantesco. No deja de ser curioso que para consignar lo visto construya un montaje de imágenes con la música de la silva de fondo:

Se percibe el hedor.
Veo la zopilotería.
Muchas botas de hule en una camioneta.
El hedor crece.
Llegamos al mercado.
Un pasillo: el abigarrado desorden: mesitas, trozos de plástico azul, negro, naranja, rojo; botellas de refresco con la mitad de líquido, petates y cartones por el suelo.
Tres zapatos tenis.
Un penacho de piña.
Un joven, sin camisa, muerto, sobre un charco de sangre.
Un perro husmea la sangre.
Una bota cerca.
La gente se cubre la nariz y espanta al perro.

15 No deja de ser un elemento para la reflexión el modo en que *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces* coincide en su perspectiva con las distintas declaraciones del presidente Salinas. Por ejemplo, en su declaración del 6 de enero habla de que “profesionales de la violencia, nacionales y extranjeros, ajenos a los esfuerzos de la sociedad chiapaneca, asestaron un doloroso golpe a una zona de Chiapas y al corazón de todos los mexicanos”. Desde el 1 de enero, Bartolomé consigna: “Veo botas, pantalones verdes, suéteres o chamarras cafés. / Pañuelo rojo en el cuello. / Algunos traen pantalón negro. / “Los que se unan tendrán arma de inmediato, pero si tienen, mejor, nos dijo uno que habla como salvadoreño” (1995, p. 16). Lejeune (2009) piensa que el diario tiene por característica ser “repetitivo y obsesivo”, funciona en virtud del péndulo “repetición y variación” (2009, p. 180). El extremado énfasis pone de relieve al sujeto y sus intenciones. Así sucede con el constante registro de centroamericanos en la acción bélica: “Ayer y antier corrían los rumores: que vendrían los hombres armados, los indios van a tomar el pueblo, vinieron cinco aviones guatemaltecos” (1995, p. 20). O lo siguiente: “Toño nos lo hizo notar: alguien le había dicho desde hace rato que nos estaban siguiendo. Esos sombreros negros parecen chapines” (1999, p. 65). No deja de ser sorprendente que los puntos tocados por Carlos Salinas en esa declaración aparecen desarrollados, aceptados e interiorizados, uno a uno, espontáneamente y casi sin querer, a lo largo de las páginas de este diario.

Las moscas y la náusea.

Allá, adelante, otro cuerpo (1995, p. 126).

Son imágenes oscuras y sórdidas. Estos dos adjetivos son precisos. Pascal Quignard (2017) recuerda que, entre los romanos, los "*sordes* designaban las ropas de duelo [...] *sordidi* quiere decir repugnante" (2017, p. 28). *Sordidissima* es una categoría estética diametralmente opuesta a lo diáfano y matinal de lo sublime (Quignard, 2006, p. 38). Pone ante los ojos lo vil, lo indigno, lo ominoso: las botas de hule vacías, el hedor que desprenden los cadáveres, la sangre lamida por el perro callejero hambriento. Se trata de imágenes que intimidan y conmocionan. Son imágenes que, al modo de un "agujero negro, nos minan la interioridad, muda y absolutamente" (Didi-Huberman, 2015, p. 13). La imagen que sale del negro, violentísima y terrible, según piensa Didi-Huberman, "es un golpe en el espacio visible" (2015, p. 30). Habrá de ser llamada imagen-pánico porque es el "vehículo visual del miedo" (2015, p. 30), pero ¿de qué miedo estamos hablando?

Estamos ante el miedo que inmoviliza y amordaza. Estas imágenes fueron dispuestas para emprender la censura y la crítica de la militancia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y de sus bases de apoyo. Son imágenes que gritan: detente, piénsalo dos veces, no lo hagas, no te sumes, no apoyes, haz la autocrítica de tu militancia y tu afinidad política. Bartolomé tensa así la cuerda de la *enargeia* hasta más allá del asco, la irrisión y el desprecio, hasta "la cólera sorda que se transforma en discurso político" (Didi-Huberman, 2013b, p. 34). Escribe:

Chamarras en el suelo.

Un rifle de madera, tallado burdamente, con un pedazo de manguera en la punta para simular un cañón y un trozo de alambrón dentro de la manguera.

Más rifles, casi iguales.

Muchos rifles.

Más o menos burdos, pero todos de palo

[...]

Ropa, morrales con cobijas, sogas, mochilas.

La pestilencia crece.

Dos jóvenes muertos, hinchándose entre sus mochilas, en su uniforme negro y café, en sus botas de hule (1995, p. 127).

[...]

Y más chamarras y chamarras y chamarras y latas y camisas de cuadros y morralitos pobres

[...]

Me imagino a estos jóvenes cosiendo sus fornituras de costal verde en un rincón soleado de la selva, bajo los grandes árboles, a la orilla de los arroyos, cerca del Jataté, junto a sus milpas o en sus cafetales, siguiendo instrucciones precisas de algún entrenador guerrero, seguramente urbano, seguramente universitario, que quiere imponer con las armas, la furiosa esperanza.

¿Valdrá una visión del mundo una sola vida humana? ¿Una sola vida que no sea la nuestra? ¿Valdrá la vida de este joven de cejas negras, bozo apenas visible, negros pómulos y dientes blancos en su boca abierta donde ahora veo moscas y donde empiezan a reptar larvas pequeñas? Así quedó, junto a su rifle de palo, junto a su mochila, junto a su pañuelo rojo y una cajetilla de cigarros, roja también (1995, p. 129).

La imagen-pánico desmoviliza y acalla, apaga el incendio. Tiene un efecto punitivo en el lector. Dice subrepticamente que la utopía no solo es imposible, sino indeseable. Susan Sontag explica que este tipo de imágenes actúan como “una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alienación e incapacita las reacciones en la vida real” (2008, p. 34).

Ocosingo: diario de guerra y algunas voces, de Efraín Bartolomé, perfectamente podría ser leído como un gran poema testimonial, como un poema político en prosa en el que confluyen los mejores recursos de composición de un autor central para la poesía de México. También puede ser leído como el manifiesto de una conciencia propietaria, finquera, burguesa, que hace del discurso literario una herramienta para mantener el *statu quo*.

Conclusiones

Pensar el sujeto del poema no solo será pensar al autor en su contexto, sino entender que esta construcción identitaria está integrada por múltiples fragmentos o astillas de sentido. El conjunto, al ser interpretado, perfila una imagen de la identidad lírica. El sujeto modal es quien habla en el poema, es un personaje cuya voz ha sido construida y estilizada por la estrategia compositiva, esa entidad virtual que llamamos sujeto lírico. Estamos aquí en el nivel de las relaciones intratextuales. Pero la poesía, dada su naturaleza, sus códigos esenciales de género, tiende a establecer relaciones de equivalencia, reciprocidad, solidaridad o analogía a todos los niveles.

En el caso que nos ocupa, hay un sujeto modal que sigue la estrategia de confundirse con el autor de carne y hueso, la persona Efraín Bartolomé. Este sujeto admira el mundo y la naturaleza. Su estrategia textual está orientada hacia el canto y se vale de una actitud enunciativa celebratoria o de altura lírica.

La herramienta metodológica desarrollada por Blasing, la firma poética, permite incluir al autor en tanto macrorretórica con dimensión ético-histórica como una variable más en el análisis e interpretación del texto. Esto es de primera importancia puesto que la persona Efraín Bartolomé,

su clase social, su pasado familiar, su posición en las coordenadas ideológicas se vuelven otras claves de la exégesis. El *scribens* lucha contra la página en blanco y ejerce su contrapresión a las presiones culturales que sufre todo escritor (tradición literaria, campo cultural, ideología o *koiné* del momento, poética, etcétera). De esta tensión surge el poema o, mejor dicho, la forma-sujeto, esto es, la individuación textual, la manera en que una modalidad de conciencia se actualiza en el nivel de la manifestación.

El análisis de la subjetividad en poesía, sin embargo, va más allá. Requiere, además de todo lo anterior, tanto el análisis del *auctor*, el padre de la obra, el eje del contexto, una posición en el campo de producción cultural (en este caso, el Efraín Bartolomé que en 1994 recibe el Premio Nacional al Mérito Forestal y de Vida Silvestre otorgado por el gobierno de México, que ganó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes desde 1984, que ha recibido hasta en cinco oportunidades la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte, etcétera), como del *scriptor* en tanto estilo reconocible en una obra, obsesiones temáticas, lugar ocupado en la tradición poética (el Efraín Bartolomé que es comentado por la crítica y ocupa un lugar central en la poesía mexicana).

Este conjunto de variables, que van de la lógica de las elecciones formales al modo en que estas se convierten en correlato de preocupaciones temáticas y refractan un modelo de conciencia, exige, además, una comprensión mayor de lo que sucede en torno al poema como objeto privilegiado y visible de la subjetivación: las poéticas del *scribens*, la recepción y el tono del *scriptor*, la acumulación de capital específico y el *habitus* del *auctor*, el mundo en torno a la persona y aun sus relaciones con lo inconsciente. Estamos ante las múltiples aristas que permiten conjeturar sobre ese fenómeno hermenéutico que habremos de llamar identidad lírica.

Referencias

- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Barthes, Roland. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI Editores.
- Bartolomé, Efraín. (1999). *Oficio: arder (obra poética 1982-1997)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bartolomé, Efraín. (1995). *Ocosingo. Diario de guerra y algunas voces*. Joaquín Mortiz.
- Benn, Gottfried. (1999). *El yo moderno*. Pre-Textos.
- Benoit, Éric. (2016). *Dynamiques de la voix poétique*. Classiques Garnier.

- Benveniste, Émile. (1977). *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI Editores.
- Blasing, Mutlu Konuk. (2006). *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton University Press.
- Bobes, Carmen; Baamonde, Gloria; Cueto, Magdalena; Frechilla, Emilio y Marful, Inés. (1995). *Historia de la teoría literaria. Tomo I: La antigüedad grecolatina*. Gredos.
- Braud, Michel. (2009). Le journal intime est-il un récit? *Poétique*, 4(160), 387-396.
- Brix, Michel. (2001). Nerval et le mesmérisme. En Ernst Leonardy, Marie-France Renard, Christian Drösch y Stéphanie Vanasten (eds.), *Traces du mesmérisme dans les littérature européenne du XIX^e siècle* (pp. 213-226). Presses Universitaires Saint-Louis Bruxelles. <https://doi.org/10.4000/books.pusl.11385>
- Cardenal, Ernesto. (1981). *Tocar el Cielo*. Lóguez.
- Collot, Michel. (1997). *Les enjeux du paysage*. Ousia.
- Combe, Dominique. (1996). La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. En Dominique Rabaté (ed.), *Figures du sujet lyrique* (pp. 39-63). Presses Universitaires de France.
- Didi-Huberman, Georges. (2020). *Éparges*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Sortir du noir*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (2013a). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges. (2013b). *Quelle émotion! Quelle émotion?* Bayard.
- Domingo Argüelles, Juan. (2014). *Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé* (2.^a ed.). Fondo Editorial Estado de México.
- Dussel, Enrique. (2015). *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. Akal.
- Esponda, Víctor Manuel. (2005). Un original antecedente de "El desierto de los lacandones", de Juan Ballinas, 1878. *LiminaR*, 3(2), 170-173. <https://doi.org/10.29043/liminar.v3i2.188>
- Gasparini, Philippe. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Seuil.
- Gasparini, Philippe. (2004). *Est-il-Je? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil.
- Hegel, Georg W. Friedrich. (2005). *Poética*. Ediciones Servicios Educativos.
- Heidegger, Martin. (1998). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Jablonka, Iván. (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica.
- Lejeune, Philippe. (2009). *On Diary*. University of Hawai Press.
- Mallarmé, Stéphane. (2003). *Œuvres complètes*. Gallimard.
- Martínez, Luis. (2023). *Teoría crítica anticolonial. Ensayos de historia intelectual*. Tirant Humanidades.
- Maulpoix, Jean-Michel. (2020). *Anatomie du poète*. Corti.

- Maulpoix, Jean-Michel. (2000). *Du lyrisme*. José Corti.
- Meschonnic, Henri. (2006). *La rime et la vie*. Gallimard.
- Meschonnic, Henri. (2000). *Crisis del signo. Política del ritmo y teoría del lenguaje*. Ediciones Ferilibro.
- Pinheiro, Lia. (2015). *Educación, resistencia y movimientos sociales: la praxis educativo-política de los Sin Tierra y de los Zapatistas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quignard, Pascal. (2017). *Sordidísimos. Último Reino V*. El Cuenco de Plata.
- Quignard, Pascal. (2006). *Retórica especulativa*. El Cuenco de Plata.
- Rabaté, Dominique. (2013). *Gestes lyriques*. Corti.
- Santí, Enrico Mario. (2014). *Conversaciones con Octavio Paz*. Confluencias.
- Schmitt, Arnaud. (2017). *The Phenomenology of Autobiography. Making it Real*. Routledge.
- Simic, Charles. (2011). *El flautista en el pozo. Ensayos escogidos, 1972-2003*. Cal y Arena.
- Sontag, Susan. (2008). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Tablada, José Juan. (1992). *Obras-IV. Diario (1900-1944)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Terrier, Didier. (2011). Faire de l'histoire à hauteur d'homme. *Revue du Nord*, 2(390), 279-282.
- Traverso, Enzo. (2022). *Revolución. Una historia intelectual*. Akal.
- Volpi, Jorge. (2004). *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*. Era.
- Zibechi, Raúl. (17 de febrero de 2019). Los Arroyos cuando bajan [prólogo]. *Zur. Pueblo de Voces*.
<https://zur.uy/los-arroyos-cuando-bajan/>