

“Declaración de inicio”: una lectura metapoética de *Muertos y disfraces* (1974), de Marco Antonio Campos

“Opening statement”: A Metapoetic
Reading of *Muertos y disfraces* (1974),
by Marco Antonio Campos

CLAUDIA SARAÍ FERNÁNDEZ LÓPEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, MÉXICO

clafelopez@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza *Muertos y disfraces* (1974), de Marco Antonio Campos, desde una lectura metapoética, con el objetivo de precisar cómo el poeta replantea el sentido y la función de la poesía frente a un contexto de crisis ideológica y agotamiento de los discursos históricos del siglo xx. A partir del análisis de poemas representativos, se identifica una poética traslúcida que dialoga con la tradición y autoconciencia del oficio. Campos cuestiona la utilidad de la poesía, examina su alcance y la sostiene como un ejercicio de lucidez crítica. El análisis permite comprender que el desencanto no conduce a la renuncia, sino a la afirmación de la palabra y del oficio poéticos.

Palabras clave: metapoésía, Marco Antonio Campos, poesía mexicana, poética, desencanto histórico.

Abstract: This article offers a metapoetic reading of *Muertos y disfraces* (1974), by Marco Antonio Campos, with the aim of elucidating how the poet redefines the meaning and function of poetry in



a context marked by ideological crisis and the exhaustion of grand historical narratives of the twentieth century. Through close readings of representative poems, the study identifies a translucent poetics that engages both with literary tradition and a lucid awareness of poetic practice. Campos interrogates the utility of poetry, explores its expressive limits, and sustains it as a form of critical lucidity. The analysis suggests that historical disenchantment does not lead to renunciation, but rather to the reaffirmation of the poetic word and its ethical vocation.

Keywords: metapoetry, Marco Antonio Campos, Mexican poetry, poetics, historical disenchantment.

Recibido: 23 de octubre de 2025

Aceptado: 5 de diciembre de 2025

Doi: 10.15174/rv.vi19i38.875

Introducción

Marco Antonio Campos (1949) ha construido, a lo largo de más de cinco décadas, una trayectoria sólida que abarca la poesía, el ensayo, la narrativa y la traducción. Su obra se caracteriza por una depuración formal sostenida y por una reflexión constante sobre la historia, el lenguaje y la memoria, con especial énfasis en el ejercicio y sentido del oficio poético. Al mismo tiempo, su trayectoria resulta singular, ya que, a diferencia de otros autores, no suele asociarse con un grupo literario definido dentro del panorama de las letras mexicanas. No obstante, comparte con los escritores nacidos a mediados de los años cuarenta una experiencia histórica atravesada por rup-

turas políticas, crisis ideológicas y transformaciones culturales profundas, así como por la emergencia de la contracultura y el movimiento estudiantil de 1968, que Campos vivió de cerca durante su juventud temprana.

Para Mario Calderón, la generación de los nacidos en los años cuarenta, entre ellos Max Rojas, Dionicio Morales, Francisco Hernández, Alejandro Aura, Jaime Reyes, José Vicente Anaya, David Huerta, entre otros, se caracteriza por tres vertientes expresivas: la tensión emotiva, la filiación al neobarroco y una densa elaboración metafórica (Calderón). Por su parte, Rogelio Guedea considera a esta generación como un punto de inflexión tras la figura de Octavio Paz, y destaca en ella una estética que combina la experimentación formal con una voluntad de comunicación directa con el lector (Guedea 5). En este contexto, la poesía de Campos transita entre la autorreferencialidad crítica y una atención constante a lo cotidiano y su entorno.

Por otra parte, Ana Chouciño Fernández sitúa la poética de Campos en una vertiente melancólica, compartida por diversas voces de la literatura mexicana, como Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, Francisco Hernández, entre otros. En estos autores, la melancolía se expresa de manera plural, es decir, puede tomar la forma de abatimiento íntimo y tristeza, pero también de ironía crítica, escepticismo, inconformismo e incluso rabia. Esta disposición melancólica trasciende la tristeza como emoción pasajera y se convierte en una condición existencial que permea el tono poético y la construcción del sujeto creador (Chouciño 112).

La poesía de Campos evidencia un interés constante en la reflexión metapoética, presente de forma transversal en su obra. Sus textos indagan el porqué y el cómo de la escritura poética, concibiéndola como un ejercicio solitario en diálogo con el en-

torno, donde el lenguaje se muestra simultáneamente como posibilidad expresiva y como forma de resistencia simbólica frente a las imposiciones sociales, culturales y políticas.

En este marco, este artículo examina cómo *Muertos y disfraces* (1974) replantea el sentido y la función de la poesía ante un escenario de crisis ideológica e histórica en el siglo xx. Se propone que el desencanto no deriva en renuncia, sino que se transforma en una afirmación crítica del acto poético. La obra articula una metapoética que asume la precariedad del lenguaje, pero insiste en el oficio poético como un acto lúcido, ético y de resistencia simbólica.

Si bien, existen diversos estudios sobre la obra del autor, su dimensión metapoética ha sido poco explorada de forma sistemática, a pesar de ser uno de los ejes transversales de su poética. Esta lectura busca atender ese vacío, al analizar cómo su primer poemario reflexiona sobre su propio quehacer literario, explora los límites de la palabra y problematiza la legitimidad de la poesía en un tiempo marcado por el quiebre de certezas y relatos totalizantes.

El concepto de *metapoesía* goza de amplio uso crítico, pero aún carece de un marco teórico plenamente estabilizado, lo que ha generado un campo de interpretación complejo y en constante redefinición. En términos amplios, la *metapoesía* puede entenderse como aquella escritura en la que el fenómeno poético adquiere un papel sustancial, donde el poeta despliega una autorreflexión sobre el sentido, la función, los límites y la intencionalidad de su práctica literaria.

Más allá de una definición general, la metapoesía no debe concebirse únicamente como una estrategia o recurso estilístico aislado, sino como un fenómeno propio de la modernidad y posmodernidad que se articula en múltiples planos. Su relevancia radica en que permite abrir discusiones sobre el lugar de la

poesía en el mundo contemporáneo, al tiempo que revela posturas éticas, filosóficas, estéticas y políticas, así como un diálogo permanente con las tradiciones literarias. Es precisamente por esta densidad que la metapoesía puede emplearse como clave de lectura para enriquecer el análisis de los textos, pues exhibe cómo la poesía se interroga a sí misma y problematiza su función social, ética y simbólica.

Pascale Gaulin establece una distinción fundamental entre la metapoesía explícita e implícita, que permite ampliar la comprensión del fenómeno. La primera refiere a un discurso poético en el que la reflexión sobre la poesía se presenta de manera directa, con menciones explícitas a la práctica escritural, al poeta o a la función del poema. La segunda, en cambio, introduce una reflexión metapoética de forma indirecta, a través de estructuras simbólicas, metáforas o estrategias discursivas que generan una autorreflexión más sugerida que declarada, donde el entramado léxico sugiere la problemática y contiene una carga metapoética (Gaulin 42).

Esta tipología encuentra resonancia con la de Samuel Junod, quien amplía la clasificación y propone una tercera categoría: la *metapoesía híbrida*, que combina ambas dimensiones al narrar una situación externa, por ejemplo, una escena, un mito o una experiencia, mientras incorpora simultáneamente la conciencia de su propio acto de enunciación o la reflexión sobre su propia construcción poética (Junod 12). Dichas propuestas resaltan la dimensión formal de la metapoesía y proporcionan herramientas críticas para reconocer los grados y formas específicas de autorreflexividad inscritas en el discurso poético.

Por otra parte, este análisis subraya la dimensión temática e intencional de la metapoesía contemporánea. Al respecto, José Antonio Pérez Bowie identifica los núcleos temáticos de la metapoesía, como el poema sobre el poema —cuando el texto

convierte a la poesía en objeto de análisis dentro del propio poema—, la imposibilidad de decir —cuando se expresan los límites del lenguaje y la dificultad de nombrar ciertas experiencias— o el poema como poética —donde la composición funciona como declaración de principios estéticos del autor— (Pérez 239-246). A su vez, Víctor Zonana¹ explora sus intencionalidades; es decir, las funciones críticas, éticas o existenciales mediante las cuales el poema interroga su propio acto de enunciación, por ejemplo, su carácter teórico-descriptivo, crítico, instructivo, histórico-retrospectivo y proselitista (417-440).

Gracias a estas aproximaciones, es posible comprender que, en la poesía latinoamericana, la metapoesía no sólo se manifiesta como un gesto autorreflexivo, sino como un espacio crítico donde se redefine la relación entre lenguaje, tradición y experiencia estética.

Lectura metapoética de *Muertos y disfraces* (1974)

Muertos y disfraces (1974) es el primer poemario publicado por Campos que marca el inicio de una voz poética singular. La obra anticipa temas que serán centrales en su producción posterior, como el viaje, la melancolía, la reflexión metapoética y la tensión entre historia personal y colectiva. Dentro de este contexto, el poema “Declaración de inicio”,² que apertura el

¹ Zonana retoma la tipología elaborada por Pierre Popovic sobre los objetivos de las artes poéticas, la cual resulta especialmente útil para el estudio de la metapoesía, en tanto que los metapoemas no se limitan a la autorreferencia abstracta, sino que persiguen finalidades concretas.

² En la primera edición de 1974, aparece el título como “Inicio”, en antologías y publicaciones posteriores aparece como “Declaración de inicio”.

libro, se presenta como una declaración programática que fija el lugar del sujeto poético frente a la tradición literaria y a las expectativas políticas de la poesía. Para Carmen Villoro, este tipo de título actúa como una puerta de entrada para mostrar el mundo que configura el poemario; es decir, un marco simbólico que organiza las coordenadas éticas y temáticas que estructuran la obra:

Es un poema “de inicio” de una errancia huérfana, y es una “Declaración”, una toma de posición, un “sepan ustedes lo que pienso”, que matizará la lectura de los poemas que le siguen. Dice así este poema que se despliega en la primera página como un letrero en la puerta de un infierno menor (Villoro, párr. 3).

Como punto de partida, el poema se construye desde un registro epidíctico, en el que la voz poética expresa una postura crítica e intenta censurar los discursos proclives a la propaganda ideológica, así como ciertos modos reductivos de concebir la poesía. Tal como es bien sabido, en la tradición aristotélica, este tipo de discurso busca exhibir, valorar o reprobar, apelando a un auditorio, en este caso a un lector, que no debe tomar decisiones, sino recibir un juicio estético, ético e ideológico.

Dentro de este marco, se observa el uso de la amplificación, por ejemplo, la reiteración enfática de las palabras *no* y *nada*. El sujeto poético declara: “Las páginas no sirven / “La poesía no cambia” (Campos 17).³ La acumulación de detalles concretos y la construcción de una autoridad enunciativa que interpela

³ Los ejemplos que se mencionan en éste provienen de la misma edición, por tanto, sólo se indicará número de página correspondiente.

directamente al lector, ejemplificada en el vocativo *señores*, re fuerzan la intencionalidad de censura y reprobación simbólica:

Las páginas no sirven.
La poesía no cambia
sino la forma de una página, la emoción,
una meditación ya tan gastada.
Pero, en concreto, señores, nada cambia.
En concreto, cristianos,
no cambia una cruz a nuevos montes,
no arranca, alemanes,
la vergüenza del tiempo y de su crisis,
no le quita, marxistas,
el pan de la boca al millonario.
La poesía no hace nada.
Y yo escribo estas páginas sabiéndolo (17).

La voz enunciativa no propone una transformación de la realidad, sino que confirma una visión desencantada de la poesía, concebida como un antiguo instrumento de persuasión ideológica, ya desprovisto de eficacia política y religiosa. Al dirigirse a diversos colectivos —cristianos, alemanes, marxistas—, recurre a la anáfora como recurso para enfatizar la impotencia de la palabra poética ante los conflictos sociales y políticos. Esta postura encierra una crítica velada a los discursos dogmáticos y, al mismo tiempo, marca distancia frente a las generaciones anteriores⁴ que confiaban en el compromiso ideológico y en el poder transformador de la literatura.

⁴ Malva Flores analiza el declive de la figura del poeta en el ambiente intelectual posterior a los sucesos de 1968. Su papel, antes concebido como conciencia crítica en el panorama artístico y cultural, comenzó a fragmentarse,

El poeta no se limita a negar, sino que propone una reconfiguración lúcida de la función poética. La poesía, aunque ineficaz en lo práctico, persiste como acto de conciencia. El “yo” que escribe, sabiendo que sus palabras no cambian el mundo, reafirma el gesto poético como necesidad íntima, no instrumental. En este sentido, el poema reivindica la emoción, la contemplación y las meditaciones metafísicas como núcleos de una experiencia poética que se desplaza hacia una dimensión existencial. Esta tensión entre el discurso heredado y la afirmación individual se inscribe en lo que llamamos una *poética translúcida*; es decir, un lenguaje claro, legible, sin hermetismos, que condensa capas de sentido y profundidad emocional.

Por otro lado, el poema se acompaña de un epígrafe tomado del discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura otorgado a Pablo Neruda: “Cada uno de mis poemas pretendió ser/ un instrumento útil de trabajo” (17). Este elemento no cumple una función meramente decorativa, ya que introduce una crítica a la tradición literaria consagrada y subraya, por contraste, la apuesta de Campos por una poética menos mesiánica y más introspectiva.

El uso del epígrafe funciona como una estrategia dialógica que, desde el inicio, cuestiona la tradición heredada y sitúa al hablante en un espacio de cuestionamiento. Además, “Declaración de inicio” pertenece a la primera sección del poemario, titulada “Escribanía”. La elección del título de la sección no es casual, puesto que remite a la figura del escribano que da fe de un acto, pero también puede leerse como una reivindicación del oficio de escribir, asumido aquí con plena conciencia de sus límites y posibilidades.

dando paso a nuevas generaciones de escritores que exploraron caminos más personales y urbanos, alejándose del papel tradicional de portavoces de una conciencia nacional.

Desde el punto de vista formal, la sintaxis fragmentada, la puntuación abrupta y el verso inicial aislado refuerzan su carácter declarativo. La disposición formal, lejos de buscar ornamento, instala una ética de la palabra que asume su precariedad. En ese decir “sabiéndolo”, el poeta se afirma como sujeto lúcido de su propia escritura, de ahí que se escribe desde la conciencia del límite, pero también desde la necesidad de seguir escribiendo. Esta paradoja da lugar a una metapoésía que no es autorreferencial por una insistencia en el yo, sino por urgencia ética y existencial.

Ahora bien, el poema puede entenderse como una forma de metapoésía explícita. El título, el tono declarativo y los enunciados citados como “La poesía no hace nada” o “yo escribo estas páginas sabiéndolo” hacen visible el mecanismo reflexivo del texto, que convierte la poesía en objeto de su propio análisis. En este registro, el poema despliega una indagación crítica sobre el acto de escribir.

Asimismo, se identifican tres núcleos temáticos evidentes propuestos por Pérez Bowie. El primero es “el poema sobre el poema”, donde el hablante cuestiona de forma directa el alcance y función de la palabra poética en el mundo. El segundo es “la imposibilidad de decir”, como ejemplo el verso “una meditación ya tan gastada” que revela el agotamiento del discurso poético tradicional y la dificultad de encontrar un lenguaje nuevo que pueda renovar su sentido. Esta tensión expresa un desencanto, pero también un impulso por problematizar el lugar de la poesía. Finalmente, se advierte el tercer núcleo, “el poema como poética”, ya que el texto asume un tono declarativo y programático, propio de las artes poéticas.⁵ A partir de la

⁵ Convendría señalar que la distinción fundamental entre las artes poéticas tradicionales y los metapoemas radica en el cuestionamiento profundo del fenómeno poético. Mientras que los textos inscritos en la tradición de las

negación, el poeta hace una crítica perspicaz y desmitificada de la función literaria (Pérez 239-246).

Ahora bien, resulta pertinente distinguir el carácter intencional del fenómeno metapoético, ya que la reflexión sobre el acto de escritura no ocurre de forma fortuita, sino que se inscribe en una estrategia deliberada del propio poema. Como se ha mencionado, la configuración metapoética no debe entenderse como un fenómeno accesorio, sino como una operación consciente inscrita en el mecanismo interno del texto, que orienta a la lectura hacia una dimensión autorreflexiva. Así, el lector es convocado a reconocer esas huellas o guiños para acceder a niveles más profundos de significado.

En relación con lo anterior, las categorías propuestas por Zonana permiten comprender dicha intencionalidad desde diversos ángulos. En el caso de “Declaración de inicio”, se observa un propósito teórico-descriptivo, ya que la voz enunciativa reflexiona explícitamente sobre la naturaleza y los límites de la poesía. Asimismo, se manifiesta un propósito crítico, ya que el poeta desapruueba determinadas concepciones de poesía y cuestiona las expectativas ideológicas depositadas en ella. De la misma manera, el lector puede identificar un propósito histórico-retrospectivo, en tanto el poema toma distancia de las generaciones anteriores y la influencia de figuras representativas del compromiso político, donde se propone una reconfiguración del poeta y de la poesía en el presente (Zonana 417-440).

En “Declaración de inicio”, Campos no sólo abre una obra, sino que formula un gesto fundacional. La poesía no cambia el

artes poéticas heredan principios normativos y, en parte, continúan con la transmisión de valores literarios, la metapoésía ofrece una dimensión crítica, ya que convierte el poema en un espacio de libertad que interroga el acto de escritura, los límites del lenguaje y la figura del poeta.

mundo, pero enuncia esa imposibilidad y la convierte en tema. Así, lejos de renunciar, la voz lírica asume una forma de resistencia, ya que el poeta escribe sabiendo que no basta. Por otra parte, puede decirse que el poema inaugural de Campos condensa de forma ejemplar la complejidad de la metapoésía contemporánea; una poesía que se interroga sobre su función, su lenguaje y sus límites, pero que no se repliega en la esterilidad. Al contrario, esa conciencia crítica se convierte en el motor mismo del acto poético.

Siguiendo con la paradoja de escribir sabiendo que “la poesía no hace nada”, se transforma a su vez en un acto ético, donde el poeta no busca reconfortar ni aleccionar, sino exponer con lucidez la brutal fragilidad de la palabra. Es, precisamente, en esa fragilidad donde se cimenta su potencia. El poema no sólo responde a una autorreferencia, sino a un desencanto histórico y político, así como a una crítica a los grandes relatos y a las utopías fallidas.

En el poema “Principia”, el título funciona como una clave de lectura, ya que alude no sólo al inicio del poemario, también a la noción clásica de *Principia* como un conjunto de leyes, fundamentos o bases que articulan un sistema de pensamiento. Desde esta perspectiva, el poema plantea una postura crítica que interpela directamente al lector y abre un espacio de reflexión sobre la poesía y su sentido. Su brevedad, estructura cerrada y tono aforístico lo sitúan en la tradición del poema epigramático, recurso que Campos utiliza estratégicamente para condensar tensión, ingenio y crítica en un formato mínimo. Dentro de la estructura del poemario, aparece en la segunda sección significativamente titulada “Contradicciones”, lo que refuerza su carácter dialógico y provocador.

Si bien, el poema consta de cinco versos, uno más que la forma clásica, responde al criterio esencial del género, es decir, expresar mucho en pocas palabras. El poeta condensa, en un

gesto incisivo, una observación que combina fuerza expresiva y una crítica a la figura tradicional del poeta:

Los otros precisan palabras,
sonrisas llenas de vino,
halagos que terminan por creerse.
Pero yo trabajo mi vida, mis palabras,
para el arrepentimiento de los otros (Campos 24).

El poema articula una afirmación del yo y de su mirada, en la que el *ethos* se construye desde una conciencia autocrítica y reflexiva. Lejos de proyectar una figura de autoridad incuestionable, la voz lírica se reconoce en sus propios límites y se distancia de cualquier imagen de arrogancia o autosuficiencia. Este posicionamiento propone una escritura consciente y honesta comprometida con la emoción y la autenticidad, que reivindica el oficio poético sin someterlo a la retórica vacía o al artificio grandilocuente.

Desde el inicio, el texto establece una oposición entre dos figuras: la del yo lírico y la de “los otros”, quienes representan un colectivo desencantado y superficial, que termina rechazando tanto la vida como la escritura del poeta. Para el lector es posible inferir que esos “otros” aparecen caracterizados como sujetos necesitados de gestos externos, ya sea a través de palabras, sonrisas, halagos; en contraste con un yo que busca preservar la autenticidad y la integridad de su voz frente a las imposturas del entorno. De este modo, el poema instala un conflicto ético y estético que atraviesa la propuesta campiana; es decir, la tensión entre la fidelidad a la propia experiencia poética y las expectativas sociales que intentan modelarla.

En el cuarto verso, la conjunción adversativa introduce una fractura significativa que tensiona el discurso, pues lo que pa-

recía una cercanía inicial se convierte en confrontación. Dicha ruptura reorganiza el discurso y articula una relación indisoluble entre el posesivo “mi vida” y “mis palabras”, lo cual sugiere que la escritura es una prolongación vital del sujeto poético, no una máscara.

La brevedad del poema, más que un recurso estilístico, opera como estrategia de condensación, ya que en pocas líneas se realiza una crítica al artificio poético y a las expectativas estéticas heredadas, contrastando con la retórica inflada de “los otros”. En pocas líneas, Campos presenta un cuestionamiento a lo que se puede entender como retóricas infladas y al artificio heredado, desde un tono sobrio y directo que refuerza la autenticidad del yo lírico.

Ahora bien, desde una clave metapoética, el poema se puede interpretar también como un ejemplo de metapoesía explícita, en la medida en que el poema tematiza de forma clara el lugar del poeta y su vínculo con la escritura. La expresión “mis palabras” se convierte en declaración que no sólo afirma la pertinencia del sujeto al acto poético, sino también su postura ética. En la propuesta de Pérez Bowie resulta evidente la temática “el poema como poética” como eje rector, ya que el texto enuncia una reflexión crítica y mordaz sobre el oficio, marcada por el desencanto frente al lenguaje y a la figura del autor. El lector reconoce en este gesto una especie de manifiesto condensado, donde el hablante se afirma desde la marginalidad y en oposición al mito romántico del poeta inspirado y a las certezas colectivas que sustentaban visiones anteriores de la literatura.

Desde la propuesta de Zonana, el poema se puede entender como un texto de carácter crítico y también normativo. En un primer momento, es crítico porque censura las prácticas poéticas asociadas a la retórica inflada, la complacencia y las

imposturas de una tradición que privilegia la apariencia sobre la autenticidad. En un segundo momento, se revela un propósito normativo implícito, ya que propone un modelo alternativo de escritura, breve, lúcida, íntimamente ligada a la experiencia vital y despojada de excesos formales (Zonana 417). De esta manera, “Principia” no establece reglas explícitas, pero sí sugiere un deber ser de la poesía, en el que la palabra debe permanecer unida a la emoción y a la honestidad del sujeto. En este sentido, el texto no sólo se distancia de las expectativas estéticas heredadas, sino que formula una poética personal que reivindica la autenticidad como criterio central.

Siguiendo con el análisis, en el poema “Mi odio”, correspondiente a “Contradicciones II”, se observa de nueva cuenta el registro epidíctico y la invectiva. La voz lírica se manifiesta desde un tono severo y confesional, donde censura la figura del poeta y el intelectual que busca una aprobación oportunista, donde se recurre a la manipulación del discurso como forma de afirmación personal:

Odio a los que para acomodarse la corbata
se tardan un diciembre;
a los que después de haber escrito
versos de perro dolido
mendigan la alabanza ajena.
Odio a los que desprecian
la mujer que los acosa
por un sueño que nunca alcanzarán,
y a los que con teología
—pulcramente inexacta—
se sirven de los imbéciles.
Día a día, Marco Antonio Campos,
vigilé tus actos (Campos 41).

Desde los primeros versos, el lector observa la posición ética mediante un gesto frontal. La imagen de la corbata, asociada al protocolo y a la rigidez social, funciona aquí como símbolo de impostura. El autor no interpela únicamente a un tipo de vestimenta, sino la representación de un sujeto que privilegia las formas por encima de la sustancia. El poema revela así el rechazo a la grandilocuencia y a la pedantería, tanto en lo cotidiano como en el campo literario.

Por otro lado, el poema refleja una crítica corrosiva hacia ciertos arquetipos poéticos, por ejemplo, el sentimentalismo pueril y el narcisismo disfrazado de sufrimiento. La referencia a “versos de perro dolido” apunta al lugar común del poeta sufriendo. En este sentido, el poema desmonta la figura del poeta herido que transforma su dolor en espectáculo. Hay una denuncia clara de la búsqueda de prestigio mediante la victimización lírica, una estrategia que, para el poeta, resulta éticamente cuestionable y pobre en el sentido estético.

El poema también alude a la relación con lo femenino, a través de la figura de la mujer que “acosa” a un sujeto que la desprecia “por un sueño que nunca alcanzarán”. Este pasaje introduce la idea de frustración y vacío detrás del gesto soberbio. Del mismo modo, la crítica a la religión se expresa desde un tono ácido y el oxímoron funciona como una ironía sutil, donde la teología deviene en estrategia de manipulación cuando su precisión se usa para encubrir la mentira.

La aspereza del poema se intensifica en el último verso, cuando la voz lírica se vuelve hacia sí misma: “Día a día, Marco Antonio Campos, / vigilé tus actos” (Campos 41). Este cierre introduce un giro autorreflexivo que transforma todo lo anterior. La figura del poeta no queda fuera del juicio, sino que es objeto también de vigilancia. Esta operación revela una carga metapoética, desprovista de ornamento, donde el poeta no se

glorifica, sino que se percibe con la misma dureza con la que ha juzgado a los otros. No hay complacencia, más bien una tensión ética interna, donde el acto de escribir implica rendir cuentas ante la propia conciencia.

Desde el punto de vista formal, el poema emplea una sintaxis directa, sin puntuación final en la mayoría de los versos, lo que permite una lectura fluida, casi confesional. La repetición de la estructura “odio a los que...” funciona como estrategia rítmica y como núcleo de organización, dando unidad al poema y acentuando su tono acusatorio. La ausencia de metáforas elaboradas refuerza la aspereza del discurso, ya que las imágenes son concretas, reconocibles, casi coloquiales, lo cual crea una cercanía con el lector, como si también él pudiera ser observado.

“Mi odio” no es un poema sobre el odio como pulsión ciega, sino una declaración ética sobre la autenticidad en el hecho poético. Pero también es una advertencia hacia el propio autor, puesto que el poema termina siendo una interpelación al “yo” que escribe. En esa vigilancia íntima se encuentra su fuerza metapoética, pues no sólo se denuncia el artificio ajeno, sino que se cuestiona la legitimidad del propio gesto poético.

En la tipología metapoética, el poema corresponde a metapoesía implícita, ya que no se menciona de manera directa la palabra *poesía*, pero al señalar a “los que después de haber escrito / versos de perro dolido / mendigan la alabanza ajena” (Campos 41), introduce una valoración del oficio poético y de la figura del poeta. De este modo, sin recurrir a la declaración explícita de principios, Campos construye un discurso autorreflexivo que cuestiona la poesía desde la poesía misma.

En las categorías propuestas por Pérez Bowie, “Mi odio” puede leerse desde “el poema como poética”, ya que establece de manera crítica la perspectiva del autor sobre el oficio poético (239-246). Frente a la impostura y la superficialidad que suelen

rodear los ambientes literarios, la voz enunciativa reivindica la emotividad, la sinceridad y la experiencia vital, despojada de máscaras y artificios.

En este sentido, el poema define el horizonte ético y estético que privilegia la autenticidad frente a la validación externa. Al mismo tiempo, el núcleo reflexivo aparece en la alusión directa a la escritura de “versos”, lo que articula la temática de “el poema sobre el poema”, ya que la escritura es objeto de reflexión y, a su vez, una prolongación de la existencia. En cuanto la intencionalidad, el poema revela propósitos críticos desde la sátira y la censura, donde “el odio” es una válvula de escape para desmontar los vicios del ambiente literarios y quienes lo integran.

En el poema “Monólogo” aparece otra declaración sobre el sentido del acto poético, donde se observa la estructura de un discurso que dialoga de forma intertextual con los mitos fundacionales bíblicos:

me doy cuenta
que el Espíritu no puso en el primer versículo
el nombre de Dios y la infinita historia.
No sé cuál cronológicamente fue el primero (Campos 47).

La voz enunciativa se apropia de los elementos del relato de la creación para subvertir su sentido original a través de la resignificación paródica. En este ejercicio de autogénesis, la experiencia humana del poeta desplaza a la divinidad como fuerza creadora. Asimismo, la voz poética se desdobra en una reflexión que abarca un tiempo psicológico y existencial, transitando entre la introspección del presente, la rememoración del pasado y la proyección de deseos hacia el futuro.

La imagen del espejo es central en el poema, ya que el lector observa como un gesto de introspección, donde la creación deja

de depender de una divinidad y el poeta se reconoce como el origen de su existencia. Este motivo conecta con la autoficción, ya que el poeta introduce su nombre para construir un personaje de sí mismo, a la vez que se vuelve metapoético al reflexionar sobre su propia creación como autor y voz que se escribe:

“Vinieron las cosas, y a continuación,
Marco Antonio Campos,
miró en el espejo el primer hombre”.
Y se vio crecer, se vio en el río mirándose asustado,
perdido en un bosque, solitario (Campos 47).

Por otro lado, en “Monólogo” se aprecia la construcción de un discurso que se aproxima al versículo lírico, caracterizado por su cadencia larga y su tono meditativo. Este tipo de versificación se distingue por el uso reiterado de anáforas, enumeraciones que se adecuan a la intensidad emocional del discurso. Así, la organización sintáctica y semántica del poema prioriza un ritmo de pensamiento sobre el ritmo estrictamente fónico, al generar acumulaciones retóricas y expansiones que intensifican la experiencia lírica. En dicho poema, estos rasgos se manifiestan en pasajes donde el yo reescribe su propia cosmogonía: “Era el viento en el mar / y viceversa. / Era algo inasible. / Era un dios para todo inservible” (Campos 47).

Por otra parte, el poeta recurre de nuevo al registro epidíctico, desde el cual expone y evalúa diversas concepciones sobre la poesía, al mismo tiempo que reflexiona sobre su utilidad y su capacidad para preservar la memoria. En el poema, este registro se articula mediante una tensión deliberada entre la exaltación del lenguaje y la desconfianza hacia sus límites expresivos. Lejos de ser un elogio unívoco, el epidíctico aquí adopta una forma contemporánea y crítica que integra el autocuestionamiento y

la conciencia de insuficiencia como parte de su propio gesto valorativo.

“Monólogo” se inscribe en lo que Junod denomina *metapoésia híbrida*, ya que articula simultáneamente una reflexión explícita sobre la escritura y una dramatización implícita de esa crisis desde su forma. Como ejemplo, la extensión variable de los versos, las anáforas reiteradas, los encabalgamientos y el ritmo ondulante construyen una experiencia de duda y fracaso expresivo. Esta doble operación se puede entender como una marca distintiva de la propuesta poética de Campos, donde la escritura se ve atravesada por el cuestionamiento y la incompreensión. En este sentido, la poesía se concibe como otra vía de conocimiento, un modo alternativo de saber que, lejos de la pretensión totalizadora, se ejerce desde la humildad y la conciencia de sus propios límites.

En el marco de la propuesta de Pérez Bowie, de manera clara se manifiesta el poema como poética, ya que el texto formula una concepción general de la escritura, concebida no por la exaltación, sino por el escepticismo. La poesía aparece como un medio frágil, insuficiente, incapaz de garantizar permanencia o trascendencia. Esta conciencia repetida de la precariedad no conduce al silencio, sino a una poética escéptica que problematiza el sentido de la creación literaria.

Al mismo tiempo, “Monólogo” aborda “la insuficiencia del lenguaje y la imposibilidad de decir” a través de las preguntas retóricas: “¿Para qué las palabras?”, “¿Para qué la cadencia, la metáfora...?”, “¿Para qué la vereda del lenguaje...?”, que construyen un tono de búsqueda infructuosa que cuestiona la función misma de la poesía y del arte. Aquí la voz lírica no busca respuestas, sino que exhibe el vacío que las palabras no pueden colmar.

La voz enunciativa duda de que algo permanezca tras la escritura: “Ojalá quede poco de este escrito”, revelando un límite en

la capacidad de las palabras para capturar experiencia, emoción o memoria. Así, Campos inscribe “Monólogo” en una tradición metapoética contemporánea que, no sólo se interroga por la poesía, sino que exhibe el fracaso y la potencia de su decir.

Ahora bien, los planteamientos de Zonana permiten comprender la intencionalidad metapoética desde diferentes ángulos complementarios. Por un lado, el lector observa un propósito teórico descriptivo, pues resulta evidente la reflexión sobre la naturaleza de la poesía y sus límites. Por el otro, se articula un propósito crítico, donde se intenta censurar los discursos que dotan a la poesía de funciones trascendentes, políticas o ideológicas, despojándola de cualquier eficacia práctica.

Finalmente, el poema “Reforma después de 453 años”,⁶ la voz enunciativa plantea una paradoja histórica, pues la práctica literaria que era motivo de censura o condena por la Iglesia católica, en el siglo xx se enfrenta a una indiferencia generalizada. El poema contrapone dos momentos históricos como la represión por parte de la inquisición y la apatía moderna, para, de esta manera, subrayar algunas de las tensiones de la metapoésia contemporánea; por ejemplo, la marginalidad de la poesía y la ineficacia social del arte:

Escribí versos por los que la Inquisición
me hubiera excomulgado.
Pero como en el siglo xx
ya nadie lee poesía
el Santo Pontífice
ignorará que en México

⁶ El lector puede apreciar el guiño que plantea el poeta, ya que se alude al tiempo de la reforma luterana (1519), hasta la época en la que se publica en poema, probablemente en 1970.

[...]

Un vidente,

con piedras incendiadas en la boca

vendió su edad —un crucifijo—

al Vaticano de la muerte (Campos 57).

En la frase “ya nadie lee poesía”, el lector puede observar una afirmación ética del oficio poético, que se asume como resistencia frente a la censura y el olvido. En este sentido, la voz enunciativa no lamenta la pérdida de adeptos a la poesía, sino que se reafirma la escritura como un acto de fidelidad a la palabra, incluso desde la marginalidad. El poema se construye a través de versos breves y fragmentados, lo que intensifica la contundencia del mensaje. Como se ha mencionado anteriormente, en la propuesta de Campos, la ironía funciona como una estrategia para realizar una crítica hacia el oficio literario, donde, si bien la poesía ha perdido eficacia social, también puede ser una forma de resistencia simbólica, incluso si no hay interlocutor o no va dirigido a las masas. Sin embargo, esta idea se presenta desde un tono melancólico, donde el desencanto no representa renuncia, más bien lucidez.

Los últimos versos representan, de manera implícita, el acto de escribir como sacrificio, dado que aun cuando la palabra parezca inaudible, el poeta continúa hablando y profetizando. De este modo, la escritura se asume como un riesgo que desafía su destino fútil. Desde la tipología de Junod, el poema se inscribe en la categoría de metapoesía híbrida, pues se construye una escena histórica y simbólica a través de la confrontación entre poesía y religión. Al mismo tiempo, revela una conciencia explícita del propio acto poético, pese a ser un acto inútil y persistente.

El texto refuerza los núcleos temáticos del poema como poética al reflexionar sobre el lugar del poeta frente a la historia y

el poder. La metapoesía se presenta como una herejía moderna, donde la palabra, aún consciente de su precariedad, no renuncia a potencia simbólica ni a su capacidad de significación. Por otro lado, el poema presenta propósitos críticos, ya que articula la ironía sobre la censura eclesiástica, trasladando la represión del castigo religioso al olvido contemporáneo. La voz poética alude a la persecución de la palabra ejercida en la inquisición para evidenciar cómo la poesía continúa enfrentando formas de exclusión simbólica. Por otro, en los propósitos histórico-prospectivos, el lector observa que el poema proyecta un futuro desolador, pero sin renunciar a su valor ético y simbólico. El oficio poético, aun desde la marginalidad, sobrevive como un acto de libertad frente al desinterés colectivo y frente a toda forma de poder ideológico.

Consideraciones finales

Como se ha observado, la propuesta poética de Marco Antonio Campos puede leerse en clave metapoética, en la medida en que se despliega una reflexión crítica sobre el lugar de la poesía ante el desencanto político, ideológico y cultural del siglo xx. Su insistencia en los límites del lenguaje, el oficio del poeta y la función social de la escritura revela una conciencia lúcida que transforma la aparente inutilidad de la poesía en un espacio de resistencia simbólica frente al agotamiento de los grandes relatos ideológicos.

En *Muertos y disfraces*, esta tensión se traduce en una poética del desencanto y la melancolía, donde el oficio poético se asume como un acto ético, introspectivo y autoconsciente. En

los textos de Campos, el poema funciona como un espacio de experimentación y de duda, un lugar donde se pone a prueba la palabra incluso ante la convicción de su insuficiencia. Así, la poesía, consciente de su precariedad, mantiene su sentido vital frente al vacío, la incertidumbre y la fragilidad del mundo contemporáneo, sin dejar de lado la búsqueda de su autenticidad.

En este sentido, la metapoésía puede entenderse como una prolongación y, al mismo tiempo, una transformación de las artes poéticas tradicionales. Si las primeras buscaban fijar normas, prescribir reglas o transmitir preceptos, la metapoésía desplaza la atención hacia el interior del poema y convierte la propia escritura en objeto de indagación. En ello radica su vigencia. Lejos de ser un recurso ornamental o un gesto autorreferencial, constituye una de las expresiones más evidentes de la autorreflexión estética contemporánea.

Referencias

- Calderon, Mario. “Entre Max Rojas y Marco Antonio Campos: análisis de una generación 1940-1949”. *Círculo de poesía*, 27 de noviembre de 2012. <https://circulodepoesia.com/2012/11/entre-max-rojas-y-marco-antonio-campos-analisis-de-una-generacion-1940-1949/>.
- Campos, Marco Antonio. *Muertos y disfraces*. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1974.
- Chouciño Fernández, Ana. “De la ironía al silencio: sobre la melancolía en Jaime Sabines”. *Literatura Mexicana*, vol. 29, núm. 2, mayo de 2018, pp. 111-32. DOI: 10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1132.

- Flores, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y la ‘generación del desencanto’*. Universidad Veracruzana, 2010.
- Gaulin, Pascale. *Métapoésie et poésie française au XX^e siècle*. 2007. Universidad de Ottawa, tesis doctoral.
- Guedea, Rogelio. “Cuarenta años de poesía mexicana (una revisión panorámica)”. *Hispanic Poetry Review*, vol. 13, núms. 1-2, 2020.
- Junod, Samuel. *La métapoésie: définition et usage d’un concept (trans)disciplinaire*. 2016. Haute école pédagogique du canton de Vaud, memoria de máster. <https://doi.org/10.22005/BCU.16620>.
- Pérez Bowie, José Antonio. “Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. *Semiótica y Modernidad*, vol. II, editado por José María Pérez Gago. Universidad de A Coruña, 1994, pp. 237-41.
- Popovic, Pierre. “Les deux ‘arts poétiques’ de Paul Verlaine”. *Études Françaises*, vol. 29, núm. 3, invierno de 1993, pp. 105-21.
- Villoro, Carmen. “Leer un poema... ‘Declaración de inicio’ de Marco Antonio Campos”. *Periódico de Poesía*, julio-agosto de 2017. <https://archivopdp.unam.mx/?view=article&id=4751>.
- Zonana, Víctor. “De ‘Arte poética’: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos”. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol. 2, editado por Viviana G. Zonana y H. B. Molina. Corregidor, 2010, pp. 417-40.



VALENCIANA

ESTUDIOS DE LITERATURA
Y FILOSOFÍA

VISITA NUESTRO SITIO WEB

