

44
201

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.



LA MUERTE COMO RETÓRICA Y
PREMONICIÓN
EN UNA BREVE MUESTRA POÉTICA
DE JOSÉ CARLOS BECERRA
Y RAÚL GARDUÑO

ACERCAMIENTO ESTILÍSTICO

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta

Angélica Valero Recio Vargas

Ciudad de México
1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACION VARIA

COMPLETA LA INFORMACION

*He aquí mi parte en este festín de polvo,
en esta llamarada donde me quemo los dedos al escribir
[dudando de lo que digo,
temblando por no hundirme en el sopor de ciertas
[palabras que me llegan al cuello*

JOSÉ CARLOS BECERRA

*Y esto es caer,
mover los labios atrozmente
en el interior de la sala estruendosa del silencio*

RAÚL GARDUÑO

*Y mientras este género de realizaciones eran preocupación principal
de un pequeño número de inadaptados e inconformes, diariamente
el mundo amanecía con una nueva, extraña e ingeniosa locura en
[sus haberes*

FRANCISCO VALERO

A la memoria de mis abuelos
del tío Poli
de Héctor Raúl
de Eugenia
de mis maestros y de mis amigos

A la presencia de mi padre
de mis hermanos y tíos
de mis primos y sobrinos

Para Erik Rasmussen
Felipe y Eduardo y Juan y Jorge y Marco...

A mis Maestros...
A mis Amigos...

INTRODUCCIÓN

José Carlos Becerra y Raúl Garduño pertenecen a la que he llamado «generación del suicidio». Tienen muchas similitudes temáticas y son dos caras de una misma moneda, producto de su momento histórico. Por esto es que me abocaré a delimitar las semejanzas y diferencias en su producción poética.

El libro *Poesía joven de México*, publicado en 1967 bajo el sello de Siglo XXI Editores, pretendió presentar a las voces más representativas y frescas de la poesía de la segunda mitad de los años sesenta: Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño. Ese libro es uno de los baluartes de nuestra poesía y sus cuatro exponentes, tan jóvenes entonces, —o sus editores, o quien quiera que los haya reunido en esas páginas— pretendieron marcar un parteaguas en cuanto a temática y poética.

Aquí están cuatro de los mejores y más jóvenes poetas mexicanos. Aunque aparentemente su número es reducido, nos puede dar una idea del desarrollo admirable y múltiple de la poesía de aquí y de ahora. En ellos confluyen de modo admirable las distintas corrientes que no sólo en México, sino en el mundo de habla española sigue la poesía para desembocar en el habla individual de cada uno de sus representantes.

Desde Dario a Vallejo, de Pellicer a Neruda, los poetas cardinales de América Latina, señalan estos cuatro sucesores hacia todos los rumbos del universo poético y humano de nuestros días.¹

Es difícil hablar de los vivos porque no han dicho su última palabra. De los muertos sólo queda un recuerdo y su obra. El libro se bifurca y yo opto por la confluencia de dos voces «suicidas», las dos que nos dejaron primero, me refiero a Becerra y Garduño.

De Becerra se ha hablado mucho, pero no lo suficiente; hace falta un recuento riguroso de su obra y darle un justo valor

¹*Poesía joven de México*, texto de contraportada. Cabe señalar que es el único texto con que nos presentan el libro.

INTRODUCCIÓN

José Carlos Becerra y Raúl Garduño pertenecen a la que he llamado «generación del suicidio». Tienen muchas similitudes temáticas y son dos caras de una misma moneda, producto de su momento histórico. Por esto es que me abocaré a delimitar las semejanzas y diferencias en su producción poética.

El libro *Poesía joven de México*, publicado en 1967 bajo el sello de Siglo XXI Editores, pretendió presentar a las voces más representativas y frescas de la poesía de la segunda mitad de los años sesenta: Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño. Ese libro es uno de los baluartes de nuestra poesía y sus cuatro exponentes, tan jóvenes entonces, —o sus editores, o quien quiera que los haya reunido en esas páginas— pretendieron marcar un parteaguas en cuanto a temática y poética.

Aquí están cuatro de los mejores y más jóvenes poetas mexicanos. Aunque aparentemente su número es reducido, nos puede dar una idea del desarrollo admirable y múltiple de la poesía de aquí y de ahora. En ellos confluyen de modo admirable las distintas corrientes que no sólo en México, sino en el mundo de habla española sigue la poesía para desembocar en el habla individual de cada uno de sus representantes.

Desde Darío a Vallejo, de Pellicer a Neruda, los poetas cardinales de América Latina, señalan estos cuatros sucesores hacia todos los rumbos del universo poético y humano de nuestros días.¹

Es difícil hablar de los vivos porque no han dicho su última palabra. De los muertos sólo queda un recuerdo y su obra. El libro se bifurca y yo opto por la confluencia de dos voces «suicidas», las dos que nos dejaron primero, me refiero a Becerra y Garduño.

De Becerra se ha hablado mucho, pero no lo suficiente; hace falta un recuento riguroso de su obra y darle un justo valor

¹*Poesía joven de México*, texto de contraportada. Cabe señalar que es el único texto con que nos presentan el libro.

dentro de las letras, porque sí, aventuro que sí, tiene una importante aportación a la poesía de nuestro tiempo. Recientemente apareció el libro *La ceiba en llamas*, de Álvaro Ruiz Abreu, en el que se vislumbra un acercamiento a la obra de José Carlos Becerra.

En cuanto a Garduño, aseguro que se ha estudiado menos. Su libro *Poemas*, de la Colección Lecturas Mexicanas, tiene cuatro años de haber aparecido, aunque lleva un prólogo de Elva Macías éste carece de análisis formal.

Partiendo de la primera cita de este apartado, es necesario añadir que ese libro pretendió juntar a cuatro voces imprescindibles de una generación siguiendo un poco la secuela de *La espiga amotinada*.

Pero no es sólo eso lo que une a Raúl Garduño y José Carlos Becerra, sino que también aparecen idénticas preocupaciones temáticas: el *leitmotiv* gira entre la vida y la muerte y cómo esa incertidumbre es ignorada por el entorno. Desde la primera frase se invita al diálogo, a desentrañar la génesis personal. Existe una denuncia clara: el pasado no lo forjaron ellos, son el resultado de otra historia culpable de su destino, ése es el crimen. Se presiente la muerte, ellos están muertos y en esa condición es lícito luchar por lo de verdad amado. El señuelo de la trampa es su propia angustia.

Objetivamente basta la intención de retomar la obra del binomio Becerra-Garduño para que se sostenga la importancia de este trabajo. Se les consideró portavoces de una etapa y un momento poético, y no lo digo yo, lo avala la publicación que los impulsa.

También existen divergencias que no se han puntualizado—hasta ahora no he encontrado una edición realmente crítica de sus poemas— ya que no son idénticos, sino portadores de su propio estilo y lenguaje.

Por último, es necesario destacar su presencia y estadía en lo que llamo, para mí, «generación del suicidio», que no significa terminar por mano propia la existencia, sino paulatinamente mermar su ser ante la imposibilidad de cambiar el mundo. Es una

cuestión de actitud temeraria que conduce a la locura o a la tumba. Ambos poetas la asumieron comulgando con su rol generacional.

Los objetivos de este trabajo pretenden demostrar, mediante el análisis comparativo, las diferencias formales entre las obras de Raúl Garduño y José Carlos Becerra, al inicio, en el transcurso y en lo póstumo de su producción; asimismo señalar las coincidencias estructurales. También es importante comprobar las similitudes y discrepancias en la temática que abordan ambos poetas del suicidio. Por último, determinar que son producto de su momento histórico, mediante un rápido recuento nacional y mundial, para señalar los principales estigmas generacionales y cómo se reflejan sus influjos en la obra de estos poetas.

Mi hipótesis es que José Carlos Becerra y Raúl Garduño parten de distintas formaciones. En la búsqueda de la perfección de sus versos convergen en *Poesía joven de México* con características estilísticas y temáticas semejantes. Prosiguen su propia búsqueda y se bifurcan nuevamente para ya no reencontrarse.

1. Marco histórico

El triunfo del régimen socialista en la Unión Soviética, en 1917, abrió nuevos horizontes en la política mundial; por doquier brotaron simpatizantes y opositores del nuevo modo de gobierno; la lucha de poderes económicos no se hizo esperar azotando a los cinco continentes con ideales de reforma e igualdad social. La resonancia de la Guerra Civil Española, de la Segunda Guerra Mundial y de lo que se llama la Era Atómica ha sido muy grande.

Los intelectuales también tomaron partido y muchos de ellos se solidarizaron con el *marxismo*. Su lucha no sólo abarcó el área idealista, sino que también nació en ellos una necesidad tangible: conocer a fondo la filosofía y la política.

Posteriormente, los movimientos estudiantiles que gestaron en México la cuna del «negro 2 de octubre del 68» fueron y son la pauta del sentimiento de desarraigo por el mundo, de protesta y coraje, de incertidumbre y miedo.

Las revistas literarias se convierten en bastiones de una u otra tendencia. En torno a estas publicaciones se centra una generación de poetas que en su mayor parte está relacionada con lo que llamo «la generación del suicidio».

La reflexión del hombre acerca de sí mismo y de su sociedad, que es muy antigua, se hace más honda y racional. El siglo XX, con su crisis del sistema social de empresa privada, ve una renovada profundización de las luchas ideológicas que acompañan a las agitaciones de la misma sociedad. Influye mucho el hecho de que el socialismo, desde la segunda década del siglo, ya no es sólo una teoría sino también un régimen social y de gobierno.

Después de la Segunda Guerra Mundial decae el ambiente de optimismo generalizado que se había presentado veinticinco años antes. En la sociedad occidental se enfrentan concepciones optimistas de renovación, con otras de desesperación que expresan una idea de vacío, de inutilidad. Son formas de este fenómeno las tendencias irracionalistas (de que la razón es impotente para explicar la realidad), la extensión de la drogadicción, y tam-

bién, en cierta medida, las sectas que, bajo una forma mística, buscan escaparse del «mundo». Hay movimientos que expresan su repudio a las normas sociales opresivas, ignorándolas, pero sin tratar de modificarlas. En la práctica, todas las tendencias que proclaman la imposibilidad o la inutilidad de buscar modificaciones sociales apoyan la situación existente.

Por otra parte, hay una profunda corriente de intercambio y de transformación, que refleja y apoya la lucha de los pueblos coloniales por su independencia, y numerosos y potentes movimientos de reforma social.

Se puede hacer un rápido recuento histórico para ubicar los cambios vertiginosos que azotaron al mundo. Cambios que, sin duda, afectaron a Becerra y Garduño no sólo por el simple hecho de participar de la vida común, sino también por ser poetas.

Lázaro Cárdenas sube al poder en 1934. Inmediatamente ordena la expulsión del expresidente Plutarco Elías Calles. Durante su gobierno se intenta una verdadera Reforma Agraria. Se nacionalizan los ferrocarriles (1937). La expropiación petrolera ocurre en 1938. México aún permanece neutral en el conflicto de la Segunda Gran Guerra. El 20 de agosto de 1940 es asesinado en México León Trotski, a quien el propio Cárdenas le había brindado asilo político. Ese mismo año se crea Petróleos Mexicanos (PEMEX).

En 1942, ya durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, nuestro país finalmente toma partido en el conflicto mundial: se declara el estado de guerra entre México y las potencias del Eje.

En 1945, año en que Raúl Garduño ve la luz —José Carlos Becerra tiene ya nueve años— estallan las dos bombas atómicas con que culmina la Segunda Guerra Mundial. En el mismo año se funda la ONU y Vietnam proclama su independencia.

En 1947, en Europa oriental, se establecen gobiernos que declaran como meta el socialismo. Sin embargo, Yugoslavia se separa del bloque soviético.

Israel alcanza su independencia en 1948. Se fundan la República Democrática Alemana (Oriental) y la República Federal de Alemania (Occidental).

A los años siguientes los caracteriza la lucha por la supremacía ideológica y económica entre los regímenes socialistas, con la URSS al frente, y los capitalistas, encabezados por los Estados Unidos de Norteamérica quienes, en 1954, auspician una invasión contrarrevolucionaria para derrocar a Arbenz en Guatemala. El gran pecado del presidente dimitido: iniciar una moderada reforma agraria. Casi simultáneamente Francia se retira de Indochina.

En 1956 un golpe de estado en Argentina destituye al general Juan Domingo Perón, quien gobernaba desde 1945.

En México, el presidente es Adolfo Ruiz Cortines. Comenzó a irrumpir la violencia con mayor énfasis entre los medios estudiantiles. En el IPN se sucitó una huelga que acabó con el líder Nicandro Mendoza y otros muchos estudiantes en la cárcel... y el ejército aposentado en el *campus*. En la Escuela Normal de Maestros, otra huelga, Othón Salazar, Secretario General del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) acabó también en la cárcel. Casi al mismo tiempo, una huelga, más, que, se decía, estaba poniendo al país al borde de una nueva revolución, la de ferrocarrileros.

1958. Entró Adolfo López Mateos a la Presidencia tras su promesa de solucionar el conflicto ferrocarrilero. Demetrio Vallejo y Valentín Campa, los líderes, permanecieron en la cárcel desde 1959 hasta 1968, y para hacerles compañía, desde 1960 fueron arrestados el pintor David Alfaro Siqueiros y el periodista Filomena Mata hijo. En este gobierno, que tanto ofreció, se asesinó al líder campesino Rubén Jaramillo junto con toda su familia... Fueron los antecedentes sangrientos del Movimiento del 68, que pedía, entre otras cosas, la libertad de Vallejo y Campa y la derogación del «delito» de Disolución social.

1958. Se crean las comunas populares en China.

1959 marca el ascenso al poder de Fidel Castro tras el triunfo de la revolución en Cuba. Posteriormente, EUA intenta una invasión contrarrevolucionaria en Bahía de Cochinos (1961). Ese mismo año la República Democrática Alemana cierra su frontera en Berlín, edifica el Muro de Berlín.

La OEA decide el rompimiento de relaciones con Cuba (1962); únicamente México no obedece dicha orden.

1963 marca el asesinato de John F. Kennedy, presidente de EUA. Al año siguiente comienza la Revolución Cultural China. Un golpe militar en Brasil implanta una dictadura reaccionaria.

1965 se caracteriza por dos hechos prepotentes del siempre involucrado EUA: envía tropas de combate a Vietnam del Sur y bombardea Vietnam del Norte. Asimismo, estalla una revolución en la República Dominicana para imponer la vigencia de la constitución nacional; los yanquis aplastan a los caribeños y declaran que no permitirán ningún nuevo régimen comunista en el continente americano, después de Cuba. También en este año estallan en México un movimiento guerrillero y una huelga nacional convocada por los médicos.

1966. Movimientos estudiantiles en la Universidad Nacional culminan con la caída del rector Ignacio Chávez. Lo sucede el ingeniero Javier Barros Sierra.

1968 podría llamarse «año mundial de los estudiantes»; México, tanto como Francia y la República Federal Alemana, resiente un importante y sangrado movimiento estudiantil.

1970. La nueva década se abrió paso con el nombramiento de Pablo González Casanova como rector de la UNAM. Luis Echeverría Álvarez es electo Presidente de la República, lo que ocasiona nuevos movimientos estudiantiles contra su gobierno. Le exigen la libertad de los detenidos en 1968.

También en este año ocurre la ascensión presidencial de Salvador Allende en Chile; su periodo culmina con su asesinato durante un golpe militar encabezado por Augusto Pinochet tres años más tarde. Hay otro golpe militar en América: en Uruguay. Estalla la guerra del Yom Kippur entre Israel y algunos países árabes.

En 1974 renuncia Nixon a la presidencia de los EUA. Perón es electo nuevamente presidente de Argentina; al morir, el poder pasa a la vicepresidenta Isabel, su viuda. Finalmente llega el triunfo total de la revolución vietnamita y el derrumbe del gobierno de

Vietnam del Sur. México rompe relaciones diplomáticas con Chile como público repudio al asesinato de Allende.

1975. Muere Francisco Franco, jefe de la sublevación (1936) y del estado fascista español (desde 1939).

En 1976 muere Mao Tse-tung, dirigente del Partido Comunista, de la revolución y del gobierno de la República Popular China. José López Portillo es el nuevo presidente de México, por el período 1976-1982.

2. Marco cultural

2.1. La generación de 1915

Detrás de la Revolución mexicana, y ya con el país pacificado y el partido oficial (PNR) en el poder, en 1934 sube a la presidencia el general Lázaro Cárdenas del Río. Es la época de la cristalización de los ideales, cuando el país comienza a generar la savia de su propio desarrollo.

Al poner en práctica su plan de gobierno, Cárdenas abrió las puertas del país a intelectuales, pensadores, hombres de acción, algunos perseguidos en su medio, con el afán de que México enriqueciera con ellos la voz de su cultura. Así llegaron a nosotros personajes como León Trotski, Julio Antonio Mella, André Breton, Tina Modotti, Antonin Artaud, Hannes Meyer... Asimismo, el desenlace de la Guerra Civil Española, con la imposición de Franco y el fascismo, trajo a este país a un núcleo importantísimo de educadores, artistas, luchadores sociales, allá repudiados por su nuevo sistema, aquí con la esperanza de crear un mundo nuevo. Hombres como León Felipe, Pedro Garfias, Juan Rejano, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Emilio Prados... poetas; Luis Buñuel, cineasta; José Gaos y Wenceslao Roces, filósofos; Luis Rius, connotado maestro de la UNAM y poeta; Patricio Redondo Moreno y José de Tapia, pedagogos, fundadores de la Enseñanza Activa basada en las técnicas de Celestín Freinet...

entonces
sólo la estrella roja de Rusia y la mirada
de Cárdenas brillaron en la noche del hombre.
General, Presidente de América,
te dejo en éste canto algo del resplandor
que recogí en España. / Pablo Neruda²

Pero Cárdenas en 1940 dejó el poder y las que antes fueron conquistadas revolucionarias del pueblo de México comenzaron a ser mediatizadas una por una.

² Pablo Neruda «En los muros de México», en *Obras completas* p. 661.

Durante su gobierno y hasta 1945, se fundan el Instituto Politécnico Nacional, el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, el Congreso Mexicano de Historia, el Fondo de Cultura Económica, Cuadernos Americanos, el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Colegio de México, el Colegio Nacional, la Escuela Normal Superior, la Universidad Popular, el Instituto de Investigaciones Históricas, el Seminario de Historia de las Ideas, el Instituto de Investigaciones Sociales y la Escuela de Bibliotecarios y Archivistas. En cuanto a la UNAM, la situación cultural estaba limitada, porque la renaciente Universidad no ofrecía otro camino a los devotos de las humanidades que la carrera de Derecho.

Daniel Cosío Villegas funda y dirige el Fondo de Cultura Económica; cofunda y enseña en Economía del IPN; crea y preside El Colegio de México y enseña e investiga en él. Perteneció a una generación compuesta por hombres que no producen obra sujetos a regla y medida, menos prolíficos que los del Ateneo, pero polifacéticos como ellos. De los cincuenta (aproximadamente) que conforman la generación, unos quince incurren en la poesía, y por lo menos cuatro (Jorge Cuesta, Alfonso Junco, Manuel Maples Arce y Xavier Villaurrutia) circulan en el parnaso de las antologías. Alrededor de siete son autores de novelas y cuentos, y uno, Agustín Yáñez, pasa por ser el mayor novelista. De la mitad de ellos no se puede decir si son habitantes de la república de las letras que peregrinan por la república de las ciencias sociales, o viceversa. Algunos son muy profesionales; ninguno es especialista en esto o aquello.

Samuel Ramos, filósofo, publica *El perfil del hombre y la cultura en México* y *Filosofía de la vida artística*, piedras angulares del mundo que se está gestando en México. Afirma, como Ortega y Gasset, «yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella no me salvo yo».

Otros hombres se preocupan por su país y piensan tanto en nuestra herencia precolombina como hispánica: Alfonso Caso, Manuel Gamio, Angel María Garibay, Ermilo Abreu Gómez; todavía están vivas las voces de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, José Vasconcelos...

Manuel Gómez Morín, Jesús Silva Herzog, Daniel Cosío Villegas, Narciso Bassols, Vicente Lombardo Toledano, entre otros, pueden aspirar al título de padres de los estudios económicos y políticos sobre México. Gómez Morín funda y dirige el Partido de Acción Nacional; Lombardo, el Partido Popular Socialista; la derecha y la izquierda respectivamente, con el partido oficial en el centro.

2.2. La generación neocientífica³

Se trata de una generación que se da entre los años cuarenta y sesenta y se arrodilla, en mayor o menor grado, ante la ciencia moderna. Alguien le ha puesto el membrete de neocientífica. El prefijo *neo* es sólo para no confundirla con «los científicos» colaboradores de Porfirio Díaz. Los neocientíficos trabajan conforme a las reglas de su oficio y sin salirse de su pequeña parcela, de su tema, de su «cachito» de México o de América. Algunos no creen que haya un solo método científico; tampoco creen que las ciencias del espíritu deban manejarse como las de la naturaleza, pero no dudan de que tanto el hombre como la naturaleza pueden convertirse en objetos científicos. En mayor o menor grado, el saber racional es su estrella orientadora.

En términos de educación, la había en México, más o menos refinada, para ciudadanos de clase media y alta —básicamente en la capital, donde la mayoría de los neocientíficos cursan sus estudios elementales y medios. Y la había mejor en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, donde algunos se forman desde su niñez. Los neocientíficos, más sistemáticamente que sus maestros, hacen sus estudios superiores, especialmente de posgrado, en institutos de Europa y Norteamérica. Lo común es que lleguen a manejar un par de lenguas aparte de la suya.

Por fuerza mayor y no por patriotismo los escritores mexicanos se restringen al área de México, y, a lo sumo, a la de Amé-

³Datos extraídos de *Historia de México*, vol. 15, pp. 2534-2540. La paráfrasis es mía.

rica latina. Las publicaciones documentales —libros, revistas y periódicos— acerca de su ciudad no les permiten ir al fondo de asuntos extranjeros. Pero aun los que se destierran no pueden dejar de ser mexicanistas. Sus productos valen en el mercado internacional de la cultura siempre y cuando hablen de lo suyo. Incluso los filósofos sólo son recibidos internacionalmente si hacen filosofía de lo mexicano. Sobra decir que los filósofos de lo concreto, de la generación neocientífica, no elaboran antologías del mexicano y el hispanoamericano únicamente para estar en boga, sino que escogen ese camino por considerarlo el más a propósito para caer sobre el ser sin más. El ecléctico Leopoldo Zea, nutrido en Hegel, Marx, Heidegger, Dilthey, Toynbee y Ortega, pregonaba: «No conviene partir de una definición del hombre en general para iluminar con esta idea al hombre particular que es el mexicano, para iluminar desde allí lo que se ha de llamar hombre en general o esencia del hombre». De tal propósito derivan los libros puramente reflexivos de Zea: *América como conciencia* (1953), *América en la historia* (1956), *La filosofía de lo mexicano* (1960), *Conciencia y posibilidad del mexicano*, y por lo menos una docena más.

El ser de América preocupa a Zea, y también a Edmundo O'Gorman, ya conocido y apreciado por tres publicaciones previas, en 1951 atrae la atención internacional culta hacia *La invención de América*, tratado en el que enjuicia el modo tradicional de comprender la óptica americana.

El gusto de los neocientíficos por la época virreinal es claro. Aun los especializados en tiempos más recientes o en otros géneros no estrictamente históricos han hecho aportaciones valiosas a los estudios coloniales: Fernando Benítez, Antonio Gómez Robledo, Andrés Henestrosa, José Rojas Garcidueñas... A pesar de la abundancia de historiadores en la generación neocientífica, muy pocos se preocupan por el pasado inmediato: el de la Revolución mexicana. Se aduce como razón el que, por falta de perspectiva histórica, la vida de 1910 a 1940 aún no puede ser examinada con objetividad. De todas formas, sus aspectos culturales tienen distinguidos examinadores objetivos: Francisco

Manuel Gómez Morín, Jesús Silva Herzog, Daniel Cosío Villegas, Narciso Bassols, Vicente Lombardo Toledano, entre otros, pueden aspirar al título de padres de los estudios económicos y políticos sobre México. Gómez Morín funda y dirige el Partido de Acción Nacional; Lombardo, el Partido Popular Socialista; la derecha y la izquierda respectivamente, con el partido oficial en el centro.

2.2. La generación neocientífica¹

Se trata de una generación que se da entre los años cuarenta y sesenta y se arrodilla, en mayor o menor grado, ante la ciencia moderna. Alguien le ha puesto el membrete de neocientífica. El prefijo *neo* es sólo para no confundirla con «los científicos» colaboradores de Porfirio Díaz. Los neocientíficos trabajan conforme a las reglas de su oficio y sin salirse de su pequeña parcela, de su tema, de su «cachito» de México o de América. Algunos no creen que haya un solo método científico; tampoco creen que las ciencias del espíritu deban manejarse como las de la naturaleza, pero no dudan de que tanto el hombre como la naturaleza pueden convertirse en objetos científicos. En mayor o menor grado, el saber racional es su estrella orientadora.

En términos de educación, la había en México, más o menos refinada, para ciudadanos de clase media y alta —básicamente en la capital, donde la mayoría de los neocientíficos cursan sus estudios elementales y medios. Y la había mejor en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, donde algunos se forman desde su niñez. Los neocientíficos, más sistemáticamente que sus maestros, hacen sus estudios superiores, especialmente de posgrado, en institutos de Europa y Norteamérica. Lo común es que lleguen a manejar un par de lenguas aparte de la suya.

Por fuerza mayor y no por patriotismo los escritores mexicanos se restringen al área de México, y, a lo sumo, a la de Amé-

¹Datos extraídos de *Historia de México*, vol. 15, pp. 2534-2540. La paráfrasis es mía.

rica latina. Las publicaciones documentales —libros, revistas y periódicos— acerca de su ciudad no les permiten ir al fondo de asuntos extranjeros. Pero aun los que se destierran no pueden dejar de ser mexicanistas. Sus productos valen en el mercado internacional de la cultura siempre y cuando hablen de lo suyo. Incluso los filósofos sólo son recibidos internacionalmente si hacen filosofía de lo mexicano. Sobra decir que los filósofos de lo concreto, de la generación neocientífica, no elaboran antologías del mexicano y el hispanoamericano únicamente para estar en boga, sino que escogen ese camino por considerarlo el más a propósito para caer sobre el ser sin más. El ecléctico Leopoldo Zea, nutrido en Hegel, Marx, Heidegger, Dilthey, Toynbee y Ortega, pregona: «No conviene partir de una definición del hombre en general para iluminar con esta idea al hombre particular que es el mexicano, para iluminar desde allí lo que se ha de llamar hombre en general o esencia del hombre». De tal propósito derivan los libros puramente reflexivos de Zea: *América como conciencia* (1953), *América en la historia* (1956), *La filosofía de lo mexicano* (1960), *Conciencia y posibilidad del mexicano*, y por lo menos una docena más.

El ser de América preocupa a Zea, y también a Edmundo O'Gorman, ya conocido y apreciado por tres publicaciones previas, en 1951 atrae la atención internacional culta hacia *La invención de América*, tratado en el que enjuicia el modo tradicional de comprender la óptica americana.

El gusto de los neocientíficos por la época virreinal es claro. Aun los especializados en tiempos más recientes o en otros géneros no estrictamente históricos han hecho aportaciones valiosas a los estudios coloniales: Fernando Benítez, Antonio Gómez Robledo, Andrés Henestrosa, José Rojas Garcidueñas... A pesar de la abundancia de historiadores en la generación neocientífica, muy pocos se preocupan por el pasado inmediato: el de la Revolución mexicana. Se aduce como razón el que, por falta de perspectiva histórica, la vida de 1910 a 1940 aún no puede ser examinada con objetividad. De todas formas, sus aspectos culturales tienen distinguidos examinadores objetivos: Francisco

Larroyo, Antonio Acevedo Escobedo, María del Carmen Millán, José Luis Martínez...

Para la historia del arte en la generación neocientífica destaca un especialista de primer orden para cada una de las tres épocas clásicas de nuestra historia. Salvador Toscano escribe *Arte precolombino de México*, Francisco de la Maza produce una veintena de libros referentes a la arquitectura, la escultura y la pintura coloniales; Justino Fernández, especialista del arte de la República, además del *Arte moderno y contemporáneo de México*, deja obras que caen dentro del área de sus colegas. De él son *Coatlícué*, estética del arte antiguo y *El retablo de los reyes*, estética del arte colonial.

El estudio a fondo de la vida contemporánea del país está en manos de científicos sociales. Aunque se trata de una generación de escasa actividad política y de ideas moderadas, buena parte de ella publica normalmente artículos de índole política en los diarios. Algunos, como José Alvarado, ni siquiera los compilan en libros. Los politólogos (Manuel Moreno Sánchez, Alfonso García Robles, Jorge Castañeda... son en mayor o menor grado oídos por el poder público; gozan del poder indirectamente. Influencia práctica comparable a la de los politólogos sólo la tienen los economistas (Antonio Carrillo Flores, Víctor L. Urquidí y Daniel López Rosado, por nombrar algunos). Los de tal profesión y primera fila se convierten en consejeros necesarios del gobierno o en miembros de él.

Entre los escritores de esta generación, ejercen un influjo definitivo Carlos Pellicer (1899-1977), Agustín Yáñez (1904-1980); José Revueltas (1914-1976), Octavio Paz (1914), Juan Rulfo (1918-1896), Juan José Arreola (1918) y Rubén Bonifaz Nuño (1923). Poco más jóvenes, y desarrollándose entre las dos generaciones, Rosario Castellanos (1925-1974), Jaime Sabines (1926) y Carlos Fuentes (1928).

2.3. La generación del medio siglo⁴

En diciembre de 1970 asume por primera vez la presidencia de la República un integrante de la generación formada por los nacidos

entre 1920 y 1935. A partir del gobierno de Luis Echeverría protagonizan la cultura mexicana dos centenares de jóvenes adultos, entre los 30 y los 45 años de edad, que se iniciaron como creadores en la mitad del siglo XX, de donde viene el nombre de «la generación del medio siglo». Antes habían brotado a la vida con el mismo pecado original de los neocientíficos, nacimiento y crianza en hogar ciudadano de clase media.

Con pocas excepciones, estos jóvenes comienzan a conocerse y aglutinarse en las diversas escuelas de humanidades de la UNAM; o en la Escuela de Antropología e Historia; o en El Colegio de México, que inicia su vida docente en 1941 como «Casa de España»; o en el IPN; o en la Escuela de Agricultura de Chapingo que nace como resultado de la Revolución. Prosigue el proceso de mutuo conocimiento y concentración en universidades de Europa y Estados Unidos, a donde la mayoría va en busca de una posgraduación.

Son los mismos jóvenes que, apenas unos años antes, participaron en el movimiento estudiantil. El echeverrismo los aglutina en sus filas con un encubierto fin mediatizador; en realidad buscando desanimar los brotes de rebeldía que explotaron en el anterior régimen presidido por Gustavo Díaz Ordaz.

El ambiente de descontento aún estaba latente. Luis Echeverría, considerado en gran medida culpable de la matanza de Tlatelolco, ahora era el pilar del país. Aún se pedían cuentas al gobierno por la sangre, por los desaparecidos, por los encarcelados, por la prepotencia. Sumar a sus filas a los ideólogos de la protesta equivalía a traer consigo al antiguo enemigo y congraciarse, lo que en verdad ocurrió.

Así, el contexto pronto trocó la protesta social y política, por: *Avándaro*.⁵ Y la «cultura» se empezó a llenar de *hippies*.

⁵*Idem.*, pp. 2540-2548.

⁶Avándaro, pueblo aledaño a Valle de Bravo, Estado de México, fue escenario de un célebre concierto masivo de rock con grupos nacionales y extranjeros, al inicio de los años setenta. El ambiente estuvo lleno de drogas, alcohol y sexo causando el escándalo.

Éste es el marco de la poesía de Raúl Garduño y José Carlos Becerra, el marco de la por mí llamada «generación suicida».

2.3. La generación suicida

Paralelamente a una generación que ha estudiado licenciaturas y posgrados surge otra que es autodidacta, que se enfrenta a una búsqueda más que estilística, de una «propia» voz. No se trata de «el arte por el arte», sino del ser que nace como respuesta de una óptica personal ante el mundo. Dicho así no parece diferente, pero esta generación será militante y no pasiva o moderada.

Existen dos opciones: arremeter contra el mundo, responder agresión por agresión, o bien, tratar de redimir al mundo por medio del arte. La generación suicida opta por la segunda: antes de agredir se autoagrede, antes de mutilar se cercena. Es una forma de protestar y demandar atención.

Esto tiene lógica y desarrollo. Por una parte sigue su curso una historia mundial que se resume en violencia y utopías y queda como ambientación para la propia génesis personal. Por otro lado, en México y Latinoamérica se desata una lucha por salir del tercermundismo, por sumarse al mundo desarrollado dentro de la cultura occidental, pero es peculiar la situación: un legado de injusticias sociales —los artistas de la generación suicida no son «niños bien»—, un atraso técnico, económico y cultural; y hasta la resistencia al cambio, el miedo a lo desconocido que hace del estándar de los mexicanos habitantes «ni de aquí ni de allá», semiatrasados, semianalfabetas, semiinstruidos, semiadefantados, semialimentados...

En la familia, la constante es prototípica, el ambiente que dejó la Segunda Guerra Mundial se respira en cada hogar y cada casa tiene a la vez sus propios problemas —los casos concretos de Becerra y Garduño serán estudiados en las biografías correspondientes. Las familias «modelo» son en realidad hogares donde reina lo cotidiano y no cabe el poeta porque es casi un estigma tener en ellas a «un ocioso que no trabaja y que se la pasa perdiendo el tiempo con lecturas y versitos».

Figuras prototípicas de esta generación, son Ernesto *Che* Guevara, Camilo Cienfuegos, Camilo Torres, Genaro Vázquez, Lucio Cabañas, Otto René Castillo... guerrilleros caídos en la lucha. Y también, quienes cantan y decantan estos ideales con sus propias herramientas, con música, actuando, pintando, siempre en la calle, instando al público a manifestarse y unirse. Con éstos, cada uno de los jóvenes —estudiantes o no— que marchan a las manifestaciones sabiendo que serán reprimidos, que realizan pintas sabiendo que serán encarcelados, que entregan volantes subversivos sabiendo que serán golpeados... Todo a sabiendas de afrontar la muerte.

El hombre, en general, se ciñe a su situación; el artista protesta, lee, crea, trata de cambiar el mundo; el «suicida» suma a lo anterior las francachelas hasta perder el sentido; se desborda por el sexo, las drogas y el desenfreno.

La película *Montparnasse 19*, sobre la vida del pintor Amadeo Modigliani, filmada en París hacia el final de los años cincuenta, es pie en gran medida de estas ideas: «Primero lo matan de hambre y después lo elevan a la inmortalidad. ¿Será éste el sino del artista?»

Es imperante apuntar que la generación suicida no termina necesariamente empuñando una pistola y volándose los sesos. A veces sí, pero más se trata de una actitud de autolaceración de la propia vida y del cuerpo. La única reverencia suya será ante el arte, porque su propia creación es a veces su más temible enemigo, el recordatorio constante y espejo de sí mismo y de esa realidad que les es tan detestada.

3. Marco teórico*

1) Cubrir el objetivo de esta investigación —la revaloración de las obras de José Carlos Becerra y Raúl Garduño— sólo será posible estableciendo un parámetro formal del incipiente verso libre: recursos formales y tratamiento, así como las principales teorías del estilo. Es importante resaltar que no existe, en edición corriente, una poética del *versolibrismo*, pero sus características principales ya han sido expuestas por diferentes autores.

2) Ambas obras las agruparé por temas y subtemas y procederé a su compaginación. Aquí resaltaré también la igualdad del argumento de nuestros poetas, pero su distinto tratamiento de la imagen.

3) Estableceré, a grandes rasgos, los sucesos históricos que repercutieron en la obra poética de Becerra y Garduño. Recordaré cómo 1968 influyó en la obra y el espíritu poético de estos exponentes «del suicidio».

3.1. Metodología

Mi método está basado en el Taller del maestro Guillermo Rousset Banda.^o Vale apuntar que la poética del verso libre es precisamente carecer de ella. Sin embargo el quehacer poético ha llevado al artista en pos de la búsqueda formal: primero la métrica, luego la rima, la acentuación, las combinaciones, la consonancia, la asonancia, la ruptura métrica y estrófica, el verso blanco...

*Ver glosario (págs. 139-140) para aclarar términos de carácter técnico.

^oGuillermo Rousset Banda, maestro de varias generaciones, recientemente fallecido, tuvo un taller, aunque —el mismo decía— desechando la idea de que éste fuera un verdadero taller —porque ahí nadie iba a crear, algunas veces uno u otra leían su trabajo, pero en general era una clase formalista, un laboratorio donde poco a poco se iba dando forma a las reglas del *versolibrismo*. El maestro concatenó muchos años de investigación y su dominio del francés e inglés con el amor a la enseñanza. Poetas habrá que concluyan en las normas de Rousset, llegarán a ellas por otros medios y sólo después de navegar por diversos estilos hasta entender qué es en verdad el verso libre y cuál el objeto de la poesía. Las observaciones del maestro, están desglosadas a todo lo largo de este capítulo

hasta llegar al verso libre; definitivamente la menos libre de las formas de versificar.

La falta de una poética en qué basar la ejercitación literaria conlleva a que sólo con la observación y la real meditación de los fenómenos que ocurren simultáneamente en todas las lenguas se pueda llegar al dominio estilístico de la poesía. Esto es, partir de las formas clásicas, e ir rompiendo paulatinamente con cada una de sus reglas. Debería ser obligación de todo poeta por lo menos analizar constantemente qué está ocurriendo con la lengua propia, es decir, dónde y cómo se está escribiendo la poesía.

3.1.1. Antecedentes formales del verso libre

Existen tres factores que debe poseer toda obra artística:

1) Diferencia específica.— Singularidad concreta de la obra. Cada pieza debe ser única y diferente incluso entre las obras de un mismo artista. Los temas son universales y pocos. Debe anotarse que la diferencia se da en cuanto al manejo de los recursos estilísticos.

2) Variedad en la unidad.— En el arte y en la dialéctica es la inserción de lo múltiple en lo uno: evitar la repetición, la monotonía. Variar estructuras hasta el máximo posible.

3) Oposición de la simetría con la asimetría.— Esta valoración se da a partir del siglo pasado. Esto abarca a la estructura y el cómo delimitarla claramente.

Se podrían resumir los puntos anteriores en la búsqueda de generar una obra nueva cada vez.

Ahora bien ¿cuáles son los factores esenciales del verso?

En primer lugar, la métrica. La medida silábica en castellano es parte del ritmo. En segundo lugar el ritmo, que será la parte esencial del metro. Resalta entonces cómo las diferentes combinaciones silábicas darán un resultado acústico peculiar.

El movimiento rítmico difiere del movimiento mecánico porque el mecánico transcurre mediante periodicidad, con regularidad fundada en igualdades de tiempo.

Al contrario, el movimiento rítmico tiene periodicidad, pero nunca regularidad y discurre en desigualdades porque es vital. La vida tiene su propio ritmo pero incurre en sorpresas. Ritmo será para nosotros la alternancia de ascenso y descenso de donde procede la periodicidad. Se trata de desigualdades medibles sólo mediante límites del máximo ascenso y descenso y, luego, al trazar una media y hacer un conteo estadístico; este resultado será aproximado, nunca exacto.

3.1.1.1. Características del verso libre castellano

El verso clásico castellano, en lo general, nunca rebasó la medida de catorce sílabas del verso alejandrino. En casos excepcionales, Antonio de Villegas⁷ (siglo XVI) y Francisco de Quevedo (siglo XVII) introducen innovaciones métricas. Durante el siglo XIX y concretamente en América, se producen algunos experimentos en la estructura del verso. Son las primeras manifestaciones del cambio que, a partir de la *Revista Azul*, dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), llama a los jóvenes poetas a sumarse. José Asunción Silva (1865-1896) traduce los hallazgos de Edgar Allan Poe (1809-1859) a su propia lengua. Surge el Modernismo. Salvador Díaz Mirón (1853-1928) escribe un soneto de veintiún sílabas cada verso. Rubén Darío (1867-1916) hace versos imitando el hexámetro, de quince o más sílabas de extensión... Detrás vienen las vanguardias... el Estridentismo... los *Contemporáneos*... hasta llegar al verso libre.

Los objetivos del *versolibrismo* son claros:

1) Reavanzar las medidas clásicas y modernistas y establecer combinaciones nuevas. Para lograr esto es necesario conocer los metros fijos y las combinaciones alternas propias del moder-

⁷Escritor español, de quien se desconocen sus fechas exactas de nacimiento y muerte, pero se sabe que en 1565 publicó un libro de relatos y poemas bajo el título de *Inventario*. No confundir con Esteban Manuel de Villegas, también español y del mismo siglo (1589-1669), y quien publicó, entre otros escritos, traducciones de Boecio.

nismo —como por ejemplo la silva que no se inventó propiamente con este movimiento, pero sí es, quizá, en donde más se le utilizó. En el verso libre se trata de no repetir las medidas silábicas, sino alternarlas tanto como sea posible. Claudel utilizó un verso de treinta sílabas seguido por otro de dos.

2) El verso libre elude las acentuaciones clásicas, aunque dentro de un poema pueden intercalarse versos clásicos sin que éste deje de estar en verso libre.

3) El ritmo del verso libre puede ser más largo o más corto que el del clásico. Varían las combinaciones y estrofas.

4) El ritmo consiste en alturas tónicas y silencios. Éstos pueden ser: silencio entre palabras; el más breve; silencio entre versos; más amplio; y silencio entre estrofas.

5) Dos versos clásicos, de versificación irregular o libres, aunque repitan el acento (o acentos) dominante(s) nunca son iguales porque: a) los acentos dominantes no tienen la misma altura; b) los acentos secundarios difieren en posición o altura.

6) La perfección del verso de cualquier tipo consiste en que la palabra más fuerte coincida con el acento dominante.

7) Para cumplir el principio de variedad en la unidad, en cuanto a evitar repetición y monotonía en las vocales acentuadas, se plantea que el verso es más perfecto en la medida que no repita las vocales acentuadas, esto es el heterotónico.

Quienes primero aplicaron el heterotónico en México fueron Salvador Díaz Mirón, y después, en forma menos rigurosa, Enrique González Rojo, en el poema «Estudio en cristal» y José Gorostiza en «Muerte sin fin».

Las posibilidades del heterotónico en castellano son limitadas; es difícil hacerlo en más de diez y seis sílabas, porque una vez rebasada esa medida los acentos se repetirán. En otras lenguas, como el francés y el inglés, las posibilidades son más amplias.

8) Una alternativa menos perfecta consiste en el verso disonante, que puede tener límites muy amplios. Se trata de no repetir las combinaciones acentuadas eludiendo siempre la repetición de la siguiente vocal.

9) Para acentuar la nitidez de la pronunciación deben evitarse las sinalefas y los hiatos.

10) La combinación estrófica se altera para evitar la cuadratura. Es decir, se evitan las estrofas del mismo número de versos.

11) La poesía, como todo en literatura, debe tener significado. No se deben escribir sólo palabras inconexas porque juntas son eufónicas, sino que cada frase, cada verso, deben comprenderse como parte de un todo.

12) La recepción de la obra, cuando es posible comprenderla, con pocas variantes, es la misma para todos los lectores, pero cuando la obra es muy difícil de entender, en ocasiones muy abstracta, en otras muy barroca, como en Góngora, el *Primero sueño* de Sor Juana, Mallarmé o Char, lo que se capta son la eufonía y eutimia con mínimos contenidos de significado. El auditor se crea un campo connotativo donde se evocan (desencadenan) series de imágenes o de apelaciones y reminiscencias que cambian según el escucha y sólo algunas coinciden.

13) La poesía es, al fin de cuentas, «expresión» formalizada de una «impresión», porque «lo vivido» sólo es posible por «la forma».

14) La conciencia histórica es imprescindible. Y ésta debe ser analítica para objetar los modelos antiguos y trascenderlos.

15) Hasta las letras deben ser apropiadas al tema (onomatopéyicas y aliterantes), es decir, acentos y palabras para cada concepto. Es necesario que un poema pase por el proceso de depuración y limpieza, es decir, que cada palabra sea la adecuada y esté ubicada en el lugar preciso.

16) Toda palabra debe ser precisa y necesaria, nunca arbitraria o excesiva. A los grandes poemas no se les puede quitar ninguna palabra, porque todas son indispensables; esto es, que las palabras son «cosas» que la estructura del verso exige para su desarrollo y conexión con los otros versos.

17) En el verso clásico las relaciones de continuidad son predecibles; en el verso libre son impredecibles.

3.1.1.2. Poema en verso / Poema en prosa

Garduño y Becerra escriben versículos,⁸ como quedará demostrado más adelante: esto los sitúa en una tendencia hacia la prosa poética.

En ambas estructuras poéticas (en verso y en prosa) existen similitudes, pero también diferencias. Las más importantes pueden reducirse a:

1) En el verso se responde siempre, en cualquier sentido, a un estado de ánimo.

2) En la prosa, en cualquier medida siempre se responde a un proceso racional.

3) Comprensión: ambigüedad en el verso, aunque al fin se llegue a la misma conclusión, porque el verso es multívoco, es decir, se presta a diversas interpretaciones —es polisémico—, y con pocas excepciones hay, por el contrario, univocidad o exclusiva interpretación en la prosa. La interpretación es inmediata, lineal y de primera instancia en la prosa, con excepción de algunos casos.

4) El carácter esencial del verso es la síntesis y el de la prosa es el análisis. Todo verso es por esencia sintético y cualquier prosa (incluso el poema en prosa) es analítica.

5) En el verso hay primacía de las imágenes, y en la prosa, primacía de los conceptos.

6) En el verso, en muchos casos —por ejemplo Neruda, en *Residencia en la tierra*—, la sintaxis juega un papel accesorio o subordinado a lo emotivo. En la prosa, la sintaxis es indispensable y esencial en su orden porque corresponde a la racionalidad que implica.

⁸-Versículo. Del lat. *versiculus*, d. *versus*, verso [...] Cada uno de los versos de un poema escrito sin rima ni metro fijo y determinado en especial cuando el verso constituye unidad de sentido, según el Diccionario de la Real Academia Española, XXI edición, Madrid, 1992. Debe entenderse que es un verso construido por ideas coordinadas y/o subordinadas que comprenden una sola unidad de sentido, valga el pleonismo, un verso compuesto de dos o más versos.

7) El propósito formal es distinto: en el verso es eufónico, es decir, agradablemente sonoro; y en la prosa el sentido es cognoscitivo. El verso penetra por el oído; la prosa, por el intelecto.

8) Simetría-asimetría. En una forma u otra, en el verso, salvo en casos especiales del verso libre, hay reproducción, recurrencia, reiteración periódica regular. Claro que en el verso libre más actual se evita tanto la reiteración como la regularidad, con lo cual se asemeja a la irrepitibilidad e irregularidad de la prosa.

9) En cuanto al ritmo, en el verso clásico está condicionado por la simetría, así como por el sentido lógico en la prosa.

10) En cuanto al efecto, en el verso se apela a la emoción —intuición, espontaneidad, instinto. Y en la prosa se apela al intelecto.

11) Cuestiones de la prosa literaria involucradas en el verso libre: a) en los dos hay intención temática distinta y un propósito formal diferente; b) en el verso libre se apela a las cuestiones intuitivas, instintivas y espontáneas; c) la prosa corresponde al intelecto; d) la prosa literaria y el verso libre coinciden en la asimetría: en la prosa existe la asimetría de las cláusulas; y en el verso libre, de los versos.

El verso libre está formado por unidades intuitivas, efusiones sentimentales, la forma es el desarrollo de un pensamiento sintético racional. Si la relación entre un verso y otro no es clara y hay saltos, no importa, el ritmo del verso libre está condicionado por una eufonia disimétrica. En la prosa está condicionado por la lógica.

Lo no analógico es difícil de analizar, ya que rompe con las leyes del equilibrio y eso causa molestia. No admite la comparación en un terreno más familiar.

El problema más complicado es diferenciar el verso libre del poema en prosa. No debe perderse de vista la intencionalidad, porque en el verso libre predomina la eufonia. No es la euritmia que predomina en ambos.

El verso, cualquiera que sea, existe para ser leído en voz alta, es decir, para ser una entidad sonora. El poema en prosa, aunque también está escrito para leerse en voz alta, es una estructura rítmica que no tiene como su primera finalidad lo sonoro.

3.1.1.3. La importancia de lo formal

Guillermo Rousset Banda citaba constantemente a otros autores para puntualizar la importancia de la forma en las cuestiones literarias. Decía:

Alguna vez dijo Federico Mistral: «no existe sino la forma». Más tarde, Juan José Arreola apuntó que «toda belleza es forma». La forma hace de una expresión lingüística una obra de arte. O como dijo Paul Valéry: «ser poeta no consiste en escribir varios libros de poesía en verso, sino en escribir versos perfectos».

El verso perfecto es una excepcional maravilla. Calimaco expresó: «Un poema largo es una gran plaga.»

La fecundidad horroriza. Giacón dijo: «lo bueno, si breve; dos veces bueno». Arreola agregó: «Traductor que reduce al traducido lo benéfico del todo».

La concisión es una virtud o un mérito literario, en particular en el verso. Los méritos radican en la forma.

El primer valor formal es la unidad en la variedad, es decir, evitar cualquier monotonía o repetición que conlleven al tedio, hastío y aburrimiento. La dialéctica es la relación entre lo uno y lo múltiple, como lo define Platón.

De estas ideas parten la estética moderna y en particular el verso libre. La variedad lleva a la asimetría.

No hay que perder de vista la noción de que un poema debe ser sintético y no discursivo, cada frase debe caer como una consigna y no como la explicación de la antecedente. En el poema en prosa este principio no existe.

3.2. Establecimiento de parámetros formales

Ezra Pound (1885-1972) aporta a la poética del siglo XX premisas básicas innovadoras. Aunque, bien se sabe, la poesía es un hecho intraducible y la lengua de Pound fue la inglesa, la teoría, en cualquier idioma que se apunte es pieza importante. Pound estudió y expuso las características esenciales de lo que conocemos como verso libre. Para mi tesis, al marco teórico deben sumarse las premisas de Ezra Pound (la paráfrasis es mía):¹

Ser artista requiere de aptitud más que de actitud, en la conciencia de que la primera puede arrastrar consigo a la segunda, y la actitud puede ser inútil si se carece de talento. Esto es, que el artista nace y se hace cotidianamente; aunque el trabajo lo haga maestro, nunca deja de ser aprendiz.

En primera instancia es necesario reconocer y apropiarnos de nuestras herramientas: las palabras. Para lograr esa familiaridad es necesario escribir, revisar y desechar lo inútil. Tener presente la idea de que una gran obra no es tal por lo voluminosa sino por la profundidad y lo certero de su contenido y, finalmente, por su forma. Cada palabra debe quedar en el papel como imborrable, precisa e irremplazable.

La teoría es útil en dos sentidos: para evitar el hecho de creer que se descubre lo ya dicho y para recordarnos constantemente lo que *no* se debe hacer. Esta teoría entraña parte de la historia de la literatura y, a la vez, nos centra en corrientes y estilos, géneros y técnicas.

En la vida todo tiene un porqué y nada es arbitrario, excluyendo a los hombres. La naturaleza tiene su propio ritmo y movimiento; es a ella a quien se debe imitar en un poema, recordando que el adjetivo no arbitrario es el que, por ser natural, le corresponde. Cada palabra, cada sílaba, cada letra tienen su propio ritmo y peso, su propia velocidad y cadencia, y buscar la armonía es la labor del poeta. La técnica se logra con el dominio y el entrenamiento del oído: «si el artista serio no puede lograr esa

¹Ezra Pound, *El arte de la poesía*.

precisión en el verso, debe entonces dedicarse a la prosa o renunciar a su derecho de llamarse artista serio». ¹⁰

Se «conmueve» al lector sólo mediante la claridad. Al representar los movimientos del «corazón humano» la durabilidad de lo escrito depende de la exactitud. Es lo que es verdadero y lo que sigue siendo verdadero lo que se mantiene vivo para el nuevo lector. ¹¹

También habla Pound de la edad, y yo ahondo en ello. Si bien es cierto que existen poetas «maduros» desde sus primeros textos, y pongo por caso a Rimbaud, también es verdad que la obra sólo se concreta con el tiempo, que se maduran los poemas y que la experiencia es primordial para la obra «concluida» —personalmente creo que la obra «concluida» no existe. Es por ello que cuando juzgamos a poetas como Federico García Lorca repetimos que su obra prometía, pero que le faltaba precisamente madurar. Aunque aun así nos conmueve, y es por el genio: eso es poesía.

Ahora bien, la incultura ha hecho creer a muchos que el verso libre está fuera de toda norma formal.

Eliot lo ha dicho muy bien: «Ningún *vers* es libre para quien quiera hacer una buena labor». ¹²

La libertad a la que se refiere esa construcción es mera promesa; se trata de romper con las reglas de métrica, rima y construcción, y, para lograrlo se deben conocer a fondo las normas que se pretenden abolir. La cita de Eliot que hace Pound no invalida este estilo sino que hace un llamado de atención: el que consigna que no cualquier poema es verso libre.

Escribir bien es escribir con control perfecto; el escritor dice exactamente lo que quiere decir. Lo dice con completa claridad y sencillez, empleando el menor número posible de palabras.

Debe prescindirse de las descripciones y, sobre todo, no intentar hacer épica en este tiempo. El poema épico representa

¹⁰*Ibidem*, p. 84.

¹¹*Ibidem*, p. 36.

¹²*Ibid.*, p. 21.

una historia de «tiempos épicos». El «epicismo» nada tiene que ver con nuestra época. Lo que se hace en ese tono, ahora, es mala poesía.

Ezra Pound en *El arte de la poesía* comienza con tres principios básicos:

- 1) Tratar la «cosa» directamente, ya sea subjetiva u objetiva.
- 2) Prescindir de toda palabra que no contribuya a la presentación.
- 3) En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la frase musical, y no una secuencia de metrónomo.¹³

1) Evitar los rodeos y hacer uso de la franqueza. La honestidad con la que aceptemos y abordemos nuestro tema evitará la «paja» que siempre es innecesaria y contamina la idea central, resta peso a nuestras palabras y puede perder a cualquier lector. Estamos escribiendo poesía no contribuyendo a los desechos de la retórica.

2) La máxima debe ser: «adjetivo que no añade, mata». La mayor parte de las veces el único «adorno» que soportan las palabras es el adjetivo natural e inherente a ellas, y, por tanto, es peligroso caer en lo obvio. Subrayo que no todos los adjetivos empobrecen o aniquilan, es necesario sopesar cada palabra y así decidirse a adjetivar o no hacerlo.

3) La creación de ritmos debe prevalecer en la constante entre el arte visual y el acústico. La literatura es el punto intermedio y por lo tanto debe poseer y equilibrar las mejores características de esas disciplinas. Un poema no es un sonsonete, es una melodía.

Con base en lo anteriormente expuesto y con las premisas de Pound analizaré la muestra poética de José Carlos Becerra y Raúl Garduño. Esto es:

- 1) Métrica. La medida de sus versos.
- 2) Rima. La ausencia y/o presencia de consonancias y asonancias.

¹³*Ibidem*, p. 7.

3) La acentuación. Equivale al ritmo interno de los versos. Observaré si sus acentos coinciden o difieren con las medidas clásicas.

4) La estructura. Presencia o ausencia de estructuras estróficas clásicas.

5) Presencia y/o ausencia de discursividad y su posible justificación.

Asimismo, analizaré la temática y la retórica de la que se valen Becerra y Garduño para crear sus cantos. De ahí se podrá concluir si hay confluencia o discrepancia en cuanto a fondo y forma:

Los versos son larguísimo, se diría desmedidos. Como himnos o salmos. En ellos el ritmo va por un ancho canal inflexible, no es una simple cadencia, sino una estructura compleja llena de recovecos, profundidades, saltos, caídas en picada, sorpresas múltiples. De entrada, el ritmo surge como una necesidad musical para que el verso no se pierda ni se derrumbe.¹⁴

Escribió José Antonio Gabriel y Galán, refiriéndose a la obra de Saint-John Perse. El mismo autor apuntó más adelante:

el autor no participa en el poema como individuo privado, sino que asume todas las voces de la colectividad y se transforma en «operador de la lengua» [...] Multiplicidad —a veces confusa— de quienes hablan y de quienes escuchan. Todo protagonismo está aquí disperso, velado. Un Extranjero, un Exiliado, un Narrador, unos conquistadores, una historia manipulada, un pueblo explotado, en fiestas, en trabajo, sufriente, y coros.¹⁵

Y claro, se sigue refiriendo a Perse. Añado que estas palabras son válidas al 100% para la obra de quienes me ocupo en esta tesis, de Becerra y Garduño, como lo demostraré más adelante.

Sólo para apuntalar agrego que:

¹⁴José Antonio Gabriel y Galán, «El ritmo... y *Anábasis*», en *El mar y el hombre*, de Saint-John Perse, p. 116.

¹⁵*Id.*, p. 117.

La *forma* de una unidad lingüística se define como su capacidad de disociarse en *constituyentes* de nivel inferior. El sentido de una unidad lingüística se define como su capacidad de integrar una unidad de nivel superior; siendo forma y sentido (aproximadamente *expresión* y *contenido* [...]) *significante* y *significado* [...] propiedades necesarias e inseparables de las unidades lingüísticas, cuya interrelación se descubre durante el análisis, en la estructura de los niveles lingüísticos, «gracias a la naturaleza articulada del lenguaje».¹⁶

Sin embargo un poema está constituido más allá de la forma, su discurso nos conmueve por lo que entraña. Es decir, son indivisibles el fondo y la forma para su análisis.

El actual análisis del texto poético se basa, sobre todo cuando se trata de la lírica, en los trabajos de los formalistas rusos llevados a un punto culminante muchos años después por Jakobson y sus discípulos, y consiste en un análisis semántico-retórico que paralelamente rastrea en los otros niveles de la lengua [...] los elementos estructurales cuya *semantización* concurre a conformar el *sentido* global del poema en sus propios niveles (literal, figurado, simbólico), dada la *poliisotopía* característica de este tipo de texto literario.¹⁷

Dicho en boca de un poeta:

No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.¹⁸

¹⁶«Análisis», en *Diccionario de retórica y poética*, de Helena Beristáin., p. 58.

¹⁷*Ibidem*, p. 59.

¹⁸José Gorostiza, *Muerte sin fin*, p. 6.

4. JOSÉ CARLOS BECERRA

4.1. Algunos datos biobibliográficos

José Carlos Becerra Ramos nace el 21 de mayo de 1936 en Villahermosa, Tabasco, en donde pasa toda su niñez y adolescencia y descubre sus inclinaciones artísticas y culturales irreconciliables con su patria chica aún dominada por los influjos de Tomás Garrido Canabal. Abandona su tierra y llega a la gran ciudad de México de la década de los años sesenta. Estudia arquitectura, filosofía y letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, carreras que deja inconclusas en el papel, pero no en su vida. Militante político, permeará sus poemas con un sentido filosófico retórico muy singular. La literatura le abre campo en una agencia de publicidad en la que trabajó como redactor hasta ganar la beca de la fundación Guggenheim (1969), con la que viaja a Nueva York y a Europa en donde le sorprende la muerte. En México, a partir de 1965, logra colaborar con poesía en múltiples revistas, periódicos y libros entre los que destaca *Poesía en movimiento*, donde aparece antologado entre los mejores poetas del país. En fecha posterior aparece *Poesía joven de México*, volumen colectivo en el que coincide con Alejandro Aura, Leopoldo Ayala y Raúl Garduño. En éste aparecieron *Oscura palabra* y *La Venta*, dos libros fundamentales de José Carlos Becerra. Amigo y discípulo de Carlos Pellicer. Acude al taller de Juan José Arreola para complementar su trabajo poético. Debe apuntarse que su primer volumen, una *plquette*, fue editada casi artesanalmente por Juan José Arreola.

«La obra literaria de José Carlos Becerra se centra fundamentalmente en la poesía. Testimonio de ello son sus libros *Relación de los hechos* (1967) y *El otoño recorre las islas* (obra póstuma)».¹⁴

En 1966 obtuvo premios de poesía en Villahermosa y Aguascalientes. Su mayor galardón fue la beca Guggenheim y después encontró la muerte en una carretera italiana por la que conducía a

¹⁴*Diccionario de escritores mexicanos*, p. 162.

gran velocidad en un *Volkswagen* al que le fallaba la puerta del copiloto. «...Pues nada, que estoy aquí en Bilbao, rumbo a Salamanca, a Ávila, a Coimbra. Atravésé todo el mediodía francés en un coche usado que compré en Alemania».²⁰

Becerra muere en Brindisi, Italia, el 27 de mayo de 1970. Deja obra editada e inédita que se ve compilada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, en *El otoño recorre las islas*.

Las principales influencias que pueden rastrearse en la obra de Becerra son las de Claudel, Saint-John Perse y Lezama Lima. De ahí esa constante preocupación del poeta tabasqueño por la palabra como el centro mismo de la poesía. Octavio Paz describe al poeta «como un hombre que vivió de cara a la muerte y que, frente a ella, quiso rescatar las misterios del tiempo humano».²¹

4.2. Sus poemas

4.2.1. Relación de los hechos

4.2.1.1. Ragtime²²

4.2.1.1.1. Interpretación

a) Héctor Raúl²³

Héctor Raúl Valero Becerra²⁴ estudió la carrera de filosofía en la UNAM. Era amigo de Carlos Pellicer y de José Carlos Becerra, y el sentido que encontró a la vida lo descifró de pronto traicionado.

²⁰«A María Luisa Mendoza», en «Juego de cartas» de *El otoño recorre las islas*, p. 308. A partir de ahora me referiré a este libro como *El otoño*.

²¹*Diccionario de escritores mexicanos*, p. 162.

²²*El otoño*, pp. 131-134.

²³Para testimoniar la importancia de esta figura puede consultarse *La cebra en llamas*, de Álvaro Ruiz Abreu, pp. 54, 177. A partir de ahora citaré este texto como *la cebra*. En *ZonAlta*, Año 1, No. 8, agosto-septiembre de 1997, se publicó la «Carta abierta al escritor Álvaro Ruiz Abreu», escrita por Francisco Valero Becerra, mi padre, en donde hace mayor referencia a la figura de su hermano y a las múltiples coincidencias que han existido en nuestras familias.

²⁴Héctor Raúl, mi tío, se suicidó cuando yo apenas tenía un año; él tenía veintitrés. No quiero hacer historias complicadas o erigir mitos que no se puedan sustentar. Todo lo que sé de él me lo han platicado. En un intento por saber algo más, me enfrenté a «Ragtime»; José Carlos le dedicó este poema y pensé que podría aclararme algo.

Presas del sentimiento de su generación —la «del suicidio», ya lo dije—, se hizo lector de textos comprometidos con «la izquierda» y comulgó con los ideales socialistas revolucionarios de su tiempo. Al manifestarse políticamente fue reprimido por el MURO,²⁵ golpeado en diferentes ocasiones.

La amistad entre Pellicer, Becerra y Valero tuvo diferentes características: Pellicer, mucho mayor que ellos, fue el maestro consciente de pertenecer a una etapa coetánea distinta, anterior, que tuvo su momento y espacio. Él fue guía.

José Carlos Becerra también era mayor que el tercer miembro, por lo menos ocho años; sus ideas ya eran firmes, definidas y a punto de publicarse.

Héctor Raúl fue discípulo del ideal de ambos.

Los dos poetas encontraron y expresaron la inteligencia de Valero y ese grupo se mantuvo unido —esto fue hasta la muerte prematura de Héctor Raúl Valero y José Carlos Becerra. Quienes los conocieron y les sobreviven, hablan al respecto con cariño y acreditan mis palabras.

Cuando hablo de la inteligencia de Héctor Raúl Valero me apoyo en numerosos testimonios, en tantas y diversas pláticas que me dicen: «era un muchacho brillantísimo».

Casi al final de su vida estudió en El Colegio de México. No obstante, prefirió reincorporarse a la UNAM, con quienes, él decía, eran su gente.

Con JCB compartió más que un apellido y parentesco lejano. Su amistad estuvo bordada de tardes enteras discutiendo, tratando de explicarse el mundo, de existencialismo y socialismo, de sueños y preocupaciones, de libertad y utopías, hasta llegar a la angustia de vivir que caracterizó a los dos.

Carlos Pellicer murió en 1977, a los ochenta años de edad, después de lograr una obra muy importante y estudiada. Era el mayor y enterró a los dos jóvenes.

²⁵MURO son las siglas del Movimiento Universitario Renovador Orientación, grupo fascista de represión, culpable, se dice, de continuas agresiones a quienes no comulgaban con sus ideas de ultraderecha.

José Carlos Becerra dejó un trabajo brillante —a mi gusto, inconcluso.

Héctor Raúl no dejó nada, al menos nada que hasta hoy haya podido rescatarse.

«Ragtime» es la respuesta de esas tardes, del presentimiento de una muerte cercana. Ambos fallecimientos no ocurrieron tan lejanos. Uno, se suicidó. Tal vez el otro también.

¿Por qué un autor que no dedica sus textos ni trivial ni frecuentemente incluye en un libro un poema a Héctor Raúl Valero? Es innegable que quiere decir con ello algo más.

«Ragtime» es un poema que alude al sueño monstruoso de la razón que no produce sino muertos. Y está dedicado al amigo entrañable de Becerra, Héctor Raúl Valero, que murió en 1967. Una noche, al salir del cine en el Paseo de la Reforma, Becerra supo por un amigo que Valero se había suicidado horas antes. El poeta no dijo nada. Se fue a su cuarto y se encerró tres días, sufriendo en silencio, hacia dentro, vomitando palabras, poemas, hasta sangrar. Con Valero perdía a un amigo querido, con el que había compartido lecturas, noches, experiencias políticas y vitales.²

La explicación que encontré, para mí misma, la refiero a continuación.

b) Los versos

Partiendo del título, éste se refiere a un ritmo creado por Scott Joplin a principios de siglo, vuelto a la moda en mitad de los años setenta, cuando ya JCB y HRV habían muerto, y muy del gusto de ambos como música de fondo para sus charlas.

El poema está lleno de reflexiones sobre su tiempo: es una respuesta constante a la existencia, a su momento vital.

El *leitmotiv* gira entre la vida y la muerte y cómo esa incertidumbre es ignorada por el entorno. Desde la primera frase se invita al diálogo, a desentrañar la génesis personal. Refleja el

²La cebra, p. 177.

nacimiento como el principio de algo que devora y a lo que nadie presta oídos porque a nadie parece importarle. Las palabras no pueden detenerse, ya antes hubo silencio y la esencia la ocultamos en falsa retórica que defiende la propia hipocresía.

- 1 Hablar, tal vez hablar en los devoramientos del alba, en las cenizas
[frías, en las constancias que no habrá de leer nadie;
hablar en el mismo espacio de una voz que no llegó hasta estas
[palabras, que se perdió en el ruido de una frase como ésta;
hablar hasta donde respira aquello que ocultamos,
crímenes que cometieron por nosotros los hombres de otra
[historia, la otra historia de nosotros mismos.
- 5 No usurpa la madrugada aquel que roe su amor,
aquel que conoce de cerca la risa de la hiena, la cama sin orillas
[del moribundo,
la ratonera donde los aspirantes a reyes colocan su angustia como
[un pedazo de queso.
He aquí mi parte en este festín de polvo,
en esta llamarada donde me quemó los dedos al escribir dudando
[de lo que digo,
10 temblando por no hundirme en el sopor de ciertas palabras que
[me llegan al cuello.

En el cuarto verso existe una denuncia clara: el pasado no lo forjaron ellos, son el resultado de otra historia, culpable de su destino; ése es el crimen.

En el siguiente par de versos se presiente la muerte, ellos están muertos y en esa condición es lícito luchar por lo de verdad amado: «No usurpa la madrugada aquel que roe su amor».

Señuelo de la trampa es la propia angustia.

El poeta tiene derecho a un lugar en el carnaval de añejamiento, en una mascarada que hiera sus dedos porque lo hace dudar de la certeza. La verdad lastima al descubrirla. Hasta el décimo verso le duele asumir el pasado.

- 11 He aquí mi parte, he aquí mi parte en este esfuerzo por
[destetarnos de la muerte,

- por bebernos el agua de otras circunstancias, de otra historia
 [donde la ociosidad es bien intencionada.
- He aquí mi parte, ahora que la ciudad comienza a hacer hablar
 [sus vertederos.
- en mi alma se ha echado un animal tranquilo y melancólico.
- 15 Contadme un poco de mí: quiero aprender a hablar de ustedes.
 Cada palabra que llega a mis labios le abre la puerta a una frase
 [cubierta de polvo,
 un mensajero que sin limpiarse las botas del lodo del camino,
 [entra y se sienta a mirarme;
 cada palabra que llega a mis labios me trae un oscuro mensaje
 de aquella, la Palabra desconocida y presentida, que yo sigo
 [esperando.
- 20 Y ahora lo que digo me lleva en sus aguas, me hace girar
 [levemente en un pequeño remolino,

Las dos primeras frases del fragmento se refieren a los secretos ciudadanos que obligan a una postura tristemente marginal.

De los versos quince a veinte existe un anhelo por saber algo de su propio origen. Cada recuerdo abierto está sucio de pasado y sólo causa mayor confusión el presentir que de ese pasado no se tiene certeza.

Prosiguen, renglón a renglón, las reflexiones. Todo lo que descubre el poeta lo envuelve. Los personajes se entretajan y aparecen como testigos silenciosos. Esos rostros pesan porque ya están muertos y su condición aniquila.

El amor aparece como redentor momentáneo para dar fuerza al inminente retorno a los fantasmas y se abre una nueva consigna: vivos y muertos han de unirse porque son uno solo.

- 21 el ritmo del azar solventa mis labios, los sonidos empequeñecen
 [allí donde habrán de ponerse de pie,
 las apariciones atraviesan el patio en silencio.
 Pero, ¿qué clase de espuma vela sobre mi rostro?
 Pero, ¿qué clase de espuma vela delicadamente mis argumentos?
- 25 ¿Qué clase de arcilla pesa sobre mi lengua como una historia
 [muerta en el umbral de su propio veredicto?

El camino de los ríos es esta manera de mirarnos,
de sujetarnos por un momento en los rostros, en el amor, en los
[nombres,

con manos menos hondas que el océano.

Y sin embargo, de alguna manera todos lo sabemos;

30 el mar abre sus ventanas para que los ahogados se asomen a
[vernos,
y hay tantas caras que nos parecen conocidas agolpándose en los
[marcos,
luchando por mirarnos, por respirar un poco hacia nosotros,
que la invención de la noche ya no está en las manos de los
[dioses,
sino en las manos unidas de los vivos y los muertos.

35 Y ya nuestros fantasmas se sientan en los amplios salones del
[otoño a esperarnos,
la noche iza sus velas, y en el puente de mando un extranjero
pervierte y hace reír a nuestras madres, a nuestras esposas y a
[nuestras doncellas.

El verso treinta y siete se refiere a las nuevas doctrinas filosóficas que escandalizan a lo más profundo de la familia y sus rancias tradiciones.

La estrofa siguiente entraña una idea hipócrita para cerrar la conciencia de que la ciudad evoluciona y los cambios que sufre deslumbran.

38 La sangre huele a sangre y el viento no pasa dos veces por el
[mismo árbol,
la ciudad florece en sus luces como la herida de un niño,
40 la ceniza del pantano es oro puro.

Y el traspicé de un borracho en la calle silenciosa y oscura, parte
[en dos la memoria del escriba;
la mano vacila a la luz de esa sangre seca, la exclamación se
[disuelve en sus puntos suspensivos,

oscurecen las cosas nombradas y allí mismo la frase rompe sus
[lazos con lo que solamente basta el lenguaje;
ese traspíes parte en dos la canción de la mujer que peina su alma
[antes de entrar al lecho solitario,
45 y parte también el tiempo de la noche como el vaso que cae de la
[mano de algún niño asustado.

Parte en dos la ciudad, parte en dos la frase donde el recuerdo y
[el acto se alternan brevemente,
parte en dos la palabra, y así dividida se refleja en sí misma,
parte en dos el esfuerzo de los amantes por tocarse, por
[alcanzarse, y en esa interrupción tal vez se encuentren.
Parte en dos lo que estaba partido, lo que no podía tocarse
[porque habíamos olvidado su nombre, su devoción a sí mismo;
50 parte en dos la ciudad, parte en dos el traspíe de otro borracho en
[otra calle silenciosa y oscura.

En el verso cuarenta y dos aparece un nuevo personaje que ya no se alejará: el borracho que pierde el equilibrio. Este trastorna todo; es quien nunca aprendió nada y nada conoce o asimila. Interrumpe y, al herir, causa silencio.

El mismo traspíe, en los versos cuarenta y cinco y cuarenta y seis, se enlaza con la descripción de la mujer solitaria y del tiempo de la noche que, al partirse, es un niño asustado.

Hasta el verso cincuenta todo se parte: la ciudad, la memoria, la palabra, la pasión de los amantes, lo partido, lo nunca nombrado, lo olvidado, y un nuevo traspíe de otro ebrio que transita por otra calle, también silenciosa y oscura.

51 y un tranvía, con todas las luces encendidas, se detiene vacío
[junto a nosotros en la esquina,
y con señas que bien comprendemos, el conductor nos exige
[que le entreguemos a nuestros muertos, ya que sólo él habrá
[de conducirlos.

Pero hay algo sin embargo en el lodo y en la mirada de aquel
[que tortura su lengua describiendo su muerte,

hay algo sin embargo en el lodo y en la palabra de aquel que ha
[escuchado el portazo del vacío
55 hay algo dulce y obstinado en las oscuras manchas de sal que el
[amanecer deja en los rostros de los recién llegados a los
[puertos,
hay algo en el alcanfor donde la ropa vieja se pudre
[invisiblemente,
sin ostentaciones orgánicas, sin combates sangrientos:
hay algo que sobrepasa al recuerdo, hay algo que llega frente a
[nosotros.
No importa si las lágrimas enseñan sus dientes menudos, esa
[débil mordida en las mejillas es como una palmada en el alma;

Ahora aparece un extraño que quiere apoderarse de sus historias,
que exige participar de los recuerdos.

Nuevamente algo redime esa carrera precipitada rumbo a la
muerte, algo que los absuelve de sí mismos. Toda la angustia no
es inútil, tiene mucho de real. El llanto no es en vano.

60 así bajamos el rostro, nos gustaría detenernos, bajamos la voz
[por un pozo vacío,
y hay un parpadeo de ciudades, un movimiento de vísceras en la
[energía de aquellos que despiertan sin descifrar sus sueños.

La noche va arrojando sus coronas al mar,
y la ciudad, apoyada en sus muros, sentada en el polvo,
le dictará al escriba, y el traspie de un borracho en una calle
[silenciosa y oscura

65 partirá en dos la frase.

Ahora escuchen el paso de las ratas por las leyes,
escuchen el paso de las ratas por los estantes de libros, por las
[firmas de los gobernantes,
y escuchen también el viaje de los dormidos por sus aguas
[perdidas.

Mañana diré la palabra que amanece al día siguiente flotando en
[los estanques.

70 Mañana diré la palabra que lucha en el festín de los animales de
[invierno.

El verso sesenta y dos anuncia el luto. La ciudad que atestiguó su paso pronto olvidará ese eco y virará su frente hacia lo extranjero. Lo viejo se pudre, las leyes se tornaron obsoletas, los gobiernos deben cambiar. Aquí se reflejan las ideas comunistas.

En la estrofa que inicia en el verso sesenta y nueve se advierte que aún hay mucho por decir, que el tiempo dará fe de lo que se dijo y se presiente, y concluye subrayando que la última *palabra* lucha por nacer entre el escombros de lo vivido.

El sentido total del poema desborda pesimismo, la muerte ronda todos los rincones y sólo queda una vaga esperanza ambigua, que no declara si es de vida o es deseo de muerte. El cambio es necesario y apunta a prontas catarsis que cimentarán nuevas historias.

El título es ya una herejía. Este ritmo de principios de siglo nacido en algunas ciudades norteamericanas resucitó en los años setenta, cuando Becerra ya había muerto. Es un poema sobre la noche y las sombras que la habitan; late en sus versículos un mundo de imágenes rotas, de la luz y de la calle, de los muertos que el tranvía se lleva. Hay algo que el poeta, al que llama escriba, deja a mitad del camino: un sabor, un olor a alcanfor, cierta música. La imagen del borracho, un ser que el pensamiento lógico de Becerra rechaza, vuelve.²⁷

4.2.1.1.2. Forma

José Carlos Becerra no posee una métrica regular: a simple vista se puede observar que sus versos son largos y alternos con algunos, pocos, más cortos. Tiende al *verso libre* ya que no sigue patrones métricos, rítmicos y estróficos, pero en realidad los suyos son versículos, con los que logra que cada verso sea una frase casi filosófica, una consigna estructurada en premisas secuenciadas.

²⁷*Ibidem*, p. 156.

En todo caso los suyos son *versos blancos*. Presenta asonancias internas como *cenizas frías, desconocida y presentida* que crean un sonsonete, así como algunas aliteraciones no muy afortunadas como *la ciudad florece en sus luces* o *La mano vacila a la luz de esa sangre seca, la exclamación se disuelve en sus puntos suspensivos*. Y después de ese «silbido» anterior, un gran verso: *Allí mismo la frase rompe sus lazos con lo que solamente basta el lenguaje*.

Su lenguaje no es en extremo depurado, se advierten adjetivaciones anárquicas: *¿qué clase de espuma vela delicadamente mis argumentos?* Un adjetivo es peligroso y en el caso anterior no puede imaginarse la *espuma* sino cubriendo *delicadamente*. Hay palabras de sobra como conjunciones y series de monosílabos: *vacila a la luz de esa sangre seca*. Estos patrones deben evitarse porque los monosílabos son átonos y nos desvían la atención de las palabras sustanciales del poema.

4.2.1.1.3. Estilo

Este poema tiene un estilo similar a los poemas de Saint-John Perse, quien también utilizaba versos largos; Becerra se identificó con este autor y con José Lezama Lima,²⁸ quien asimismo es extenso en sus versos.

Aparecen muchos y variados recursos retóricos con los que logra su objetivo: que es la actualidad del hecho poetizado.

En el primer bloque del poema, la reiteración para enfatizar se da de modo simple, como en el caso de «hablar» que se repite cuatro veces; o por medio de una epanalepsis, es decir, de todo un concepto: «los hombres de *otra historia*, la *otra historia* de nosotros mismos»²⁹. La intención es dejar más clara la idea que nos presenta, convencernos por «hartazgo».

²⁸Lezama Lima y Becerra intercambiaban correspondencia. Puede demostrarse en el apéndice a *El otoño*, donde en el «Juego de cartas» aparece una epístola del escritor cubano.

²⁹La cursiva es mía.

El octavo verso es una paradoja: destetarse de la muerte. El verbo se refiere a una acción propia del nacimiento. Quizá Becerra intenta demostrar cuán fácil es vivir en las contradicciones o quizá que no se puede vivir en su «totalidad» un hecho o sentimiento.

Los versos veinticinco a veintisiete son interrogaciones. El poeta enfatiza en que siempre existen preguntas que nadie, ni uno mismo, puede contestar jamás. Lo que ignoramos se convierte en sentimiento y este sentimiento en sed pendiente de ser saciada.

Hay ironía en la manera de expresar lo que hace el extranjero, en los renglones trigesimonono y cuadragésimo. Él no puerve ni hace reír, sino que escandaliza. Lo que realmente se enfrenta a nosotros produce carcajadas, es lo absurdo de lo patético y lo patético de la vida misma.

Hay una hipálage en el verso sesenta y nueve; la palabra no amanece ni, mucho menos, puede flotar en un estanque, pero esto dota al poema de mayor realismo, sensorialidad y sugerencia.

Becerra recurre a múltiples prosopopeyas, reiteraciones y enumeraciones a lo largo de todo el poema, con lo que deja clara su intuición y su mensaje: enfatizar su angustia ante la vida y cómo ella lo va cercando hasta que sólo puede tener la certeza de su propia muerte. Todo lo demás es azaroso y poco claro.

La principal voz renovadora en la poesía de José Carlos Becerra es la riqueza de imágenes. La búsqueda de su propio perfeccionamiento estilístico marcó una pauta importante y lo situó como maestro vanguardista frente a las nuevas generaciones que buscan en las letras su propio vehículo de expresión. Y es que la poesía es diálogo, no sólo retórica y forma. Un buen contenido, que nos atrape en sus líneas de principio a fin, que logre identificarnos y redimirnos de la soledad, es aquél que se grabará en la memoria.

4.2.1.1.4. Juicio

El poeta supo expresar que no estamos solos, que antes y después existen ecos para los cuestionamientos milenarios. Siempre ha

nunca responde, es el universo, la vida misma, propia o total, de todos los tiempos. Te hace caer. Resurges y el instinto se reencontra en la idea.

Todo es uno, el arrebato, el amor y el pensamiento; pero el tercero es peligroso, se encarna en proyectiles capaces de matar.

Así es la historia de la vida, la historia de la historia, la vida de la vida, desde el inicio hasta la muerte de todo lo concebible.

Conceptos nocturnos y carnales se entretujan para desembocar en la sorpresa: no hay mayor valentía que la que mana del miedo.

4.2.2.1.2. Forma

El poema está construido en versículos, en ideas que tienen que unirse como borbotones para flagelarnos. No hay métrica periódica ni pensada ni intuitiva. Son ideas que no se ciñen a patrones clásicos de ritmo o medición.

No hay rimas al final de los versos pero sí internas en el último. Por ejemplo: existe asonancia entre *fuggo*, y *recreo*; entre *frotamiento* y *miúdo*.

4.2.2.1.3. Estilo

Becerra construye en versículos para sólo permitir respiros necesarios. Provoca la asfixia que ambienta acertadamente el sentimiento que lo llevó a reflexionar sobre su propia vida.

Hay un solo verso, el sexto, *la pura penuria astral*, que no se encabalga y funciona como una consigna. Éste mismo presenta aliteraciones con las *pes* y la secuencia vocálica *a, u, a*; y *e, u, a*; y cierra con tres *aes* consecutivas. Con esto logra que su verso «nos escupa» el rostro.

En cuanto a retórica, el poema comienza declarando un hecho y apurando la metáfora y, por si no quedara claro el mensaje, reitera con anadiplosis. Enfatiza que es del amor de lo que está

hablando. El fragmento continúa con una definición asindética en donde el verbo está elidido. Se yuxtaponen las ideas que van definiéndose. La epanalepsis se concatena con el polisíndeton e, incluso, toda la complicada figura es un quiasmo. Continúa una aliteración al pronunciar tantas *pees* juntas. Intenta seguir por ese camino y se pierde en la cacofonia para cerrar el canto con una metáfora estupenda: (el epíteto redondea el poder de la imagen) *carne envalentonada por el festín del miedo.*

4.2.2.1.4. Juicio

Definitivamente estamos ante un poeta que comienza a preocuparse por la forma. Consciente de que las consonancias y asonancias pierden al lector en vez de lograr que atienda al poder de la frase. Utiliza los adjetivos de forma atinada y no como mero adorno a las palabras. El recurso de la aliteración está plenamente justificado por el efecto que produce y, el mayor acierto es dejar ese verso solo entre tantas ideas atropelladas.

El poema nos lleva de la mano al inesperado final. Lo climático debe aterrizar en una explicación que nos redima. La catarsis es un miedo presentido.

4.2.2.2. Por el tiempo pasas⁵¹

4.2.2.2.1. Interpretación

- 1 Por el tiempo pasas, lo cruzas, sales de él,
rozas la superficie de la muerte
y distraída sigues hacia donde no sé si sigues.

Eres tú la que cruza el tiempo,

- 5 la que aparta a la muerte como si se tratara de una cortina,
- 6 la que destapa el espejo como si se tratara de una lata de
[cerveza que luego te bebes y la arrojas vacía sobre el asfalto.

⁵¹*Id.*, p. 213.

El poema aborda una descripción. Una figura femenina transcurre en un momento y se pierde para bordear la muerte sin desearlo. Distraída logra salvarse y sin saberlo se pierde hasta donde no puede encontrarse.

Ella es importante porque se cuela en la reflexión del poeta; éste observa cómo peligrosamente juega ella con su destino sin saberlo ni, mucho menos, darle importancia. Es ella la única capaz de desafiar a la muerte y asomarse, es la culpable de transgredir el espejo del poeta y exhibirlo ante sus propios ojos y desecharlo sin haberlo conocido verdaderamente.

4.2.2.2.2. Forma

Se trata de versículos. No se aprecian consonancias o asonancias aunque, como ya se ha enfatizado, no se puede decir que se trate de verso libre precisamente porque la construcción no se da en función de los versos, sino que las ideas se encabalgan en una misma línea.

4.2.2.2.3. Estilo

Nuevamente Becerra encuentra que la ilación de ideas en un solo verso responde a su necesidad expresiva. Para él, el poema debe construirse a partir de cómo debe leerse, es decir, que los versículos son el vehículo justo para la grandilocuencia y discursividad de su mensaje.

El poema recalca un hecho: la mujer cruzó el tiempo sin fijarse y bordea la muerte. En esa introducción las acciones naturales se entretajan con la metáfora. La epanalepsis funciona como imagen y, dentro del juicio, como conjetura. La anáfora a modo de sujeto para elidir el verbo principal inyecta fuerza en la descripción, que es una metáfora estupenda luego del símil que la acompaña. El tiempo está sujeto sólo por la reflexión del poeta que se da por vencido, luego de la última comparación, y acepta que es fútil el momento.

Lo breve del texto justifica el tema, efímero y certero. No puede extenderse la reflexión de un momento más allá de lo necesario para describirlo.

4.2.2.2.4. Juicio

JCB insiste en la secuencia de sentencias pero no cansa. Agota rápido el tema pero no se le escapa nada en el tintero, sino que deja en el espíritu del lector el amargo sabor de la futilidad. Un poeta debe expresar el aliento incitador, pero no abusar de sus palabras, y Becerra se detiene justo a tiempo para invitarnos a descifrar el mensaje.

Definitivamente lo suyo es el gran aliento, las palabras que se desbordan por necesidad y el lector debe perseguirlas. Ya con él, los conceptos reposan hasta diluirse en la memoria.

4.2.3. Cómo retrasar la aparición de las hormigas

4.2.3.1. [El brindis del bohemio]³²

4.2.3.1.1. Interpretación

- 1 en la sala caldeada de buenos deseos,
alguien de los reunidos dijo: propongo
un minuto de silencio por los caídos,

y todos accedieron,
- 5 víctimas y verdugos agruparon sus bocas
brevemente selladas
alrededor de la hoguera donde
algunos leños carbonizados aún crepitaban,

(bajo el dosel de hierba
10 uno de los caídos se agitó convulso:
11 tengo una pesadilla, murmuró quedamente)

Este poema está fechado en 1970. Creo que está vigente en el texto lo acaecido en 1968, en Tlatelolco. La lectura puede hacer-

³²*Idem.*, p. 241.

se lineal. Siempre en la euforia de los brindis alguien propone un pretexto para la salutación y los demás acceden sin importarles verdaderamente la razón que los llevó a alzar sus copas. Cuando aún están frescos, los recuerdos son como *esos leños carbonizados* [que] *aún crepitan*. Muchos sucumbieron en la Plaza de las Tres Culturas y otros claudicaron, después de salvar sus vidas. Entonces, los fantasmas desde la tumba sueñan pesadillas ante la ingratitud y la injusticia.

4.2.3.1.2. Forma

El siguiente diagrama se refiere a las medidas silábicas y estróficas del poema anterior. La cifra inicial se refiere a las sílabas naturales del canto y los paréntesis indican las sílabas que pueden contarse si aparecen hiatos y/o sinalefas, así como si se encuentran cesuras. Este mismo diagrama lo utilizaré más adelante.³³

13(13)

12(12)

13(13)

7(7)

14(Obsérvese la cesura=7+7)

7(7)

11(11)

16(16)

8(-1sinalefa:7)

14(-1 sinalefa=13. Obsérvese la cesura= 7+6)

15(-1 sinalefa=14. Obsérvese la cesura=7+7)

³³Tara la fácil interpretación debe recordarse que, cuando la última letra de una palabra es igual a la inicial de la siguiente, se dice que hay un hiato. La sinalefa es la presencia de dos vocales distintas que se juntan, la primera al final de una palabra, la otra al principio de la siguiente. Estos fenómenos, el del hiato y la sinalefa provocan que al unirse las sílabas se pronuncien y se cuenten dos como una sola. También debe tenerse en cuenta que en la terminación aguda del verso debe sumarse una sílaba, en la grave se cuenta normal y en la esdrújula debe restarse una sílaba. La cesura es una pausa natural que divide al verso en dos hemistiquios homométricos.

Nos encontramos ante un poema con frecuentes asonancias: 1 y 3; y 5 y 6. La métrica no es constante, pero sí parecida; difiere por unas cuantas sílabas, dos más, dos menos. El patrón estrófico es de 3-5-3 versos. En el primer bloque, la métrica es de 13-12-13 sílabas naturales, esto es, casi la misma.

El siguiente fragmento abarca 7-14-7-11-16 sílabas. Deben observarse con atención los tres primeros versos de esta secuencia (7-14-7) porque en realidad se trata de cuatro versos de siete sílabas cada uno, ya que el segundo presenta una cesura.

El último bloque es de 7-13-14 sílabas. Los dos últimos versos están partidos en dos hemistiquios que resultan en 7-7-6-7-7 sílabas.

En resumen, se trata de un poema heptasilábico casi en su totalidad. Destaca la intención de evitar hiatos y sinalefas.

4.2.3.1.3. Estilo

Becerra intenta la concisión. Busca en cada verso ofrecernos la frase contundente que nos derribe. Utiliza la imagen y la metáfora. Esta última, sobre todo, no por estrofas sino para redondear todo el poema. El lenguaje es textual, cada línea es una declaración que tiene mucho de recuento, de historia. No aparecen adivinaciones salvo en el último fragmento en donde *dosel de hierba* es una locución metafórica del cementerio. Y qué es sino un *dosel de hierba* aquello que cubre lo que alguna vez fue vida.

4.2.3.1.4. Juicio

Este poema pertenece a *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, su último libro. José Carlos Becerra intentaba acortar sus versículos: *En la sala caldeada de buenos deseos / alguien de los reunidos dijo: propongo / un minuto de silencio por los caídos / y todos accedieron. /* La idea fluye aunque se sienta la asonancia entre *caídos* y *reunidos*: el autor se valió del hecho artificioso de romper el verso en *propongo*, y no en *dijo*., donde existe una

pausa natural que se enfatiza por los dos puntos. La asonancia quedó presente de cualquier manera.

Vuelve a ser evidente la búsqueda de la forma y la necesidad de revisar y corregir. Quiero creer que le faltó tiempo.

En el siguiente fragmento ocurre lo mismo, aunque aquí sin artificio alguno: *sellada y crepitaban* forman una asonancia enorme.

El último fragmento está bien construido.

4.2.3.2. [Vía Véneto]³⁴

4.2.3.2.1. Interpretación

1 quiero estar solo, se vacía la mesa,
las cosas necesitan el espacio
de los laberintos apelotonados
en las resistencias del quiero

5 estar solo,

lugar donde se guardan
las sillas y las mesas
después de la reunión,
composición orquestal

10 con las glándulas secretas del quiero
estar solo,

caprichosos dibujos de las moscas
realizando el silencio,

se abre el fuego entre un ruido de sillas y mesas,

15 todos hablan al mismo tiempo repitiendo
el discurso del quiero
estar solo,

composición orquestal,

lóbulos de un poder con el cual se cultivan

20 los objetos mentados por el quiero estar solo,

³⁴El otoño, p. 245.

en lajas de granito la piedad
derrama sus libélulas,
sus actos de última voluntad,
quiero estar solo retrocede
25 en las emanaciones infectas de la letrina.

Con una lectura lineal podemos desentrañar lo que nos quiere comunicar el poeta; si acaso sólo basta precisar algunas ideas: la locución *quiero estar solo* es una personificación y como tal hay que tratarla: necesita espacio y posee glándulas; se resiste. En el verso quince Becerra nos advierte que todos roban el discurso de este personaje, que se arremolinan arrebatándole la palabra, quizá, porque el mundo mismo es otro *quiero estar solo*. Al final puede concluirse que, aún siendo el mayor deseo imbuirse en el *quiero estar solo*, la vida no permite poder asirnos a nuestro propio espacio.

4.2.3.2.2. Forma

También, como el poema mismo, aquí el comentario es breve: son versos blancos ya que en los versos tres y cuatro se advierten asonancias en el final. Los versos doce y catorce y los dieciocho, veintiuno y veintitrés acusan lo mismo. La métrica, aunque irregular, está entre las diez y trece sílabas.

4.2.3.2.3. Estilo

Lo primero que se nota es la omisión del título y el consecuente principio en minúscula que puede deberse a que, junto con otros textos, parte de un todo más amplio. Aparecen reiteraciones en los versos 9 y 18, *composición orquestal*, y en 7 y 14, *sillas y mesas*. Y, más significativamente, en el verso *quiero estar solo* que es un sentimiento motor para el poema, o, puede decirse, un personaje.

No aparecen recursos retóricos más allá de la imagen y la metáfora. Este poema debe su fuerza a la prosopopeya que le da

cohesión. *Quiero estar solo* participa del banquete como un invitado más e inevitable; es un desdoblamiento del propio poeta que está presente y al mismo tiempo desaparece persiguiendo sus deseos.

4.2.3.2.4. Juicio

Es un poema que no se pierde en el manejo de herramientas y lenguaje, mas, decididamente, comunica y éste es el principal ingrediente que debe poseer todo poema.

Este canto, al igual que el anterior, forma parte del libro *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, el cual no fue organizado ni publicado por su autor. Después de su muerte, apareció entre sus papeles y sus antólogos lo incluyeron. Es necesario aclarar esto porque se advierte una insistente búsqueda de formas poéticas que no necesariamente concluyen con un hallazgo.

Becerra buscaba acortar sus versos, lograr la concreción. Evidentemente, este momento es una búsqueda formal. Intenta alejarse del versículo y hacer de cada verso una consigna. Al separar la idea motora, obliga al encabalgamiento. Ya observamos cómo en otros poemarios de este autor combina acertadamente estructuras cortas y largas.

A mi juicio, el libro es un experimento. Nunca podremos saber si Becerra lo habría publicado. Prefiero pensar, como Octavio Paz, que «murió en plena búsqueda».³⁵

4.3. Principales influjos

Desde el principio de este trabajo hablé de la presencia de Saint-John Perse en la poesía de Becerra; el mismo Paz hace hincapié en ello.³⁶ Es evidente que al ganar Perse el Premio Nobel de

³⁵Octavio Paz, «Los dedos en la llama», en *El otoño*, p. 17.

³⁶Puede consultarse *El otoño*, en sus partes «Juego de cartas» y «Los dedos en la llama», en donde se refiere este influjo de Perse en Becerra.

Literatura, en 1960, muchos poetas vuelcan su mirada hacia sus versos largos. Recordemos que también Pablo Neruda, al ganar la misma presea, en 1971, será, con *Residencia en la tierra*, parámetro de la versificación. Bien debe matizarse que el poeta chileno ya tenía un prestigio muy grande en toda la juventud latinoamericana por su consabida militancia comunista y su *Canto general*.

Saint-John Perse influye positivamente en la obra del cubano José Lezama Lima. En los versículos de Lezama pueden leerse disertaciones filosóficas, y por donde sino por el lenguaje es que el hombre expresa sus pensamientos y su poesía. Entre Lezama Lima y Becerra existe una cierta amistad, comparten correspondencia en la que disertan sobre literatura.³⁷

José Carlos Becerra «Parecía convencido —al menos en 1969— de que las grandes lecciones de la literatura contemporánea no se han escrito en español, por lo menos no las obras definitivas».³⁸ Los *poetas malditos* serán una figura de identificación. Becerra también se identifica con su vida.

Becerra se desdobra en *Oscura palabra*. Rimbaud en su *Temporada en el infierno*. Los dos pertenecen a la bohemia, que no es solamente licor, mujeres, cafés, cabarets y amigos. Es, principalmente una protesta contra la sociedad. Y así la asumen. Es un gesto contra las costumbres y la jerarquía de las clases, señala Rivière. «Contra la organización que los hombres se han impuesto a sí mismos; pretende derribar todo lo que hay de artificial en la vida, todo lo que se ha superpuesto a la simple naturaleza»³⁹

En el habla castellana, si bien el Modernismo es la herencia cultural directa, aún estaban vivos muchos poetas pertenecientes a la generación de *Contemporáneos*. Carlos Pellicer será nuevamente figura relevante para José Carlos Becerra, más allá de la confluencia con la patria chica.

³⁷Consúltese «Juego de cartas», en *Op. cit.*

³⁸*La cebra*, p. 132.

³⁹*Ibidem.*, p. 98.

El 11 de septiembre escribió Becerra el primer poema de lo que sería uno de sus poemarios más densos y bellos, *Oscura palabra* (1965). En las ediciones Mester, que dirigía Juan José Arreola, apareció ese libro con portada en cartulina gris, sencillo, hecho casi a mano, bajo el cuidado del mismo Arreola y de Jorge Arturo Ojeda.⁴⁹

Becerra asistió al taller literario de Juan José Arreola. Ahí conoció y trató a otros poetas de otras generaciones y de la propia. Señalemos que en este grupo participó Raúl Garduño y que junto a Arreola estuvo Guillermo Rousset Banda. En tanto a las publicaciones que circulaban en esos tiempos, *La espiga amotinada* debe nombrarse como antecedente de *Poesía joven de México*,⁴¹ no desde un punto de vista estilístico, pero sí desde la coincidencia de voces frescas, necesitadas de un escenario propio y de una ruptura con modelos añejos.

Los versos no son, como creen algunos, simples sentimientos: son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; es necesario conocer a los animales y el modo como vuelan los pájaros y saber qué movimientos hacen las pequeñas flores al abrirse por la mañana [...] hasta entonces no puede suceder que, en una hora muy rara, se eleve del centro de ellos, la primera palabra de un poema.⁴²

JCB reconoce su amistad con José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid; al primero le debe su incursión en *Poesía en movimiento* cuando le hizo llegar a Octavio Paz, en manuscritos, los poemas suyos que allí se incluyen.

⁴¹*Ib.*, p. 89.

⁴²En alguna ocasión, Jaime Augusto Shelley me dijo que *Poesía joven* se había editado para dar a conocer a los poetas que habían quedado fuera de *La espiga*. Difícil, porque el planteamiento de uno y otro libro no es similar pero, sobre todo, porque aún cuando las edades de José Carlos Becerra y Leopoldo Ayala son paralelas a las de los escritores de *La amotinada*, Garduño y Aura son mucho menores; y sólo las consignas de Ayala, acaso, se parecen al aliento de *los espigos*.

⁴³Rainer María Rilke, citado por Agustí Bartra, Prólogo a *La espiga amotinada*, p. 9.

Personalmente creo que el influjo más importante en la obra de Becerra es él mismo cuando reconoce haber querido ser novelista. De ahí parte su cadencia prosística y ese sobrecúmulo de imágenes.

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días febriles, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rimas, tan flexible y al mismo tiempo contrastante e inarmónica como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las sinuosidades del delirio y a los sobresaltos de la conciencia?⁴³

Regresemos a los influjos extranjeros. Xorge del Campo establece algunos puntos de contacto que, por obvios, doy por ciertos:

Acertada razón existe cuando se observa que en la poesía de Becerra se escucha el eco de otras voces: influencias. Voces que, a decir verdad, a mi juicio importan sí, a través de ellas, se escucha la voz de un verdadero poeta. Es decir: a condición de que el poeta someta los modelos a su manera. ¿Cómo? Los recursos han sido evidenciados: continuación o violación, homenaje o profanación.⁴⁴

Y más adelante habla de esos influjos y cómo José Carlos Becerra los valida en su discurso:

Como poeta inspirado, la operación principal para Claudel consistió en fundir los objetos en uno solo. De ahí que prefiere la metáfora a la fusión brusca y desconcertante de la imagen. Toda la expresión de su poesía tiene como base este doble movimiento, mantener la existencia distinta de las cosas y volver a descubrir sus correspondencias secretas e innumerables.⁴⁵

Continúa más adelante:

Con Saint-John Perse, el poeta tabasqueño recibe también fórmulas e ideas, la tarea esencial del poeta que recoge del pasado imágenes;

⁴³Francisco López Estrada, citado en *La ceiba*, p. 81.

⁴⁴Xorge del Campo, «Una voz: larga, sonora», en *Tropico de voces*, p. 268.

⁴⁵*Idem.*, p. 269.

esto es: mitos, leyendas, formas plásticas, sistemas de anotaciones rituales y leyes sociales, la interpretación cósmica y el sentir religioso. En suma, las ruinas que nos hablan en *La venta* y en otros poemas de José Carlos Becerra.⁴⁶

A lo anterior sumemos el paisaje americano de Lezama Lima, la indiscutible fuerza metafórica.

4.4. Características formales y estilísticas

José Carlos Becerra tiende al *verso libre* ya que no sigue patrones métricos, rítmicos y estróficos clásicos, pero en realidad su forma es de *versículos*, es decir, alternar lúdicamente versos cortos y versos largos, con los que logra que cada uno sea una consigna estructurada en premisas secuentes. Su forma es la de hacernos reflexionar en que «eso» que todos vemos nos hace falta observarlo con el pensamiento dispuesto a imaginar.

Poesía quiere decir para él exiliarse del terruño, buscar el origen, verse a distancia. Es mirar por dentro el universo interminable de los deseos y de los sueños. Quizás esto explique por qué escribe con ese verso largo, que nunca tiene un referente directo sino remoto. Esto resulta evidente en poemas del tipo de *Los muelles* (1961)⁴⁷

Estilísticamente comienza con sus enormes versos *blancos*. Las palabras le surgen a borbotones y no las puede controlar. Se le escapan consonancias, asonancias, rimas internas, hiatos y sinalefas. Adjetiva anárquicamente olvidándose de que los sintagmas no necesitan adornos y los únicos que pueden soportar son los que por naturaleza les corresponden.

La prosa sería un punto de referencia y algo más: el apoyo indispensable para escribir poesía. Uno de los amigos de Becerra, Fernando Rafful, recuerda que antes de escribir un poema, armaba una

⁴⁶*Id.*, p. 271.

⁴⁷*La caba*, p. 31.

historia, la desarrollaba como un cuento y entonces la transformaba en versos.⁴⁴

Tiene palabras de sobra: conjunciones y artículos que pudieron omitirse. Como ya se expresó, no repara en que tanto monosílabo junto es indiscutible pobreza de lenguaje.

En cuanto a la elección de locuciones, éstas son acertadas en tanto que dotan al poema de fuerza metafórica, el verdadero embate de Becerra. Sin duda, conforme transcurría su trabajo iba también en pos de una búsqueda formal.

En *Fiestas de invierno* hay ruptura del versículo y una confluencia con la brevedad. Los poemas son más cortos y los versos no necesitan encabalgarse intuitivamente, sino que el poeta marca las pausas. Hay un juego entre brevedad y discursividad que nace del intento por la síntesis.

Enfatizo nuevamente en que *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* no es un texto que José Carlos Becerra publicó, que su edición es póstuma y todo cuanto de sus líneas se diga es arriesgado; aún así, de éste, apunto que hay una diferencia estructural importante: el tratamiento de la imagen mediante frases cortadas.

Octavio Paz le escribe a Becerra:

No, su peligro no es la excesiva concentración. Más bien sería la extensión y, a veces, cierta vaguedad. Como creo (el consejo, si no recuerdo mal es de Gide) que el poeta debe contradecirse a sí mismo, luchar contra sus dones, me gustaría que su escritura fuera más veloz, menos ríto, más conjunción de realidades simultáneas.⁴⁵

Y muy bien, su mayor acierto previo a *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* habían sido sus versículos bien logrados. Es verdad que perdía al lector en medio de su «cierta vaguedad» aquí aludida. Pero, por qué no concederle también el hecho ni siquiera intentado —porque la vida se le truncó— de poder el mismo de-

⁴⁴*Ibidem*, p. 44.

⁴⁵Octavio Paz, en «Juego de cartas», de *El otoño*, p. 299.

purarse. Quitar las palabras, e incluso las frases, que no aportaban al texto no es un equivalente a fraccionar un verso y obligar a un encabalgamiento.

La depuración formal lo lleva a evitar hiatos y sinalefas, conjunciones y monosílabos, palabras que están de más, pero cae en repeticiones métricas, cesuras que, al partir en hemistiquios, anuncian inclusive una acentuación periódica. Sin querer, esto lo aleja aún más del *versolibrismo*.

Sus principales recursos retóricos son la metáfora y la reiteración. Ambas son decisivas para lograr el énfasis de lo que quiere transmitir. Puntualizar una idea, repetirla, hacer que la idea se nos tatúe en el espíritu es el mayor hallazgo del artista.

También aparece constantemente la ironía, el sarcasmo, la burla al momento histórico, en poemas como «Batman» o «El brindis del bohemio» o en el tratamiento de las acciones de los múltiples personajes que cruzan el escenario de *El otoño recorre las islas*.

El principal acento renovador en la poesía de José Carlos Becerra es la riqueza de imágenes. Y es que la poesía, como ya lo dije arriba, es diálogo, no sólo retórica y forma. Un buen contenido, que nos atrape en sus líneas de principio a fin, que logre identificarnos y redimirnos de la soledad, es aquel que se grabará en la memoria.

4.5. Características temáticas e ideológicas

El *leitmotiv* gira entre la vida y la muerte. Sus personajes están muertos o son testigos de la muerte del autor. Siempre está el luto cubriendo todos los espacios del poema.

Con una larga sucesión de siluetas, Becerra monta el gran circo del mundo. Las historias se enlazan con el tiempo. Recuerda y vuelve vigente el pasado; testifica que el futuro necesariamente está unido a los pretéritos de otras epopeyas... y la soledad que a veces se acompaña o que se sufre en soledad.

Becerra poseía una habilidad poética excepcional para crear imágenes no figurativas. Su discurso amplificador vanguardista era un discurso

de la conciencia consigo misma, o de la conciencia con el «otro», sea este otro un ser amado, o una proyección del propio yo, discurso ambivalente de aceptación y rechazo del mundo físico, donde se perdían los límites entre la subjetividad y la objetividad, diálogo onírico en que se hacía patente la relación entre la conciencia y el cuerpo.⁵⁰

Él no es culpable del pasado, sino su consecuencia. Busca encontrar en el análisis de acontecimientos la explicación de su propia identidad. Con base en estos pensamientos se siente llamado a la militancia. «Hacia 1958 le entró el fervor izquierdista, ingresó a una de las células intelectuales —el Quinto Regimiento— del Partido Comunista Mexicano [...] Entonces leyó a Marx, a Engels, y sobre todo a Trotsky.»⁵¹ Todo lo que vive lo transmuta a poema porque sólo le queda la palabra luchando por nacer de los escombros, como el ave fénix. Cree en el ser resurrecto en la muerte y en el resurgimiento del mensaje.

Desde *Los muelles* la muerte es una sombra que sigue a Becerra; no la elude, sino la mira con ternura e impaciencia. Es anuncio del futuro y posibilidad siempre a la mano del suicida. Llega en forma gratuita, sin solicitud, o mediante las batallas, las venganzas, o «basta un tranvía equivocado». Es una presencia en la vida cotidiana, trascendida solamente por la palabra.⁵²

Para José Carlos Becerra la observación será la clave de la reflexión. El espíritu analítico lo conduce a sus largos versos que no son sino sentencias, premisas filosóficas, latigazos al espíritu. Su obra fundamental, *Relación de los hechos*, la única que fue formada por él con el concepto de libro, es una larga disertación logística. Para la naturaleza de su mensaje, los versículos son el vehículo apropiado porque sus poemas son narraciones, son prosa versificada:

⁵⁰Alberto Julián Pérez, «La poesía neo-vanguardista de Becerra», en *Trópico de voces*, p. 250.

⁵¹*La cebra*, p. 53.

⁵²*Idem.*, p. 74.

Relación de los hechos fue una extensa prolongación del verso en prosa de Becerra. El centro lo ocupa sin duda el tiempo de la historia, ésa que tanto fascinó a Becerra, concebida bajo la luz de Vico. Su deseo era explorar en la filosofía, la historia, la poesía misma, no con el objeto de hallar, como su maestro Carlos Pellicer, la canción y la luz del rapsoda, sino principalmente con la intención expresa de explorar el conocimiento. Esa vocación se vuelve en su poesía una línea constante que va de la metafísica a la ontología, y del escepticismo a la filosofía de la vida.⁵³

La constante premonición de la muerte es más que retórica, es un juego de abalorios fantasmales que convierten en carnaval patético todo lo que tocan. Y esos fantasmas son el testamento de Becerra, el aliento póstumo que se cuele en el espíritu.

Antes de morir ofreció en sus poemas las salvedades, los acontecimientos por los cuales le hubiera gustado ser juzgado. ¿Por qué no dejar como huellas en la pared nuestro rastro y que alguien se ocupe, se encargue de descifrarnos, de ayudarnos a entendernos o, simplemente, que nos ayude a descubrir nuestras señas de identidad? Esa laboriosa costumbre de anidarnos en los huecos de la palabra, entre los resquicios de las puertas y ante los pesados goznes que nos muestran su frialdad.⁵⁴

La génesis poética de Becerra se cerró abruptamente. Por sus últimos cantos no podemos conjeturar hasta dónde habría llegado. El cambio fue total, pero muy breve.

Desgraciadamente la muerte repentina de Becerra interrumpió su obra en un evidente momento de cambio. En *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* el poeta se revela en una versificación más corta y por medio de temas colindantes con los predios donde se unifican el absurdo y lo sórdido y una consecuente dosis de amargo

⁵³*Ibidem.*, pp. 42-143.

⁵⁴Raúl Cervantes, «La premonición de la muerte», en *Tránsito de voces*, p. 285. Este texto debe consultarse para testimoniar cómo con una serie de coincidencias en su poesía, José Carlos Becerra va descifrando su propia muerte.

humor rayano en el sarcasmo. Becerra, a mi parecer, recurre a la violencia para rebelarse contra sí mismo, para dar un salto que muchas ocasiones es un salto al vacío⁴⁵

José Carlos Becerra no se logra desprender de la discursividad filosófica; en su mensaje pueden resumirse tres características temáticas: la muerte, la sucesión de personajes y la disertación del pensamiento.

4.6. Juicio

Para el poeta existe un espíritu de compartir su soledad; es consciente de que no es el único temeroso del monólogo ni anhelante de la muerte. Su discurso busca adaptarse a sus propias necesidades y de ahí resalta la constante búsqueda de estilo, aún cuando es evidente que los versos largos son naturales en su poética.

Desde *Los muelles* y *Oscuro Palabra* pueden observarse los versículos que responden a una necesidad narrativa. Si bien José Carlos Becerra huye de los metros clásicos, tampoco ejecuta un *verso libre* limpio, sino que navega entre los *versos blancos*, los *versículos* y la *prosa poetizada*.

Su tono elegíaco no es monótono, el autor da un tratamiento distinto a cada poema. En *Relación de los hechos* podemos observar que está su mayor acierto formal porque aún cuando aparecen asonancias y/o consonancias, hiatos y/o sinalefas, no tiene miedo al discurso, las frases le surgen a raudales y puede cambiar de un tema a otro sin que sus versos se sientan fragmentados o se pierda la continuidad entre líneas.

La Venta es un gran poema, casi épico por el núcleo de la historia. Es en el tratamiento en donde se rompe ese «epicismo» porque va de la enumeración al análisis y a la síntesis. Lúdicamente entrecruza el pasado con el presente y vislumbra el futuro.

En el mismo libro Becerra dicta el cómo, en: «Movimientos para fijar el escenario», «Ejecuciones», «Instrucciones para la

⁴⁵Miguel Barnet, «José Carlos Becerra», en *Tropico de voces*, pp. 263-264.

cacería» y «Preparativos para pasar la noche en el espejo». Después de «La venta» se sitúa en su tiempo y hasta es capaz de retratar un «Batman».

Fiestas de invierno y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* son sus últimos textos. En el primero destaca la búsqueda por acortar los versos, escribirlos menos largos, pero no fragmentarlos u obligar encabalgamientos.

Becerra repara en que consonancias y asonancias pierden al lector en el efecto del sonido y lo que se pretende es que atienda a la fuerza de la frase. En este libro los adjetivos son necesarios y naturales a las palabras, gana el sentido metafórico y el poder de la imagen. Sus locuciones aliterantes son certeras y atina al dejar versos cortos solos, como sentencias, en medio de versículos que necesitan atropellarse para producir cierta sensación de agobio. Como en los cuentos, el final es inesperado, de *knock-out*.

En *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* se advierten mutilaciones en el tratamiento de los versos. Sus frases medulares están truncas, lo que es imperdonable porque en ellas es donde recae todo el peso del poema. En los versículos, que en su etapa anterior lo distinguieron, el encabalgamiento fue un recurso más que acertado, indispensable, pero necesitar encabalgarse un verso de cuatro palabras, como ocurre en este libro póstumo, no puede resultar positivo.

Debe recordarse que estos versos cortos caen en la repetición métrica y que el *verso libre* no admite ni patrones métricos ni sonsonetes.

Vuelve a ser evidente la necesidad de revisar y corregir. Quiero creer que le faltó tiempo.

A mi juicio, el libro *Para retrasar la aparición de las hormigas*, es un experimento en la búsqueda de formas nuevas.

Definitivamente lo suyo es el gran aliento, las palabras que se desbordan por necesidad y el lector debe perseguirlas. Ya con él, los conceptos reposan hasta diluirse en la memoria.

5. RAÚL GARDUÑO

5.1. Algunos datos biobibliográficos

Raúl Garduño Culebro, nace en la ciudad de México el 20 de noviembre de 1945. Desde los pocos meses de nacido, hasta 1957, radicó en Comitán, Chiapas, en donde cursó sus estudios primarios.

Raúl nació en la cd. de México. Seis meses después su familia se traslada a Comitán, Chiapas, circunstancia que comparte con Rosario Castellanos. La familia vuelve a mudarse, esta vez a Tuxtla Gutiérrez, en donde Raúl termina la primaria y secundaria. Allí Óscar Oliva, como jurado de un concurso estatal de declamación, otorga a Garduño el primer lugar.⁵⁶

De 1958 a 1964 radica en Tuxtla Gutiérrez, capital del mismo estado, y comienza el bachillerato que deja inconcluso. «Poco tiempo después, Óscar Oliva presenta en la revista *ICACH* (Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas) los primeros poemas que publicó Garduño. Tenía quince años.»⁵⁷

A partir de entonces comienza el peregrinar, de Tuxtla a la ciudad de México y de regreso. En la capital del país acude durante dos años al taller literario que dirigía Juan José Arreola y, en *Mester*, la revista del taller, publica algunos poemas. Sus textos también son editados en periódicos, revistas y suplementos capitalinos.

En Tuxtla Gutiérrez se ocupa de organizar actividades literarias, colabora en el boletín cultural *Divulgación Literaria* (1976), del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) y dirige un taller de poesía en la misma institución.

Después de una década de estancias más prolongadas en la ciudad de México que en su estado, volvió a Tuxtla para trabajar en difusión

⁵⁶Elva Macías, «Puerta de golpe», [Pról. a] *Poesías*, pp. 9-10. Para referirme a esta autora y a este capítulo sólo apuntaré Macías.

⁵⁷*Idem*, p. 10.

cultural de la Universidad Autónoma de Chiapas, en donde fue anfitrión de muchos escritores: Carlos Pellicer, Efraín Huerta, José Revueltas, Jaime Sabines, Carlos Monsiváis, José Agustín, David Huerta, Elsa Cross y muchos más. Los presentaba ante el público con palabras cálidas, llenas de poesía.⁵⁴

Debe decirse que Raúl Garduño fue un hombre muy querido, tenía muchos amigos y muchas mujeres se disputan aún su corazón. Sin desear caer en omisiones basten algunos nombres de quienes me han hablado de él: Teresa Guarneros, Raúl Cáceres Careno, Marlene Villatoro, Guillermo Rousset Banda, Rodrigo Núñez, Francisco Álvarez, Socorro Trejo, Malú Morales, Jorge Mandujano, Enoch Cancino Casahonda...

Valga aquí una cita de José Emilio Pacheco:

De los poetas suele decirse que su única biografía son sus poemas. Esto es completamente cierto en el caso de Raúl Garduño. Lo grave es que de ellos sólo se conocen los juveniles incluidos en *Poesía joven de México* [...] por la generosidad de Armando Orfila Reynal, que en ese volumen colectivo quiso reparar algunas de las injusticias y omisiones de *Poesía en movimiento*.⁵⁵

Innumerables son las anécdotas del joven Garduño. Me platican que era pulcrísimo en su vestir. En Tuxtla Gutiérrez siempre llevaba una camisa blanca impecable y unos pantalones grises. En San Cristóbal las Casas cambió la camisa blanca por azul clara y, al final de su vida, cuando contaba con un poco más de dinero, el pantalón era de corte exacto, hecho a la medida.

Por boca de Francisco Álvarez supe más de Raúl Garduño: el poeta era triste, con aura de desamparo, rubio, le decían «El

⁵⁴*Id.*, p. 13.

⁵⁵José Emilio Pacheco, «Teixidor, Garduño, la Rochefoucauld», *Proceso*, p. 48. Suena extraño este comentario en voz de Pacheco, uno de los autores de *Poesía en movimiento*. Quieto creer que cuando se publicó ese libro, los antólogos aún desconocían el trabajo de Garduño.

vellocino de oro». No era político militante pero admiraba a Emiliano Zapata y a Salvador Allende.

Quizá por el infausto accidente que le quitó la vida a José Carlos Becerra, Garduño se obsesionó con los viajes en auto. Antes de cada partida verificaba a patadas los neumáticos y usaba el cinturón de seguridad. Siempre viajaba de copiloto.

Hasta tuvo un enamoramiento con una muerta. La historia dice así:

César Ruiz, pintor y melómano, descubrió en el cementerio un obelisco cónico muy extraño. El monumento tenía cuatro sirenas que soportaban un mundo de lámina. En la punta había una veleta con un serafín tocando una fanfarria. En la base había dos inscripciones. De un lado decía: «El que vive en la rueda muere en la esfera» y en el otro lado «Enequina García 1877-1900».

Ruiz convidó a Raúl Garduño y a Francisco Álvarez a que se sumaran a su amor. Garduño leía poemas y Álvarez tocaba la guitarra. Rondaban las mariposas nocturnas. La velada duraba hasta que aparecía en el cielo la primera nube indicadora del amanecer y se dibujaba en el horizonte el cerrito de San Cristóbal.

A este trío se sumó David Huerta quien, con la beca Guggenheim, viajó a San Cristóbal y se quedó allí durante dos meses, los que duró su platónico amor por Mayté Belloto, la morena de ojos zarcos. El cuarteto iba primero a llevarle serenata a la viva y luego se retiraba con su bohemia a la casa de la muerta. En el panteón David Huerta y Raúl Garduño amenizaban la velada con poesía alterna.

También por Francisco Álvarez supe del oficio poético de Raúl Garduño: tenía una letra redonda, menudita. Desde las 9:00 de la mañana se le podía encontrar en el café central de Tuxtla escribiendo, reescribiendo, corrigiendo y volviendo a escribir hojas y hojas.

Constantemente viajaba a San Cristóbal para encerrarse a escribir en casa de Álvarez.

Inclusive *Los danzantes espacios estatuarios* fue terminado en San Cristóbal, pero ya no en casa del amigo, sino en el hotel

Diego de Mazariegos que, en ese entonces, era el hotel más refinado que había en la ciudad —Raúl Garduño ya ganaba dinero trabajando en el Instituto Chiapaneco de Cultura. Para el libro se manejó más de un título.

Mientras, buscaba un posible título: *Los danzantes espacios estatuarios*, que me pareció innecesariamente barroco y críptico; *Caballo de espadas*, nos recordaba el libro de Bonifaz Nuño, y por último, *Puerta de golpe* que celebré con entusiasmo y que finalmente fue el elegido, según me confirmó su madre hace poco tiempo. Desgraciadamente el libro, en su versión definitiva, se extravió, posiblemente en los días de su enfermedad que pasó sin reposo.⁶⁰

Con estos títulos también se manejó el de *Redoma de las aguas*. Pese a que Elva Macías dice que el definitivo fue *Puerta de golpe*, hay elementos suficientes para dudarlo. Francisco Álvarez vio el poemario terminado en el buró del hotel. Todo estaba acomodado en una carpeta negra —de ahí que se le conozca como *El libro negro*. Si el texto fue terminado en San Cristóbal, cuántas veces no lo tuvo Álvarez entre sus manos. Y con humildad el amigo confiesa no estar seguro de que así, como él lo editó, debió quedar: «Lo leí muchas veces. Revisé con Raúl cada una de las correcciones, pero no puedo afirmar que mi versión sea la definitiva. Pero eso sí, debió haber sido algo muy cercano».

Es verdad que Garduño quiso que Siglo XXI editara su último texto, pero también jugó con la idea de hacerlo con Francisco Álvarez.

Del desgraciado final del original, sus amigos creen que lo pudo haber dejado en algún prostíbulo. Se rastrearon todos a los que Garduño asistía. Y hasta dicen que, en la borrachera, Luis Marín ha afirmado que está en su poder... Tal vez algún día aparezca.

Raúl Garduño muere en Tuxtla Gutiérrez, el 27 de mayo de 1980. Las causas de su fallecimiento siguen presas de la especu-

⁶⁰Macías, p. 13.

lación: «que si era diabético y se le administró suero glucosado». La verdad es que un día llegó al hospital por su propio pie y ya no salió. Su padecimiento, picadura del mosquito del dengue, no era mortal; pero su organismo, tan debilitado por el alcohol, las drogas y la falta de comida, no resistió.

Su bibliografía es reducida y comienza con *Poesía joven de México*. Su segundo libro, *Poemas*, fue editado por primera vez en la Colección Chiapas, de la editorial del Gobierno del Estado, en 1973. Sus demás volúmenes son póstumos y mucho se deben a sus amigos: *Los danzantes espacios estatuarios* (a Francisco Álvarez), *Poemas*, segunda edición (a Elva Macías), *Estancias junto a Fidalma* (sonetos) y *La palabra como un diamante en llamas* (a Rodrigo Nuñez), *Raúl Garduño* (a Sergio Peña, «Ediciones La Rendija»), *Poemas*, tercera edición (a Elva Macías), y *Por detrás de la noche...* (a Francisco Valero Becerra).

Entre las revistas, periódicos y suplementos en donde publicó, destacan *Ovaciones*, revista *Universidad de México*, *Diálogos*, *El Corno Emplumado*, *Mester*, «La Cultura en México», «Diorama de la Cultura», *Plural*, *Revista de Bellas Artes*, «El Gallo Ilustrado», *Cuadernos del Viento*, *Diario Popular*, *EST*, diario cultural de Tuxtla Gutiérrez, y *La República de Chiapas*.

Sus poemas han sido incluidos en *Poesía de México*, ediciones Pájaro Cascabel, 1965; *Rojo de vida y negro de muerte* (Selección de poesía mexicana de Carlo Coccioli, edición bilingüe), Florencia, Italia, 1969; *Poetas jóvenes de México*, Boletín No. 5 de la Comunidad Latinoamericana de Escritores, México, 1969; *Antología general de la poesía mexicana, Siglos XVI a XX*, Barcelona, Bruguera, 1972; *Nueva poesía mexicana*, antología breve, (Selección de Esther Seligson), Barcelona, Revista El Urogallo, 1972; *12 poetas chiapanecos*, (Selección y notas de José Casahonda Castillo), Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, 1976; *Palabra nueva*, dos décadas de poesía en México (Selección de Sandro Cohen), México, Premiá, 1981; *El poeta y la muerte*, (Selección y notas de Jorge Bocanera), México, Editores Mexicanos Unidos, 1981.

5.2. Sus poemas

5.2.1. Poemas para anunciar un viaje⁶¹

5.2.1.1. Interpretación

Este poema está dividido en cantos. Con la misma división que le dio el autor lo fragmento para interpretarlo.

I

- 1 Ahora escribo,
pongo árboles y caminos frente a mis pies
y comienzo a dar saltos
aplastando el corazón del tiempo.
- 5 Vine solo.
Sólo el dolor del árbol me conduce
mientras el aire parte en dos la tarde
y mojadas palabras
son repetidas por duras rocas en lo alto.
- 10 Extiendo las manos
para recibir hojas y lluvias,
Hanuras dispuestas como una blanca muchacha
en el horizonte,
caminos estos
- 15 en los que ando como un desconocido.
No he oído cuando alguien ha dicho:
- 17 he aquí el camino que conduce al mar.

La labor poética se convierte en un acto de reflexión y de imaginación. Garduño crea su propio escenario en donde puede sentirse libre. Consciente de que solo nace, su dolor se entreteje con el dolor de la vida misma, y lo parte. Escucha lo que le dice el verde, el mensaje se alza y el eco es reverberado por las piedras.

En soledad, por un momento se siente feliz, receptor de lo que la vida pueda regalarle y el horizonte se vuelve mujer. Extranjero de sí mismo no escucha que la fuerza de su pensamiento es libertaria.

⁶¹Raúl Garduño, *Poemas*, ed. en *Lecturas Mexicanas*, p. 36.

II

- 1 En la casa silenciosa vivo.
Cargo con la vejez de mi almohada,
con mis labios alucinados,
con una sed rotunda en el paso
- 5 cuando olvido mi nombre.
Veo la tarde
que rueda en la lluvia
como una canica sucia y olvidada,
veo el río
- 10 que se echa a andar sobre las aguas,
y estoy contento
de que el solitario que soy
14 no lo sea tanto.

Vuelta a la realidad. Lo cotidiano son paredes silenciosas. La edad es sólo un mito del tiempo. La carne mermada del constante sobrevivir con la sed a costas desconoce a quien le pertenece.

A través de la ventana se extravían los pensamientos: ha caído la tarde, llueve, el agua se funde con el río más allá del horizonte. La soledad no existe si viaja hasta la bifurcación de los cuatro elementos.

III

- 1 ¿Quién me prohíbe un bosque, o dos, o tres?
He borrado la eternidad con una mirada eterna
y he puesto el mes a medio patio
para que todos le vean el rostro torpe.
- 5 ¿Quién rompe mis palabras
antes de ser dichas?
¿Qué danza condenada hay que bailar?
Ahora injurio,
ah, bandolero sol enemigo,
- 10 ahora peleo,
ah, testimonio de agua,

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

tremenda partitura doblegada.

Recuerdo pianos y máscaras.

Ah, ladrones,

15 a la noche han robado una palabra.

16 Una sola palabra.

Continúa el viaje. No hay grilletes que impidan vivir en lo ideal de los propios pensamientos. Libre en sí para olvidar el tiempo. El calendario, con sus paredes resentidas, no merece acompañar el hedonismo del poeta.

Desde lo profundo de la idea, la realidad cuestiona ciega de su propia culpabilidad. Sólo lo preso sabe del poder de lo infinito. La libertad es un grito, un reclamo al derecho de hacer lo que venga en gana. Un momento es grande para vivirlo en otro momento, nadie puede escapar de la realidad y contemplarla impunemente. El numen se desvanece, cede ante el recuerdo. El instante fue plagiado: *a la noche han robado una palabra / una sola palabra.*

IV

- 1 No miren el miedo
que entra por la ventana como un canalla.
La luz anuncia, hermanos,
un regocijo de hojas francamente verdes,
- 5 una batalla de pétalos contra la rosa,
una dura canción creciendo como un árbol,
una piedra sosteniendo firmes vegetaciones,
una campana cayendo en la lejanía,
- 9 una banda de hielos incesantes.

Aquí y ahora, todos somos partícipes y a nosotros se dirige el mensaje: no ver la vida —no vivir— con el mismo miedo de siempre, más allá hay otra vida en la que es dado al hombre existir como ha querido.

V

- 1 Tal parece, ah luz, que la vida
 envuelta en celofanes brillosos
 carga con la tempestad del regocijo
 y que la sorpresa viene al fin
 5 como una muchacha difícil.
 El cielo pone trozos de oscuridad
 en la respiración de un ave.
 Todo el mes ha llovido
 mientras pensábamos en la lluvia
 10 ¡Soporta, oh dicha,
 tus plumizos ensayos amargos!
 Alguna vez te abandonaremos,
 13 te pondremos en una hoja ciega.

Sigue la descripción de la vida, de la luz que la resguarda, de su naturaleza tan sencilla que deja apreciar la belleza de lo oscuro sin temor al día siguiente. La sorpresa es mujer apetecible que se esconde y deja aparecer sólo su silueta. Todo cabe sin sobresaltos, lo natural existe por sí mismo y por la magia del no rebuscamiento.

Si se imagina la dicha, se siente con más dureza la realidad. La felicidad debe guardarse en un baúl y olvidar la llave.

VI

- 1 A las alturas de la memoria
 viene el mástil dorado
 como la esbeltez de la tarde,
 viene la campana que aprende nuestra voz
 5 la luna dentro de cajones avasallados.

Dolor disecado es el mío.

Hablo de plantas
 que crecen en un ojo de vidrio,

hablo del cuarto redondo en que me muero
10 y veo que así se van juntando lienzos,
ropas donde dejamos olvidadas palabras.

Descubro la oscuridad
degollada por el sol,
y pienso. Corazón mío,
15 en los días estrellados sobre el mantel,
en la terca llovizna como una cárcel
que nos encierra a todos
entre sus columnas de nieve.
Digo que estoy solo
20 y que granizos barren la mirada del cielo
21 como una austera y apagada escoba.

Regresa la memoria erguida, la voz con nuevo canto, la luna
presa. El dolor tatuado desde siempre en el poeta.

Se presagia el viaje que pronto ha de llegar. Se observan las
viejas cosas desde lo que aún es vida y se mira postreramente con
tristeza.

Los resquicios de la casa están poblados de monotonía, son
tan oscuros que ni el firmamento puede asomarse ni la llovizna
puede reaparecer para encarcelar a todos en sus aguas.

La soledad es invisible cuando se vive acompañado y, desde
el éter, nadie puede contemplarla porque una tormenta ha opacado
la visibilidad.

5.2.1.2. Forma

Con la lectura de los poemas de RG, pude sostener que son
versátiles a diferentes interpretaciones y que, muchas veces, el
modo en el que están escritos no resulta el que más les favorece.
En ocasiones los cortes entre verso y verso fueron los mismos,
en otras, los silencios se produjeron antes que el final, y en otras,
las más de las veces, me percaté de que la idea continuaba en dos
o hasta en tres versos consecutivos. La licencia que me tomo al

También junto los versos 14 a 16: *Ab, ladrones, / a la noche han robado una palabra. / Una sola palabra.*

Del siguiente canto uno dos primeros versos: *No miren el miedo / que entra por la ventana como un canalla.*

Del segmento quinto sumo los versos 1 a 3, 4 y 5, 6 y 7, 8 y 9, y 10 y 11, respectivamente:

Tal parece, ah luz, que la vida / envuelta en celofanes brillosos /
[carga con la tempestad del regocijo
y que la sorpresa viene al fin / como una muchacha difícil.
El cielo pone trozos de oscuridad / en la respiración de un ave.
Todo el mes ha llovido / mientras pensábamos en la lluvia
¡Soporta, oh dicha, / tus plomizos ensayos amargos!

En el último canto, el sexto, leo como uno solo los versos primero al tercero: *A las alturas de la memoria / viene el mástil dorado / como la esbeltez de la tarde.* Séptimo y octavo: *Hablo de plantas / que crecen en un ojo de vidrio.*

El duodécimo abarca hasta la primera parte del decimocuarto. La segunda parte la dejo sola: *Descubro la oscuridad / degollada por el sol, / y pienso. [/] Corazón mío,*

Por último, junto los versos 16 a 18, y 20 y 21.

en la terca llovizna como una cárcel / que nos encierra a todos /
[entre sus columnas de nieve.

Digo que estoy solo
y que granizos barren la mirada del cielo / como una austera y
[apagada escoba.

En cuanto al sonido, existen constantes hiatos y sinalefas. Descuida la elección de las palabras, no toma conciencia de frases cacofónicas, asonancias y consonancias. Vale un ejemplo del mismo fragmento anterior: hay hiato entre *encierra a todos*, hay sinalefa en *como una cárcel*. Los versos 17 y 19 están asonantados: *todos y solo.*

5.2.1.3. Estilo

Si nos dejamos llevar por el sentido completo de cada verso, podemos observar que, en primer lugar, Garduño está sopesando sus palabras.

El poema, dividido en seis cantos, comienza puntualizando una idea. Su tono es discursivo y da pie a la primera imagen para continuar en una declaración de hechos. Usa la prosopopeya para la ambientación del texto: *mientras el aire parte en dos la tarde y mojadas palabras* —ahí hay un hipérbaton— *son repetidas por duras rocas en lo alto*.

Continúa otra serie de metáforas, un hipérbaton, un símil y concluye declarando un hecho: *No he oído cuando alguien ha dicho: / he aquí el camino que conduce al mar*.

En el segundo canto aparece el mismo juego: hipérbaton, metáfora, declaración, metáfora y el cierre declarativo. Se nota el uso de la anáfora de dos modos: para enumerar un contenido: *Cargo con la vejez en mi almohada, con mis labios alucinados, con una sed rotunda al paso cuando olvidó mi nombre*, y para hablar de un panorama: *veo la tarde [...] veo el río*.

El tercer canto comienza con una interrogación. No hay respuesta y el poeta declara e hila una metáfora con una prosopopeya. Vuelve a preguntar dos veces. No hay respuesta. Declara. Se yuxtaponen metáforas todas con el mismo pie anafórico *ah*. Este fragmento cierra con una reiteración, da énfasis a la sentencia: *a la noche han robado una palabra. Una sola palabra*.

El poema va complicándose, los estilemas ya no son puros sino que encierran otros estilemas. Este canto cuarto comienza con un símil construido a partir de una metáfora: *No miren el miedo que entra por la ventana como un canalla*. Sigue una enorme enumeración con las partes yuxtapuestas: prosopopeya, dos sinestesias, un símil, otra prosopopeya y dos metáforas. Todos éstos comienzan con una anáfora.

La luz anuncia, hermanos,
un regocijo de hojas francamente verdes,

una batalla de pétalos contra la rosa,
una dura canción creciendo como un árbol,
una piedra sosteniendo firmes vegetaciones,
una campana cayendo en la lejanía,
una banda de hielos incesantes.

El quinto canto es discursivo. El uso de la metáfora es el primer estilema que se encadena a un símil. La metáfora se encuentra sola, entre pausas, enfática, es una imagen. En adelante nos encontramos con declaraciones. El poema culmina con una metáfora.

El sexto destaca por la cantidad de prosopopeya que funciona como símil de una realidad. Hay anáfora para indicar que «algo» se acerca y comparación para describir.

En el verso suelto hay una definición. Así, entre blancos, se logra que recaiga en esta sentencia una gran fuerza del poema

Se declara, el tono sigue discursivo; otra metáfora y un símil que se encadena a una imagen unidos por una anáfora; El final de todo el poema es una declaración de hechos cosida a una metáfora contundente.

Podríamos resumir: la metáfora es recurrente y acertada. También las imágenes son constantes, lo que hace que el sentido metafórico del texto sea de principio a fin. En este poema el autor nos «filtra» gracias al uso frecuente de la locución comparativa *como*; nos hacemos partícipes porque podemos hacer la analogía y ponernos en el lugar del poeta. Nos hace fácil la tarea de imaginar y vivir.

En tanto al adjetivo, su uso no corre con tanta suerte. Hay hipálage: *duras rocas*; e, incluso, vuelve un sonsonete las frases: *mojadas palabras, olvidadas palabras, entra por la ventana como un canalla*. En el caso de *celofanes brillosos* simplemente la adjectivación es absurda.

Ahora bien, son evidentes los calificativos certeros que reivindican la palabra: *el miedo como un canalla, la sorpresa como una muchacha difícil, testimonio de agua, partitura doblegada, la vejez de mi almohada, sed rotunda, labios alucinados, etc.*

En pocas palabras: Raúl Garduño es la metáfora.

5.2.1.4. Juicio

El discurso navega entre lo lóbrego de la realidad y la luz de lo soñado.

Al final nos redime dejando las maletas listas para el viaje y la puerta abierta a la esperanza.

5.2.2. Palabras de un muerto⁶²

5.2.2.1. Interpretación

Este poema es larguísimo. Para la disección utilizaré los mismos respiros que da el poeta. Es decir, en donde hay *blancos* haré la pausa.

- 1 En el centro de plazas desiertas se inaugura el silencio.
La ciudad sin nadie ha marchado a sus escombros
y ebria, ha caído en la alcoba de lo desconocido.
El miedo se descuelga de los edificios como un bandolero
[alucinado
- 5 y ojos borrosos y números se hunden al fondo de su cólera.

El título nos abre la puerta. Es un discurso a posteriori en donde el autor se desdobra desde el más allá para venir a platicarnos. ¿Qué es lo que ve desde la tumba? La gente ha huido del centro de los acontecimientos. La imagen nos recuerda el silencio lúgubre de la Plaza de las Tres Culturas. La ciudad enlutece y se retrae; alucina su dolor. Alrededor de la plaza, edificios; de los muros se descuelga el miedo que no distingue extirpes en la ira de su temor.

Nuevamente la imagen nos lleva al 68. Se aprecian las enormes moles que sitiaban a los estudiantes, y de ellas se ven bajar a los soldados en uniforme de obediencia. Ojos que piden clemencia y no son escuchados, los caídos son sólo números.

⁶²/h., p. 62.

6 La ciudad...

Agosto camina con pies de fiebre en mi corazón.

Agosto pisa rosas encendidas en los huertos lejanos,
no se si Agosto... Frases luminosas sobre mi cabeza,

10 torres de una sustancia amorosa entre mis dedos...

No me muevo. Ni mi soledad. Ni el cadalso de mi ruina.

Desde la tumba el muerto contempla la ciudad y calla: Agosto en primera persona, duele, es el culpable, quizá... Un lejano eco de mil voces retumba en lo alto, reminiscencias del amor. El cadáver no se mueve ¿Cómo podría moverse la soledad? El cuerpo queda en ruinas que encadenan.

12 Solitario. ¿Quién soy? A nadie hablo ahora.

No me importan ustedes ni mi memoria es suya.

Es la noche entera como la sombra de su propia persona,

15 son los silencios uniéndose a mis pasos en la gran ciudad

[deshabitada.

Inherente, solitario, dejó de ser él y pierde la identidad hasta para su conciencia. Aún tiene voz para sí mismo; no repara en el ustedes ni lega la memoria a la oscuridad que los eclipsa. El pesado silencio acompaña los pasos del poeta *en la gran ciudad deshabitada.*

16 A nadie hablo ¿A quién hablaría

desde el desorden de sus cuerpos mutilados en las puertas de la
[muerte?

Pero de pronto y lejano,

tomo con fuerza esa canción que a espaldas de lo oscuro

20 va descendiendo hacia mi frente,

dejo que el sol tienda sus mantas al otro lado del mundo

mientras el bosque antiguo despierta en medio de la sangre

y va dejando sus manchas verdes en lo que fui.

¿En dónde anduve? ¿Qué rostro mío, a media noche,

25 abrió los ojos en parajes del espíritu?

¡Eternidad junto a mi piel
y otra vez la bandera de la profecía en los temporales del año!

A nadie se dirige el mensaje. El receptor acaso está sumido en su propia muerte no concebida.

Regresa la conciencia a sí mismo, poco a poco reconoce y se pierde en los horizontes anhelados mientras *el bosque antiguo despierta en medio de la sangre* y deja una estela a su paso. La remembranza es incertidumbre y cae con fuerza el augurio.

28 Ahora tú, Ilusión,
podrías acomodarte de nuevo en mis arterias
30 y escuchar el sonido de la piedra
al caer sobre la música. Ahora
podrías recordar la ausencia de las aguas apartadas.

Pudiera haber una redención en la fuerza del anhelo. La piedra rompe la música y el agua moja la ausencia.

33 Mi voz se abría
en la profunda exclamación de los sueños:
35 era uno de esos días en que de pronto
ha entrado el otoño tirando puertas y ventanas
y empujando, más allá, hacia el crepúsculo,
las últimas frases de una conversación sin amigos
mientras llueve un poco
40 y el jazz se inunda bajo nuestro techo.
Andaba por ahí, bajo las luces
que apenas se encendían en el medallón de las horas,
frente a rostros desvencijados
y estatuas caídas en el arenal de lo ausente;
45 entré en un café donde la miseria derramaba perfumes
y quise tomar esa poca de vida
mientras la tarde subía por las escaleras adyacentes.
Entonces vino. Juntó mis manos
y dibujó una línea sobre el aire. Era domingo.
50 La muerte.

Pretérito hipotético en la voz que se abre desde el sueño. Lugar preciso desde cualquier fecha de otoño; una tarde, últimas palabras del monólogo bajo la lluvia y el jazz inundando el ambiente.

Cualquier día a cualquier hora de otoño, una caminata bajo las luces y una mirada a los rostros indiferentes antes de entrar a cualquier café. Los parroquianos fingen eternamente ser lo que no son y quien los mira envidia su brebaje. Es el momento preciso, el instante donde la muerte se apodera de la vida, era domingo, era la muerte.

51 Allá me fui, con esas cosas deshechas,
y con el rostro en harapos, y ¿a quién llamar?
¿A quién decir esto no es cierto, tiren de mí,
este es un barrio de locos?

55 La ciudad. Y el silencio en la cruz de su misterio.
Y la gran explanada de mi corazón. Y el vacío.

El viaje al fondo de la muerte no da tiempo a despedidas, exige que uno lo emprenda con lo que lleva puesto. Nadie puede resistirse.

La ciudad es testigo y cómplice luctuosa y el silencio es su secreto. Todo se ausenta, está vacío. Ya nada queda de la vida, todo se lo ha llevado la muerte.

57 Desde aquí la señal
hunde su clavo en la piel de nadie.
Llueve en el sur de alguna ausencia,

60 llueve sobre la ciudad, sobre el escándalo del tiempo,
llueve,
y la lluvia demuele su claridad estatuaria.

La muerte, certera, se apropia de lo que toca. A lo lejos algunas lágrimas y, acaso, el rosario, el novenario desde el fondo del recuerdo. Alguien llora la ciudad, alguien llora el tiempo. La lluvia, el llanto turbian la claridad estatuaria.

63 En la ciudad vacía camino hacia ninguna parte
y hay una fuerte nostalgia en el muñón de mi caída.

Solo ha regresado, sólo a recorrer de nuevo la ciudad vacía. En el deambular sin rumbo hay reminiscencias que le hacen guardar duelo por su propia muerte.

5.2.2.2. Forma

Es un texto tejido de versos y versículos. No hay métrica fija ni estrofas con rimas asonantes o consonantes. Se advierten constantes encabalgamientos errados que fragmentan la idea central del poema.

Un verso debe ser una idea completa, para leerlo en el sentido recto. El peligro del versículo es la discursividad, pero es más peligroso el encabalgamiento anárquico.

Escribir una sola idea en dos versos es acertado cuando la interpretación de la misma es un intercambio lúdico. Es decir, que se preste a diferentes lecturas a modo de anfibia como estilema.

Vuelvo a tomarme la licencia de reestructurar el texto, tal como hice en el poema anterior. En éste, donde no hay diagonal yo misma impuse el corte.

La ciudad sin nadie ha marchado a sus escombros /
y ebria,
ha caído en la alcoba de lo desconocido. /
[...]
Agosto camina con pies de fiebre en mi corazón. /
Agosto pisa rosas encendidas en los huertos lejanos, /
no sé si Agosto... Frases luminosas sobre mi cabeza, / torres de
[una sustancia amorosa entre mis dedos.../
No me muevo.
Ni mi soledad.
Ni el cadalso de mi ruina. //

Solitario.

¿Quién soy?

A nadie hablo ahora. /

No me importan ustedes ni mi memoria es suya. /

[...]

A nadie hablo

¿A quién hablaría / desde el desorden de sus cuerpos mutilados en
[las puertas de la muerte? /

Pero de pronto y lejano, /

tomo con fuerza esa canción que a espaldas de lo oscuro / va
[descendiendo hacia mi frente, /

dejo que el sol tienda sus mantas al otro lado del mundo / mientras

[el bosque antiguo despierta en medio de la sangre / y va dejando
[sus manchas verdes en lo que fui. /

¿En dónde anduve?

¿Qué rostro mío, a media noche, / abrió los ojos en parajes del
[espíritu? /

¡Eternidad junto a mi piel /

y otra vez la bandera de la profecía en los temporales del año! //

Ahora tú,

Ilusión, /

podrías acomodarte de nuevo en mis arterias /

y escuchar el sonido de la piedra / al caer sobre la música.

Ahora / podrías recordar la ausencia de las aguas apartadas. //

Mi voz se abrió / en la profunda exclamación de los sueños: /

era uno de esos días en que de pronto / ha entrado el otoño tirando
[puertas y ventanas /

y empujando, más allá, hacia el crepúsculo, / las últimas frases de
[una conversación sin amigos /

mientras llueve un poco / y el jazz se inunda bajo nuestro techo./

Andaba por ahí,

bajo las luces / que apenas se encendían en el medallón de las
[horas, /

[...]

entré en un café donde la miseria derramaba perfumes / y quise
[tomar esa poca de vida /
mientras la tarde subía por las escaleras adyacentes. /
Entonces vino.
Juntó mis manos / y dibujó una línea sobre el aire.
Era domingo. /
La muerte. //

Allá me fui,
con esas cosas deshechas, / y con el rostro en harapos, y
¿a quién llamar? /
¿A quién decir esto no es cierto,
tiren de mí, /
este es un barrio de locos? /
La ciudad.
Y el silencio en la cruz de su misterio. /
Y la gran explanada de mi corazón.
Y el vacío. //

Desde aquí la señal / hunde su clavo en la piel de nadie. /
Llueve en el sur de alguna ausencia, /
llueve sobre la ciudad,
sobre el escándalo del tiempo, /
llueve, /
y la lluvia demuele su claridad estatuaría. //

En la ciudad vacía camino hacia ninguna parte / y hay una fuerte
[nostalgia en el muñón de mi caída. ///

Muchos de los cortes coinciden, yo solamente digo, tal cual lo hice en el anterior poema, cuánto habría ganado de haber aplicado a este poema el criterio que en *Poesía joven de México* tan bien había logrado: el versículo. Pero, claro, estaba en una búsqueda.

5.2.2.3. Estilo

Raúl Garduño utiliza la comparación para involucrarnos. Las cosas y los sentimientos, lo abstracto y lo concreto son personajes que conviven directamente con el que habla. La ciudad marcha, se embriaga y cae. El miedo se descuelga; ojos y números se hunden; Agosto camina; la ilusión acompaña; el otoño entra tirando puertas y ventanas; la miseria derrama perfume... Todas son metáforas.

Los epítetos enriquecen el sentido de las palabras y juntos se visten también de imagen.

En cuanto a estilemas, éstos son muchos y variados. Enumeremos, en principio la abundancia de prosopopeya, casi puede decirse que el canto se fundamenta en este recurso. Para Garduño la metáfora es el embate comunicativo; a partir de la personificación se vuelven creíbles todas las acciones del discurso.

La anáfora tampoco aparece sola, se da en dos ocasiones y en ambas resalta un hecho de tiempo-espacio: para enfatizar que es Agosto y que está lloviendo.

Es frecuente el uso de interrogaciones y ninguna sujeción. Las metáforas enfatizan la fuerza de la imagen: *la señal hunde su clavo en la piel de nadie.*

En tanto a la comparación, está utilizada para patentizar una metáfora: *Es la noche entera como la sombra de su propia persona.*

La sentencia exclamativa no admite revés. Está ocurriendo algo: *¡Eternidad junto a mi piel y otra vez la bandera de la profecía en los temporales del año!*

El trazo del oxímoron es contundente: *la miseria es capaz de derramar perfume.*

El polisíndeton y logra que cada palabra nos agradea —líneas 55 y 56. Nuevamente esto sucede al final del canto, dos oraciones coordinadas y, en esa última, una imagen contundente.

Es un poema riquísimo en figuras plásticas que se valen de peso semántico y tónico para enfatizar todo un sentimiento. No

se puede decir que se trata de una sola cosa, que un asunto es el hilo conductor del texto. Todo pasa simultáneamente y tan veloz que no nos da tiempo de adentrarnos en todos los resquicios del poema.

De una sola leída es imposible entender el texto. Está lleno de recobecos desde los que saltan las sorpresas. Líneas enormes que se entretrejen a otras enormes y éstas, a otras enormes, hasta el punto final que nos da un respiro.

5.2.2.4. Juicio

Sin ser maniqueísta, cada lectura de este poema me recordó al 68. Pensé, traté de ajustar los hechos y quiero creer que no me equivoco. La ciudad luctuosa; de sus muros se descuelga el miedo; el otoño y Agosto.

El mes como personaje. Recordemos. En esos días, en aquel 68, se congregó una multitud en el Zócalo de la Ciudad de México. Llegó ahí después de una marcha, la primera gran marcha del movimiento estudiantil. Los asistentes planeaban pernoctar al pie de la bandera. Entró el ejército; a fuerza de tanques desalojó la plaza.

El poder del movimiento creció y se fortaleció durante el otoño hasta culminar con el Dos de Octubre que todos conocemos.

El poema comienza con el relato de los acontecimientos: un muerto regresa para testimoniar cómo fue su muerte. A su paso encuentra cadáveres que no reconocen su fallecimiento. La única conciencia plena es de la ciudad, pero no es confiable. También está muerta de tanto encerrarse en sí misma.

Todo el poema posee una fuerza especial, magnética y de testable que no puede desconocerse. Las imágenes crean y re-crean los hechos. El lector puede ir de un lado al otro sin perderse pero, a pesar de tanto laberinto, sólo puede recuperarse una sensación de abatimiento.

5.2.3. El recinto donde duerme el oro

5.2.3.1. Poema⁶³

5.2.3.1.1. Interpretación

- 1 Nos sucede la soledad como una blanca furia,
el silencio de los desiertos
después de que las lenguas
fatigan la tierra seca del desastre.

La paz tras la tormenta, la soledad aún se afana en encontrar algún resquicio para saciar su ira, no se acepta, rompe el silencio y se esconde en las recriminaciones que palpitan en la conciencia del escriba.

- 5 Nos sucede la cruz de los árboles veloces
los amotinados asaltos
a los más sombríos templos del corazón.
Y andamos sin edad,
casi apagados
10 por la vendimia del alma en las ciudades.
Y no sabemos nada.
12 Ni nuestro canto un día.

Sobre pasan las ráfagas que el viento azota en los árboles y, de sus ramas, se dibuja una cruz; sobre pasan los fútiles episodios del corazón. Se pierde la noción del tiempo, la vejez transmuta al joven y lo eclipsa. La ciudad merca lo profundo y se pierde la certeza, la voz se extravía.

5.2.3.1.2. Forma

Nuevamente usaré el esquema del patrón silábico y estrófico. Los números de la izquierda corresponden a las sílabas naturales del canto. En el paréntesis aparecen las sílabas ya ajustadas por terminación aguda o esdrújula y por hiatos y sinalefas.

⁶³*Poemas*, p. 84.

- 16 (-1 sinalefa=15. Pueden ser 14 dado el hiato en s)
- 9 (9)
- 7 (7)
- 12 (12)
- 14 (Hiato entre *eses* de *nos sucede*. Pueden dar 13)
- 9 (9)
- 12 (-1 hiato en s=11+1 terminación aguda=12)
- 7 (-1 sinalefa y 1 hiato en s=5+1 terminación aguda=6)
- 6 (-1 sinalefa=5)
- 13 (-1 sinalefa=12)
- 7 (7)
- 8 (-1 sinalefa=7)

La estructura no posee una métrica definida.

Se sienten constantes aliteraciones de *eses* en los renglones 1, 2, 3, 5, 6, 7 y 8; de *des* en 3 y 4; de *les* en 3; de *tes* en 4; y de *enes* en 12. La frecuencia vocálica también es aliterante: *e* en 3 y *a* en 4, 9 y 10. La combinación *oa^oia^ooa^o* también es molesta si repercute en nuestro oído un patrón *oa^o-oia^o-oa^o-ao^o*, como ocurre en el 6. En el séptimo ocurre algo parecido: *ao^o-ao^o-ao^o*.

La construcción es casi limpia, sólo en los renglones 2-4, 6-7 y 9-10 es necesario el encabalgamiento. Puede notarse que también son versos cortos y largos, versículos, sobre todo en los versos segundo al cuarto.

5.2.3.1.3. Estilo

El poema está escrito en plural, desde un nosotros, tú y yo como testigos del paso vertiginoso del tiempo, de los sucesos que no acabamos de comprender cuando ya son pasado.

La necesidad del discurso marca las pausas y finaliza las líneas: versos cortos para consignas y versículos para metáforas.

La adjetivación es acertada, las palabras completan su sentido con la ornamenta poética y son una imagen plástica, una metáfora fácil de imaginar.

El mensaje también se recibe en un nosotros, tú y yo que escuchamos. Todos somos partícipes de la misma historia.

Todo el canto es una descripción dada a partir de yuxtaposiciones y coordinaciones. La primera palabra se convierte en anáfora al principio de la segunda estrofa como recordatorio de lo que se viene hablando.

Hay uso de hipérbaton en *amotinados asaltos*, y prosopopeyas tan significativas como *las lenguas fatigan la tierra seca del desastre* o *nos sucede la cruz de los árboles veloces*. Debe anotarse que *árboles veloces* es una paradoja que se nos vuelve creíble si usamos la fuerza de la observación. Cuando algo se mueve es notorio para quienes lo miramos desde el estatismo; pero para alguien que se transporta de un lado a otro, es el mundo el que se mueve, como en una rotación del escenario.

5.2.3.1.4. Juicio

La fuerza poética reside en el fondo, en el poder comunicativo que se logra. Si bien se le resta contundencia con los tropiezos acústicos y los errores en la construcción de los versos, lo escuchado se mezcla en el espíritu y logra total congruencia: sí, así son las cosas, así se siente, así nos sentimos o, así pueden sentirse. La credibilidad es definitiva.

El poema es muy breve, pero no como para dejar algo en el tintero, avasalla, demuele. Puede demostrarse que el sentido sintético de la poesía no está peleado con la inteligibilidad, sino que, por el contrario, esa síntesis es la que logra una respuesta definitiva en nuestro estado de ánimo.

5.2.4. Los danzantes espacios estatuarios

5.2.4.1. ¿Qué fecha es nunca?⁶⁴

5.2.4.1.1. Interpretación

1 ¿Qué fecha es nunca?

Huyendo de no moverme en lo que escribo.

⁶⁴*Los danzantes espacios estatuarios*, p. 9. De aquí en adelante me referiré a este libro como *los danzantes*.

Portales y Barrios que miran
baten formas errantes en copas de peces embriagados.

El primer verso es una interrogación abierta a quien escuche porque el poeta nos dirá, en el siguiente, que no puede retractarse de sus propias palabras. Las paredes lo observan y forman, con las sombras, figuras que se diluyen, anárquicas.

5 Y esto es caer,
mover los labios atrozmente
en el interior de la sala estruendosa del silencio,
vencer la manecilla de la arena
que viaja siglos de ciudades ciegas,

En las anteriores líneas, 5-9, nos encontramos ante la perspectiva de la caída, de cómo la precipitación hace balbucear palabras ininteligibles para sí mismo y para quien escuche. El tiempo no se detiene y su paso no encuentra eco en ninguna parte.

10 nacer por lo que duele
en altamar de un barco hacia sí mismo,
escuchar en el castillo de la brisa derramado

la luz sagrada que se desnuda
pronunciando malecones en los puentes de olas

Prosigue el poema, el verso décimo se separa del noveno aunque posee ciertamente significado por sí mismo: es una consigna. El poeta sale, emana de su propia obra y pensamientos para ir al encuentro de sí. Él puede escuchar la luz y ver lo que pronuncia el mar; caminar por los puentes imaginados y partir.

15 entre las olas de la tarde y de la mañana,
cifrar, cifrar entonces en el traje sanguinolento,
el canto del infinito
y la imagen desfondada de la sonrisa,
recogerse, recogerse trabajosamente de los frutos

Reitera *las olas*, pero no son las mismas, porque cada mañana nacemos y comenzamos a morir lentamente cuando vemos hacia atrás. Entonces queda cifrar y descifrar el disfraz que nos cubre y lacera, escuchar el tiempo que nos duele. La risa no redime porque surge del dolor, del encuentro con lo interno.

20 que caen sin más corcel de la razón que una roca,
21 sin más sol que el aturdimiento de la tierra...

Los frutos se desprenden sin más lógica que su naturaleza y, sin decirlo, volvemos al inicio. Todo tiene su ritmo y sólo el artista siente que «desentona» al no comprender su propio ser.

5.2.4.1.2. Forma

Otra vez haré uso del esquema de patrón silábico y estrófico.

6 (-1 sinalefa=5)

14 (-2 hiatos=12)

9 (9)

17 (17)

7 (+1 por terminación aguda= 8-2 sinalefas=6)

9 (9)

17 (-1 sinalefa=16)

12 (-1 hiato=11)

11 (11)

7 (7)

13 (-2 sinalefas=11)

16 (16)

10 (10, aunque pueden ser 9 dado que hay una terminación en *s* y el principio siguiente en *z*)

15 (-1 sinalefa=14)

15 (-1 sinalefa=14)

16 (16)

8 (8)

14 (-1 sinalefa=13)

18 (18)

16 (-1 sinalefa=15)

14 (-1 hiato=13)

La métrica de estos versos es alterna aunque las sinalefas y los hiatos fuerzan la lectura y la musicalidad. Cabe mencionar que no existe repetición métrica, pero, repito, en la poesía deben evitarse los hiatos y las sinalefas.⁶⁵ Nuestro idioma tiende a la agrupación silábica, esto es, forma diptongos, así como también junta los sonidos consonánticos iguales —en el poema anterior vimos que la *z* y la *s* formaron un hiato, para quienes no *cesamos*—; por lo tanto es torpeza poética la aglutinación de sonidos, dado que la poesía, antes que nada, debe leerse en voz alta.

En cuanto a sonido, el poema posee tres o más monosílabos en serie, lo cual es también pobreza de lenguaje (*vide* versos 2, 10, 15 y 21). Se cueñan versos asonantes (8 con 9 y 6 con 10).

Resaltan cacofonías en las líneas 8, 9 y 15.

Mi lectura es coincidente con la estructura original del poema, tal vez, sólo tal vez, también permite otra interpretación:

¿Qué fecha es nunca? /

Huyendo de no moverme en lo que escribo /

Portales y Barrios que miran / baten formas errantes en copas de
[peces embriagados.

Y esto es caer, /

mover los labios atrozmente / en el interior de la sala estruendosa
[del silencio, /

vencer la manecilla de la arena / que viaja siglos de ciudades

[ciegas, /
nacer por lo que duele / en altamar de un barco hacia sí mismo, /

⁶⁵Ver *corpus* teórico en donde abundo a este respecto.

escuchar en el castillo de la brisa derramado / la luz sagrada que se
[desnuda / pronunciando malecones en los puentes de olas /
entre las olas de la tarde y de la mañana, /
cifrar,
cifrar entonces en el traje sanguinolento /
el canto del infinito / y la imagen desfondada de la sonrisa, /
recogerse,
recogerse trabajosamente de los frutos / que caen sin más corcel de
[la razón que una roca, /
sin más sol que el aturdimiento de la tierra... ///

Puede observarse que son versos y versículos concatenados. La poesía —como ya se anotó antes— tiene una finalidad sonora y, como tal, es para leerse en voz alta. La ilación de frases se da de modo natural.

5.2.4.1.3. Estilo

Para Raúl Garduño el transcurso del tiempo es sólo una aproximación al infinito, donde los calendarios han perdido el efecto carcelario de sus hojas. El mensaje es tan largo como los versículos que lo construyen.

Como la vida misma, el poema no es lineal, sino que se entreteje con acciones, cosas y personajes. Y luego la caída, esa sensación de perderse hacia abajo, hacia el centro del universo y de la vida misma, ese retroceder al origen, y se aferra, se defiende balbuceante.

El poeta entreteje verso y versículo para enfatizar el núcleo del discurso. Sopesa las palabras y decide cuándo dejarlas solas, dónde está el acento enfático del canto.

En cuanto a estilemas, el poema comienza con una interrogación. Es el deseo de saber, sin que pueda obtener una respuesta.

Todo el texto contiene prosopopeyas inauditas con las que crea una metáfora para que la interpretación de sus palabras sea definitiva.

A partir del verso cinco, y hasta el final, nos encontramos ante una enorme descripción de la caída. Para enfatizar incluso mezcla la paradoja: *sala estruendosa del silencio*. En los versos doce y trece es difícil decidir si lo que existe es un hipérbaton o polisemia. Al final, en las líneas dieciséis y diecinueve, recurre a la reiteración. Después de las palabras repetidas se da una definición de las mismas haciendo que el *cifrar* no sea cualquier ciframiento ni el *recogerse*, cualquier recogimiento.

5.2.4.1.4. Juicio

Cabe hacer hincapié en que este poema pertenece a *Los danzantes espacios estatuarios*, edición que no revisó el poeta, sino que nace del cariño y la buena intención de sus amigos. Con esto no valido o invalido nada, acaso apuntalo que no es una versión idéntica a la que se perdió en el famoso *Libro negro* de Garduño.

Estamos ante un enorme poema. Grande en contenido e imágenes literarias. La metáfora es abundante y abarca todo el texto. El mensaje está bien delimitado. Nos hace sumergirnos en cada concepto.

La estructura está dada por versos largos y cortos. Juega con las ideas y nos invita a divagar en ese estar y no estar, vivir sin haber vivido nunca, morir sin haber nacido.

5.2.4.2. Mujeres enlutadas largamente por mí⁶⁶

5.2.4.2.1. Interpretación

- 1 Mujeres enlutadas largamente por mí,
¿qué fragor en el nido de las águilas
batalla con vosotras por la aurora?
¿Por qué muros
- 2 —pared en ruinas del insomnio— fuimos...?

⁶⁶*Los danzantes*, p. 53.

Garduño nos introduce al poema con una confesión. Las mujeres están de negro desde siempre. No hay mañana en el que despierten sin la carga de la muerte a cuestas. No dice si fueron, ni qué fueron, en el insomnio.

- 6 Ahora os veo por la rendija bruja de la ventana a ciegas.
Ahora me alcanzo en vuestros ojos
y llevo de la voz al viento que sopla por vuestra lejanía
como un niño que baila en pétalos la flor de vuestra mirada.

Apenas percibe las siluetas, pero puede reflejarse en su mirada. El viento murmura por la distancia y se prende con su voz en el poeta. El aire es un niño que juega en la esencia de las flores.

- 10 Hacedme y tocadme desde ahora en las terrazas
de vuestras hondas carbonerías.
Soy la piel de vuestro recuerdo al anochecer de los valles.
La desnudez a vuestra urgencia
14 en la serranía del agua solitaria.

Que sean las mujeres quienes moldeen la silueta del poeta. Él es sólo la envoltura del recuerdo, como un presagio. Es la necesidad del cuerpo cuando se siente abrumado en la nostalgia.

5.2.4.2.2. Forma

Nuevamente usaré el esquema del patrón silábico y estrófico. Los números de la izquierda corresponden a las sílabas naturales del canto. En el paréntesis aparecen las sílabas ya ajustadas por terminación aguda o esdrújula y por hiatos y sinalefas.

- 13 (+1 por terminación aguda=14)
12 (-1 por terminación esdrújula=11)
11 (-1 por hiato)
4 (4)
11(11)

21 (-1 hiato y 1 sinalefa=19)

12 (-2 sinalefa=10)

19 (19)

20 (-2 sinalefa=18)

17 (-3 sinalefa=14)

10 (10)

18 (-1 sinalefa=17)

10 (-1 sinalefa=9)

14 (14)

La métrica es alterna aunque oscila entre las diez y diecinueve sílabas (salvo el verso cuarto). Si se respeta la ley de las sinalefas y hiatos (restar una sílaba por cada aparición) puede observarse que abundan los endecasílabos.

Hay rima interna asonante entre *vosotras* y *aurora*.

La estructura estrófica 5-4-5 no cumple ningún patrón definido, sino que obedece simplemente a cambio de giro en el tratamiento de la idea.

5.2.4.2.3. Estilo

Los versos se encabalgan para concluir la idea (versos 2-3, 4-5, 10-11, 13-14 y 7-9 que forman un versículo). En estos versos blancos existe una perceptible tendencia al *versolibrismo*.

De su poética destaca la interrogación abierta de los versos cuatro y cinco. Pregunta, pero titubea presintiendo que no hay una respuesta.

Su lenguaje cae en arcaísmos, en *voseo*. Para efectos del poema, las palabras pretenden evocar tiempos idos en los que un poeta era un iluminado, quizá el romanticismo y la figura de Bécquer, quizá el Siglo de Oro y Quevedo o Góngora resucitados.

Con la anáfora de los versos sexto y séptimo, se congela el tiempo. Es aquí y ahora que se realiza la acción.

Los adjetivos no son arbitrarios, sino que completan el sentido de la idea; en Garduño los epítetos son frecuentes.

Las suyas son frases filosóficas en las que imagen y metáfora recrean un ambiente muy personal tanto para el autor como para quien lo desentraña.

5.2.4.2.4. Juicio

Nuevamente el tema ronda a una presentida muerte. Hay una evidente búsqueda formal que aún no ciñe la idea a los rigores de la norma. Impera la frase que consigna. No hay subordinación entre versos más o menos logrados. Cada línea poética acierta a la observación. La vida redime a sus muertos y para Garduño es un presagio.

5.2.3.4. La han llamado, de lejos, apartando esta [nube⁶⁷

5.2.3.4.1. Interpretación

- 1 La han llamado, de lejos, apartando esta nube,
mirando la casa del odio iracundo.
Ciudad,
patio de sombras para el extranjero.
- 5 Y ha sido albergue de cementerios rodantes
como anillos en viejas armaduras de la tormenta
y ha crecido en el muro tatuado con el fierro candente
de la mano que escribe y habla
sobre la roca deslumbrada.

La protagonista es la urbe y el poema nos habla de todo lo que ella encierra. Ella tiene muros que van delimitando el espacio del viajero. Sus casas guardan odio, sus automóviles transportan cada-

⁶⁷*Ibidem.* p. 58.

veres que aún no saben de su propia muerte. Aparece el poeta. Escribe. Vivir en la ciudad es permitir que se tatúe tu espíritu con hierros candentes, que eres preso y de nada vale tu sorpresa.

- 10 Resollando en sus muertos
—cadáver logrado en barro, espuela de tanta llama—
muere de sed entre los saltimbanquis petrificados
y sus cabellos huyen.

La ciudad mata y perece ella misma, madre al fin de la despersonalización del hombre. La vida huye.

- 14 Porque hay un cielo negro sobre el camión perdido,
15 frente al escaparate de la guerra
y el ajetreo del desamparo,
17 en sus avenidas inflamadas con el pus de los acontecimientos.

El porqué de los cadáveres es la ciudad-guerra-fratricidio-*causa del desamparo*, y, si logras sobrevivir, notarás que la urbe está enferma de colapso, de la prisa, de su muerte, del *pus de los acontecimientos*.

5.2.4.3.2. Forma

Nuevamente usaré el esquema del patrón silábico y estrófico. Los números de la izquierda corresponden a las sílabas naturales del canto. En el paréntesis aparecen las sílabas ya ajustadas por terminación aguda o esdrújula y por hiatos y sinalefas.

- 16 (-1 sinalefa=15)
13 (-1 sinalefa=12)
2 (+1 terminación aguda=3)
12 (-1 sinalefa=11)
15 (-2 sinalefa=13)
17 (-1 sinalefa=16)

19 (-2 sinalefa=17)

11 (-1 hiato y 1 sinalefa=9. Aunque en realidad hay un triptongo *eia*=8)

9 (9)

8 (-1 sinalefa=7)

17 (-2 sinalefa=15)

17 (pueden leerse 16 porque hay dos *s* formando hiato)

7 (7)

16 (-1 sinalefa y 1 hiato=14)

11 (-1 sinalefa=10)

11 (-1 sinalefa=10)

21 (21)

Hasta aquí puede observarse que no hay patrón métrico aunque sí abusos de hiatos y sinalefas, que, al tener que leerse juntos, restan cadencia a los versos. La cláusula intermedia puede ajustarse a 7-11-11-7 sílabas y la final también cierra con dos endecasílabos. En el verso catorce puede leerse una cesura que parte en ocho sílabas cada hemistiquio.

Destaca que, en el verso diecisiete, hay cinco monosílabos juntos. Esto no tan sólo significa pobreza de lenguaje, sino también, al ser átonos, crean un aglutinamiento de sonidos que pierden a cualquier escucha.

En el verso cinco hay un sobreflujo de *ees*. Los acentos dominantes caen precisamente en esta vocal y esto se resiente en el receptor dejándole un sonsonete.

Los versos octavo y noveno están asonantados: *habla, deslumbrada*.

En el mismo verso octavo la sinalefa se presenta en un triptongo: *escribe y habla*.

La estructura es alterna entre versos y versículos. Obliga al encabalgamiento al dejar ideas inconclusas y continuadas en el verso consecuente: 5-6 , 7-8-9 y 12-13.

5.2.4.3.3. Estilo

Para Garduño la ciudad es un mal necesario. Debe conocerse y aprender sus razones. El panorama de concreto se ve reflejado en versos ágiles, rápidos y arteros. La metáfora engloba todos los rincones del poema y la adjetivación se hace necesaria para cargar de emoción cada sustantivo. *Odio iracundo*, adjetivo acorde, no se trata de un odio silencioso y escondido sino que urge la furia, la explosión, la catarsis para expiar el maldito sentimiento.

Patio de sombras para el extranjero. El ornamento es necesario para definir qué y a quién va dirigido. *Cementerios rodantes*, imagen para automóviles e, incluso, para los transeúntes que no viven, divagan.

Y ha crecido en el muro tatuado con el fierro candente / de la mano que escribe y habla / sobre la roca deslumbrada. El sujeto de toda la oración es la ciudad; el versículo lleva su carga en el poeta, quien escribe y habla y graba el tatuaje con fierro candente en el muro de sus dedos. Así, explicados, los versos declaran la necesidad de adjetivación para la concreción metafórica.

A pesar de la necesidad de encabalgamiento, se sobreentienden los versos largos y cortos según la carga enfática. Todo aglutinamiento de palabras logra dar la sensación veloz y los respiros se sienten marcados entre los blancos de las consignas.

Todo el poema es una descripción de la ciudad. Las metáforas son las partes de un todo que se entrelazan para definir qué es la Ciudad. En ella es posible que las contradicciones existan y Garduño las plasma con un oximoron: *los saltimbanquis petrificados*.

Destaca el uso de guiones precisamente para enfatizar la metáfora más bella de todo el poema *—cadáver logrado en barro, espuela de tanta llama*.

Cuando se usa el paréntesis se pretende poner al margen una idea que no afecta al texto, sino que más bien completa la información. En este poema el paréntesis se utiliza para enfatizar, para hacer hincapié en lo que encierra.

5.2.4.3.4. Juicio

De Raúl Garduño se ha dicho que es un autor regional, producto de Comitán y Tuxtla (Chiapas). Lo que puede leerse en el centro de sus líneas es el recuento del asfalto. La autoflagelación lo lleva a preferir el escenario citadino que la calma y el mar de su provincia.

Es tan de Chiapas, en verdad, como de la Ciudad de México, y que niegue esta afirmación mía la propia lectura de sus poemas si es que exagero.

El fondo queda transmitido sin dudas, sin malas interpretaciones: la gran urbe contagia su propia muerte.

5.2.4.4. Vástagos¹⁸

5.2.4.4.1. Interpretación

- 1 Formas de sol y herraduras
Huellas que pasan
Frio de nadie partiendo el espejo
Rumor rumor vigilado en los cedros
- 5 Tras las trastiendas de las deshoras
Vuelco del alma que canta a la noche
Y desplanta quietudes
Para que la palabra quepa en su muerte
Y levante a tiempo las bellas ringleras náuticas
- 10 Que expresan nuestra guarnición de soles
En las semillas de hondas palomas equinocciales
Memoria memoria velatorio de la presencia
Que sólo lleva este pliego
Al temblor de las garras
- 15 A la materia palpitante que devora la carne del aire
Y bebe su manto hacia las espigas
Regocijando unos ojos disueltos

Que trascienden al hambre de las raíces
19 Y al corazón trastocado de tanta sombra

¹⁸Los danzantes, p. 91.

Este poema no es de interpretación lineal. El juego de mayúsculas iniciales en cada verso, aunado a la supresión de puntuación, hace más complejo aún su desciframiento. Y, desde luego, la interpretación es polisémica.

El canto nos habla de la naturaleza y de lo que en ella puede encontrarse. Cabe todo y se vale que todo se imagine.

Son el sol, los caballos, la sombra, la vegetación y las raíces jugando un desconcierto. No se puede desmistificar este poema, no se puede entender de él más que la sensación que nos deja después de haberlo leído. Es un juego de sinestesias en tétrica partida contra la imaginación.

5.2.4.4.2. Forma

Nuevamente usaré el esquema del patrón silábico y estrófico. Los números de la izquierda corresponden a las sílabas naturales del canto. En el paréntesis aparecen las sílabas ya ajustadas por terminación aguda o esdrújula y por hiatos y sinalefas.

9 (-1 sinalefa=8)
5 (5)
12 (-1 sinalefa=11)
12 (-1 sinalefa=11)
10 (10)
12 (-1 sinalefa=11)
7 (7)
13 (-1 sinalefa=12)
16 (-1 sinalefa -1 por terminación esdrújula=14)
12 (-2 hiatos=10)
16 (-1 sinalefa=15)
15 (15)
9 (-1 sinalefa=8)
7 (7)
19 (19)
12 (-1 sinalefa=11)
12 (-1 sinalefa=11)

12 (12)

14 (-1 sinalefa=13)

Es un poema escrito en versos que no buscan la homometría, pero se presentan frecuentes endecasílabos. Se perciben hiatos y sinalefas que restan eufonía porque obligan a hacer una pausa para pronunciar correctamente. Hay dos cesuras que convierten a los respectivos hemistiquios en isométricos —el primero, en cuatro sílabas, y el quinto en cinco.

Hay asonancias (3 con 4, 6 con 10, 11 con 15 y 13 con 17). De éstas la primera es muy notoria y molesta porque se da en dos versos consecutivos.

Aparentemente estamos ante un poema escrito en versos. Si nos dejamos guiar por la lógica de las oraciones que, aún cuando se trata de poesía, no deben desprenderse de la sensatez, la construcción sería diferente. Verbigracia (no respeto las mayúsculas del poeta, y adjudico puntuación):

Formas de sol y herraduras, huellas que pasan, frío de nadie partiendo el espejo. Rumor, rumor vigilado en los cedros tras las trastiendas de las deshoras. Vuelco del alma que canta a la noche y desplanta quietudes para que la palabra quepa en su muerte y levante a tiempo las bellas ringleras náuticas que expresan nuestra guarnición de soles en las semillas de hondas palomas equinocciales. Memoria, memoria, velatorio de la presencia que sólo lleva este pliego al temblor de las garras, a la materia palpitante que devora la carne del aire y bebe su manto hacia las espigas regocijando unos ojos disueltos que trascienden al hambre de las raíces y al corazón trastocado de tanta sombra.

Si con el anterior prosema intentara hacer versos, la forma sería más o menos así (aquí si marco con diagonales los cortes originales del poeta para que pueda apreciarse la diferencia. No respeto las mayúsculas originales):

Formas de sol y herraduras, /
huellas que pasan, /
frío de nadie partiendo el espejo. /

Rumor,

rumor vigilado en los cedros / tras las trastiendas de las deshoras. /
Vuelco del alma que canta a la noche / y desplanta quietudes / para
[que la palabra quepa en su muerte / y levante a tiempo las bellas
[ringleras náuticas / que expresan nuestra guarnición de soles / en
[las semillas de hondas palomas equinociales.

Memoria, memoria,

velatorio de la presencia / que sólo lleva este pliego / al temblor de
[las garras, /
a la materia palpitante que devora la carne del aire / y bebe su
[manto hacia las espigas / regocijando unos ojos disueltos / que
[trascienden al hambre de las raíces / y al corazón trastocado de
[tanta sombra. ///

Se puede apreciar a simple vista que se trata de ideas subordinadas que no pueden separarse, ni siquiera encabalgarse porque no son poema, son prosa versificada. Es un intento por acortar líneas que no responde a las necesidades de construcción del verso. Es discursivo, no hay manera de construirlo acertadamente en versos cortos; acaso, sí, en versículos, como Garduño hizo durante toda su vida: en prosa o en versículos habría resultado un hecho poético. Haberlo ejecutado en versos, para mí, es más un ejercicio, una búsqueda del poeta, quizá la última, que la muerte le impidió concretar.

5.2.4.4.3. Estilo

El uso de la retórica tampoco es fácil de discernir. De entrada, las partículas son asindéticas hasta el tercer punto y aparte, el que culmina con una metáfora.

Reiteración y metáforas unidas por epífrasis hasta el siguiente punto. Reiteración que, elípticamente es una definición metafórica: *Memoria memoria velatorio de la presencia que solo lleva este pliego al temblor de las garras* y prosigue la definición hasta el final del poema.

El uso del epíteto no cae en la hipálage, sino que redondea la metáfora: *A la materia palpitante que devora la carne del aire*

es una imagen muy certera en tanto que, traducida diría el cuerpo que respira.

5.2.4.4.4. Juicio

Éste es uno de los últimos poemas de Garduño. Es fácil determinar que se trata de una búsqueda formal. La supresión de puntuación es un acercamiento a las últimas consecuencias de nuestra poesía actual. El hecho de comenzar con mayúscula cada verso lo veo como un arcaísmo; es un estilo que desde hace mucho tiempo dejó de ser novedoso y, por lo tanto, lejos de ser hallazgo es una repetición.

Prescindir de puntuación y a la vez comenzar con mayúscula cada línea, hace confusa la lectura, el lector tiene que suponer dónde deben ir las pausas. Lo que así se sugiere no es polisemia sino torpeza o desconocimiento.

El que falten las señales ortográficas no significa que no deban existir pausas y silencios. En ausencia de éstos se deben implementar recursos supletorios, congruentes, que inciten a jugar con todo el espacio de la hoja en que se escribe: juego de letras y palabras y espacios en blanco de diferentes dimensiones y en diversas posturas o colocaciones; letras corridas a derecha o a izquierda según el énfasis que el autor desee en cada segmento, verso o contextura.

Los espacios juegan un importante papel; con ellos sobreentendemos una coma, un punto y seguido, un punto y aparte, dos puntos. El uso de mayúscula inicial, en la escritura, da pie para aplicar las reglas elementales de ortografía, y en la lectura, a las pausas y los énfasis.

Garduño no se centró en un estilo sino que maduraba, buscaba su propia voz y el modo de externar su mensaje. Era todavía joven. Siempre fue joven. Este poema es el inicio de algo y nada más. El contenido no desmerece, está lleno de plasticidad —de ahí tanta sinestesia. También su discurso iba madurando, encaminado incluso a lo críptico, a la sola sensación tras la lectura.

5.3. Principales influjos

La primer gran influencia de Raúl Garduño fue su patria chica, la adoptiva, el Estado de Chiapas, en donde conoció a Jaime Sabines, Daniel Robles Sasso (Raúl Garduño tuvo un hijo a quien nombró Daniel en honor al malogrado poeta) y Rosario Castellanos (a ella le dedica una bella elegía «Habitación de Rosario»). Con la poetisa además compartirá la ciudad de nacimiento y la estadia en Comitán. El influjo de estos poetas será patente, influjo al que deben sumarse los de Carlos Pellicer y Efraín Huerta.

La provincia pronto le queda corta y ya en la Ciudad de México, el Taller de Juan José Arreola le abrirá nuevos horizontes y le presentará nuevas caras. El valor de estas tertulias literarias será definitivo:

El Taller de Juan José Arreola, lugar de aprendizajes y de encuentros que propició la primera publicación de la poesía de Garduño en un libro colectivo: *Poesía joven de México*, en el que también participaron Alejandro Aura, José Carlos Becerra y Leopoldo Ayala [...] Y la muerte, esa desconocida, hizo que las voces más vigorosas de ese libro hayan desaparecido a los 34 y 35 años: Becerra y Garduño.¹¹

La espiga amotinada también tuvo repercusión en el poeta Garduño. Con cada uno de sus integrantes tuvo algo en común. De este grupo, Juan Bañuelos, Óscar Oliva y Eraclio Zepeda son como él, chiapanecos. Por todos lados veía su tierra.

El impacto de esa obra reverberó en toda la poesía joven del país. Raúl Garduño era más joven que ellos y los leyó.

En el taller de Arreola, trabó amistad con José Carlos Becerra y otros poetas.

Raúl Garduño —me platican— era muy «amiguero», andaba de casa en casa y de café en café. Le gustaba hablar de literatura, de poesía. Bebía y se drogaba. Tenía novias. Pero era excesivamente serio si se trataba de discutir sobre letras. Le gustaba escuchar y desde muy joven se mezcló en las tertulias literarias.

¹¹Macías, p. 11.

Así, en la casa de Eunice Odio, con Carmen de la Fuente, Julia Alfonso, Aurora Reyes y muy particularmente con Raúl Cáceres Careño y otros comensales en el Café la Habana, alrededor de la mesa de Ermilo Abreu Gómez. A la vista tengo un texto de Francisco Valero:

En La flama del tiempo, libro publicado en 1990, Raúl Cáceres Careño escribió: / Solamente la voz podrá con el tiempo // RAÚL GARDUÑO // A veces una nostalgia tensa cae sobre el alma. Y vivimos las voces de la sombra [...] De la combustión de los huesos, de un fragor de raíces brota el canto [...] Nunca los trabajos del poeta tendrán fin [...] La poesía sostiene a las cosas cuando la luz las desampara [...] // Así, durante la presentación de otro libro suyo, titulado Saint-John Perse / El mar y el hombre, volví a pensar en Raúl y Raúl, juntos, charlando, discutiendo, haciendo planes alrededor de las mesas del Café La Habana, como me parece jamás haberlos dejado de ver. De allá los siento salir otra vez en este recordatorio, con las carpetas de sus poemas bajo el brazo y dirigiéndose a un lugar, quien sabe a dónde, para que se pondere o se defina la influencia que ejerció la poesía de Saint-John Perse sobre la poesía del México que se dio a la luz de aquellos años, hacia el final de los sesenta.[...] Versos como los de Saint-John que parecen nunca querer concluir y en donde nos cuesta trabajo comprender dónde acaba la prosa y en dónde la poesía —o el apriorismo que de ella teníamos— comienza. // [...] Y hacia dónde apuntaron estos dos poetas sino allá, donde —señala Cáceres Careño citando a Garaudy— // Saint-John Perse quiere hacer surgir de su poema una civilización nueva e ideal, nacida de todas las grandes épocas de la historia, una civilización que refleje toda la historia del hombre, sus conquistas, sus hazañas, todas las dimensiones de la grandeza humana. // O —como nos habla en otro pasaje de este libro, en palabras del propio Saint-John Perse: // Por su adhesión total a lo que existe, el poeta nos enlaza con la permanencia y la unidad del ser [...] Sólo la inercia es amenaza. Poeta es aquel que rompe, para nosotros, la costumbre.⁷⁰

⁷⁰Francisco Valero Becerra, «Poesía en cuatro compases», prólogo del libro *Por detrás de la noche...*, antología de Raúl Garduño.

5.4. Características formales y estilísticas

Raúl Garduño busca romper con los metros clásicos pero constantemente escribe series de endecasílabos. Sus poemas alejandrinos presentan versos isométricos en los hemistiquios como resultado de cesuras. También sus heptasílabos son constantes. Si abrimos un manual de versificación podemos encontrar que la mezcla de endecasílabos y heptasílabos ya fue usada desde hace mucho tiempo:

SILVA: Es una derivación de la lira; es decir, una combinación de heptasílabos y endecasílabos sin forma fija y sin número determinado de versos. Tal como en el romance, puede interrumpirse la continuidad del verso al cambiar la narración. Hay dos clases de silva: la clásica y la asonantada. / 1) *Silva clásica*. Lleva un número indeterminado de versos mezclados y rimados a gusto del poeta. Se comenzó a usar en el siglo XVII y tuvo gran aceptación entre los neoclásicos. [...] / 2) *Silva asonantada*. Es una silva con rima de romance, es decir, vocálica en los versos pares.⁷¹

Con lo anterior puede decirse que Raúl Garduño no pudo desprenderse de su formación inicial: escribir con metros fijos. Se separó de las rimas aunque no del todo. Sus poemas están llenos de asonancias y consonancias. Si lleváramos este análisis a la acentuación, tal vez notaríamos que el énfasis tónico también recae en metros clásicos.

En cuanto a la estructura al interior de cada verso, son constantes los hiatos y las sinalefas que fuerzan la lectura; pronunciados en una misma sílaba, o diptongados, de cualquier modo, provocan disfonía. Y Garduño no concede importancia a tal situación que en el verso, se debe traducir como torpeza.

El encadenamiento de monosílabos no tan sólo significa pobreza de lenguaje, sino que también, al ser átonos, crean un aglutinamiento de sonidos que pierden a cualquier escucha.

⁷¹Yvonne Guillon Barrett, *Versificación española*, p. 153.

Raúl Garduño no reparó en que las aliteraciones vocálicas y consonánticas pocas veces responden a la eufonía, en general crean un sonsonete, y en sus poemas se aprecian también cacofonías y rimas internas.

La construcción de sus versos se da a partir de los versículos, pero en muchos casos esta larga estructura lo rebasa obligando a un encabalgamiento. Sobre todo lo rebasa el intentar alternar versos y versículos porque no corta adecuadamente. Aún cortos, al unirse a un complementario vuelven a ser versículos.

El sentido de un poema es la lógica, aún cuando se busque sintetizar. En Garduño los cortes, cuando quiere hacer versos, pocas veces son coincidentes, en general son arbitrarios.

Si se subordinan ideas, esta relación debe ser natural, en un verso, no seccionar la idea con el fin de dar la sensación visual de estar haciendo versos cortos. El peligro del versículo es la discursividad pero es más peligroso el encabalgamiento anárquico. En otros casos, los menos, nuestro autor deja en un versículo lo que pudiera separarse.

Al final de su joven vida, Raúl Garduño seguía buscando. Ese navegar por las palabras en busca de su propia voz nos habla de un poeta consciente de que aún no la ha encontrado. En su último canto —por lo menos el último en cuanto al proceso de búsqueda—, se aprecian una suerte de particularidades únicas que nunca aparecieron en la poesía de este autor. El uso de mayúsculas iniciales y la supresión de puntuación, aunados a un lenguaje más complejo y la intención de realizar versos y dejar el versículo.

Se equivoca, es cierto, y con esto nos deja concluir de una vez por todas que lo suyo es prosa versificada, o, si acaso, versículos. La poesía debe ser sintética —repito— no retórica. Aún la subordinación de sentencias puede darse con menos palabras, sin nexos, con la sola yuxtaposición.

Intentando una síntesis de la forma en Raúl Garduño, ya puntualizó Elva Macías y con esto deja clara la poca depuración del mensaje y el sobrecúmulo de emotividad:

El abigarramiento o la desbandada libertad están presentes desde los primeros poemas de Garduño. No hay cambios bruscos en su poesía; aun en los temas que supuestamente lo obligarían a ceñirse, como la poesía de preocupación política, es desbordado.⁷²

La poética de los cantos es variada. Conforme el autor creció sus recursos se fueron complicando.

La metáfora y la prosopopeya son medulares. Con la primera crea su mensaje, lo adorna, y con la segunda nos sugiere la analogía, sentirnos como él lo siente.

Para su poesía no hay sujeción, como en su propia vida. Todo se construye a partir de las preguntas que nadie escucha, que nadie quiere ni puede responder.

Otros versos son sentencias simples, pero al fin consignas que, gracias a encontrarse puras, son enfáticas.

La reiteración casi siempre tiene fin descriptivo y sus descripciones suelen valerse de la paradoja. Mientras que el mensaje se reciba no importa como lo disfrace.

Las suyas son frases filosóficas en las que imagen y metáfora recrean un ambiente muy personal tanto para el autor como para quien lo desentraña.

Garduño rastreó con el poema todo signo de vida, como si supiera de antemano la brevedad de su estancia en la tierra, con temprana añoranza de la muerte [...] Cada instante es una extraña forma de perder y ganar la vida. Un canto sostenido: el mar contra la noche o el oído más fino que dobla su ternura hacia la espiral de la infancia⁷³

El uso de los epítetos responde a la creación de un símil. En general es certero aunque si se aprecia la hipálage. Con el oximoron logra también un adjetivo.

El uso del paréntesis que logra precisamente enfatizar lo que contiene y no, como es común, anotar algo al margen, es una característica novedosa y certera de Garduño.

⁷²Macías, pp. 14-15.

⁷³*Ibidem*, p. 9.

Así como puede recurrir al *vosco* para ambientarnos, también puede escribir desde el *nosotros*, desde el *tú* y *yo*.

Con el hipérbaton busca —y no siempre encuentra— la sonoridad y plasticidad de la metáfora.

Conforme madura, sus recursos van complicándose, los estilemas ya no son puros sino que encierran otros estilemas. Un recurso se construye a partir de otro, que está subordinado a otro, que es un símil del siguiente.

La sinestesia se aprecia en sus últimos poemas, llenos de plasticidad y, en el último únicamente, esta asociación de sensaciones es todo lo que nos queda del poema críptico.

Como síntesis, lo que distingue a la poesía de RG es sobre todo el manejo de la imagen, mucho más que el sonido. Se perciben constantemente versos de una gran belleza, bien trabajados y contundentes, aunque muchas veces ocurre que después del gran verso, viene el gran ripio en el verso siguiente.

5.5. Características temáticas e ideológicas

En los poemas lo primero que se puede notar es el constante uso de las interrogaciones. El autor siempre está preguntando. Nunca encuentra respuesta y eso también es singular. Es como un reclamo suyo; y cuando usa el *nosotros*, el reclamo es de su generación, pero siempre él, Raúl Garduño, está presente, forma parte entre los tantos que cuestionan. Mientras pregunta suele incluso desdoblarse, a priori y posteriori, por todos los tiempos.

La muerte ronda constante, es casi un lugar común que difiere sólo por el tratamiento en cada canto. La muerte es la caída, es la posibilidad de *irse*, de *quedarse en espíritu*, de mejorar o acabar para siempre.

Y transigir con la verdad de los suicidas
es enfrentarse al corazón de los fantasmas
(a descifrnarnos en su muerte).⁷⁴

⁷⁴Alfredo Urbano, *La formación gramatical de un ego*, p. 55.

El tiempo es un eslabón de rompecabezas. Garduño utiliza calendarios, estaciones, relojes... y todo lo que pueda utilizarse para dejarnos ver que es relativo, que pasa y se detiene, que amanece en las noches porque hasta en invierno hay primavera.

El autor es un joven de provincia y ciudadano al unísono. Su paisaje constantemente es nostalgia, mar, caballos, verdor; es abierto, con el aire circulando y montañas a lo lejos.

En oposición, la ciudad siempre está presente, como un monstruo, enlutada, acechante, triste, gris, con enormes edificios que son como animales mitológicos devorando al hombre. No hay sol, los muros no lo dejan pasar ni se puede ver, por las noches, el firmamento. Ésta no es una metrópoli de provincia, es la Ciudad de México.

La urbe es una mujer que puede ser maternal o infiel, amorosa o despiadada. Acorde a sus ruidos, Raúl Garduño utiliza la consigna, la declaración de guerra, la sentencia verdadera, nunca panfletaria, que nace de la necesidad de alzar la voz y ser escuchada. En el poeta está presente la conciencia social y, fresco para siempre el dolor de los acontecimientos.

La mujer está siempre presente en sus nostalgias, en sus metáforas, acompañándolo en cuerpo o espíritu. Añosa y puberta, siempre deseable.

La partida, el irse es reencontrarse en otro puerto. La muerte nuevamente ronda todos los resquicios,

en ese silencio que llevamos a todas partes como un estigma,
en ese silencio a pesar de todo.⁷⁵

Por eso hay luto. Él mismo enlutece por su muerte, es el duelo de su propio funeral. Las negras vestiduras también son para los demás que lloran a priori el deceso del poeta.

La soledad se cose a su ropaje de fiesta; siempre está solo y lo más que recibe es un soliloquio acompañado. Su poesía es casi

⁷⁵Raúl Garduño. «Lo que jamás vimos», en *Poesía joven de México*, p.145.

monólogo. Nadie lo escucha mientras él puede oír todo lo audible y hasta lo imposible de percibir. Esa soledad lo vuelve joven-viejo, viejo-joven, atemporal.

También se siente el miedo del poeta. Él lo confiesa y lo comparte con todos sin importar si los demás aceptan sus propios temores.

Sólo lucha por una cosa, su propio sueño: la libertad, aunque sólo le retribuya menos compañía

Al fin ¿qué es la vida sino cadenas? Por momentos nos sorprende y se viste de mujer hermosa, pero pronto regresa a la monotonía.

En la poesía de Raúl Garduño se vale que todo se imagine. Sus palabras son un sombrero de mago en el que aparece el sol comiéndose un conejo. Sus líneas son para el gusto, el olfato, la sinestesia; siempre polisémicas y acordes a cada oyente.

5.6. Juicio

A la poesía de Raúl Garduño se entra sin mecanismos previos, como al irrumpir en un recinto cuya puerta se cierra por el golpe de una fuerza inesperada. En este universo de imágenes vertiginosas, los únicos asideros posibles se encuentran en la estrecha relación que guarda la voz del poeta con la naturaleza. «Es el mar —afirma Elva Macías— en donde hallamos las imágenes más hermosas y deslumbrantes de su poesía, las que sirven de contrapeso a sus estremecedoras figuras de la muerte.»²⁶

Raúl Garduño comienza con una formación clásica, de poeta de metros fijos. Su genealogía bibliográfica comienza pronto. Publica sonetos en los periódicos y en las revistas de Tuxtla Gutiérrez. Realmente nunca se aleja de la métrica, pero su discurso exige otro orden. No puede ceñirse a patrones porque necesita de los grandes espacios, de la libertad que sólo puede encontrarse —eso relativamente— en el verso libre.

²⁶*Danzante*, texto de contraportada.

Sus temas son los grandes temas existenciales, las preocupaciones de la filosofía: el origen para ir al origen y sufrir una anagnórisis, para cuestionar el origen, para conocer el pecado original, para ir a la provincia y perderse en su paisaje. El reconocimiento en tiempo y espacio. Por eso cuestiona, por eso no puede resolver, no entiende quién es ni cuál es su misión en esta tierra. El futuro es el más allá con el que juega y al que puede darse el lujo de regresar. —sólo un poeta puede hacer esto. El origen y el destino convergen en la muerte y Garduño la vive a priori, siempre lo confesó.

Cuando publicó en la segunda edición de *Poesía joven de México* tenía veinticuatro años, y ya se podían reconocer en su aliento las palabras de un gran poeta:

En el centro de la habitación preparan mi muerte.

(Ni siquiera nos amamos, por cierto, por mentira, por sueño.)

Hay algo que tiembla a mi lado, hay un recuerdo de viva presencia
[junto a mí.

Las paredes entregan sus retratos a las manos de quien las
[desnuda...

Jamás estuve aquí. Nunca he estado aquí.

Sólo vine a partir, a decirles adiós como si los conociera.²⁷

Después de ese libro, habría de aparecer la primera edición de su volumen individual *Poemas*. En éste publicó una selección hecha por él y en donde puso composiciones en soneto: «Oído del mar», «Instancia» y «Estancias junto a Fidalma», el último es un poema compuesto de siete sonetos,

Amén de sus versos clásicos, debe decirse que también sus versos blancos deben admirarse y reconocer en ellos la fuerza de la metáfora, el embate poético.

Dije *versos blancos* enfatizando que, después de mucho buscar, no encontré ningún poema de Raúl Garduño escrito en *verso*

²⁷«Cristal de lo oscuro», p. 129.

libre. Las razones de que no pueda llamar *libre* a su versificación ya las desglosé ampliamente en los textos con los que reseñé la labor del poeta. Reitero, eso sí, que su aliento es discursivo, más cercano a la prosa que a la poesía, acaso su estilo definitivo es el versículo, es decir, la subordinación de ideas en cada verso. Su mayor acierto es cuando logra eslabonar versos cortos y largos. Conforme avanza su obra es mayor la equivocación formal. No puedo asegurar qué sería la poesía de Raúl Garduño en este tiempo, pero sí que hay indicios de que su búsqueda lo habría de llevar a algún lado.

Logra la fuerza poética en el poder comunicativo. Si bien se le resta contundencia con los tropiezos acústicos y los errores en la construcción de los versos, debe hacerse doble énfasis en el poder de su metáfora: avasalla, demuele.

Del mismo libro son los dos poemas largos que acompañan este *corpus*. Garduño siempre se sintió allegado a los largos discursos porque tenía mucho qué decir. Los poemas largos no lo abandonan nunca, pero en el futuro hace más caso al poder sintético del género: la discursividad es para la prosa, lo breve y contundente para la lírica.

Su aliento no es monótono, sus temas aunque básicamente se reduzcan a la muerte son siempre singulares en el tratamiento. Y de pronto puede desconcertarnos con preocupaciones sociales.

Del libro *Los danzantes espacios estatuarios* —ya he puntualizado que no es una edición revisada por el autor—, el compilador, Francisco Álvarez, revisó, seleccionó entre los papeles que quedaron en poder de la familia Garduño, luego del deceso del poeta. Mucho y muy bueno encontró, nada que reste méritos o invalide el trabajo del poeta. Si bien le fue preciso a Francisco Álvarez aplicar su criterio, lo hizo anteponiendo a éste el respeto irrestricto a la obra y el infinito amor al recuerdo de su amigo, hasta lograr la edición del volumen.

Este libro comienza con un poema contundente, «¿Qué fecha es nunca?», ya estudiado en este *corpus*. En general aparecen en el volumen las mismas cuestiones ya dichas: errores de forma,

el tema de la muerte, el mar, la naturaleza en contraposición a la ciudad, etcétera.

Imperan la frase que consigna, las metáforas, la prosopopeya; cada línea poética acierta a la observación. Nada que pueda llevar a la aseveración de que el autor sea un «autor regional», producto de la provincia. Lo que se lee en el centro de sus líneas es el asfalto, la ciudad que acecha a sus muertos. La autoflagelación lo lleva a preferir el escenario ciudadano que la calma y el mar de su patria chica.

Destáquese, sí, que en una sección del libro *Los danzantes espacios estatuarios* aparece la última búsqueda formal del poeta. La que no lo llevó a ningún lado: la contundencia del error formal. No pudo —nuevamente verbo imposible— encontrar la salida del tropiezo. Aunado a las erratas de forma, aparece en este poema su máximo logro sinestésico. El lenguaje se eleva, sólo deja la sensación tras la última pausa. Puedo concluir citando lo que antes dije:

Garduño no se centró en un estilo sino que maduraba, buscaba su propia voz y el modo de externar su mensaje. Era todavía muy joven. Siempre fue joven. Este poema es el inicio de algo y nada más. El contenido no desmerece, está lleno de plasticidad —de ahí tanta sinestesia. También su discurso iba madurando, encaminado incluso a lo crítico, a la sola sensación tras la lectura.

6. GRANDES COINCIDENCIAS

6.1. Biográficas

Los poetas José Carlos Becerra y Raúl Garduño se crían bajo el cielo tropical del sureste. Becerra, el mayor, nace en Tabasco; Raúl Garduño, en la Ciudad de México, de donde es trasladado a Comitán, Chiapas, a los pocos meses de nacido.

Ambos reciben la enseñanza primaria y secundaria en la capital de un estado y resaltan por sus facilidades escénicas y poéticas. Gustan de leer y pronto agotan las bibliotecas disponibles.

Comienzan a publicar en periódicos y revistas de circulación regional. Logran algún éxito y se llenan de fuerza para seguir. Garduño acepta la batuta de Rosario Castellanos, Becerra es pupilo de Carlos Pellicer.

La provincia no puede darles lo que ellos piden; pronto rebasan toda posibilidad de aprendizaje y es urgente que salgan hacia la capital del país.

Llegan a México. La urbe les espanta y les fascina.

Se contaminan a su modo. Garduño consume entonces psicotrópicos y alcohol en grandes cantidades. Deja la escuela sin posibilidad de reingreso —no le interesa reincorporarse y cursar la preparatoria.

José Carlos Becerra, buen estudiante desde siempre, concluye el bachillerato e ingresa a la Universidad. Busca el ambiente bohemio que ofrecían Arquitectura y San Carlos. No concluye la carrera, prefiere ir a la Facultad de Filosofía y Letras a buscar a sus amigos y, de vez en cuando, a escuchar algunas clases. Ahora es militante político, comunista. Becerra nunca bebe, siente aversión por todo tipo de enervantes.

La necesidad poética los une en el Taller de Juan José Arreola. Confluyen con otros jóvenes. Es gracias a *Mester*, la revista de JJA, que comienzan a publicar en la capital. Repito una cita anterior:

El Taller de Juan José Arreola, lugar de aprendizajes y de encuentros que propició la primera publicación de la poesía de Garduño en un

libro colectivo: *Poesía joven de México* [...] Y la muerte, esa desconocida, hizo que las voces más vigorosas de ese libro hayan desaparecido a los 34 y 35 años: Becerra y Garduño?⁸

Finalmente van a coincidir en una muerte joven.

La muerte de los poetas dista mucho de ser «normal». Son de recordarse todos los presagios que anuncian que no han de vivir mucho. Sus poemas están llenos de imágenes en las que el poeta habla desde el más allá.

Un accidente automovilístico puede ocurrir. Conducir en las carreteras es causa de muchos fallecimientos. Pero en una recta salirse a un precipicio y volar expulsado precisamente a causa de la puerta que él sabía que no cerraba bien ¿no será una sutil manera de suicidio? Sólo son conjeturas...

Una picadura de mosquito, el paludismo, el dengue; puede suceder. Necesitar un doctor por ello no es ilógico. Buscar un hospital, entrar por propio pie y atenderse es factible. Que a un diabético el suero glucosado le produzca un coma, no necesariamente es mortal. Si a Raúl Garduño lo medicaron erróneamente, por desconocimiento, lo cierto es que eso no lo mató. Lo mató su propio organismo cansado. No comer, no dormir bien, el alcohol, el café, las drogas y su propia angustia precipitaron el momento que él tanto deseó en su poesía.

Sin embargo, y lo más mágico —o diabólico, si se quiere ver así— es la coincidencia de fechas. José Carlos Becerra nace el 21 de mayo de 1936; Raúl Garduño, el 20 de noviembre del 45. Es decir, entre ellos hay nueve años y medio de diferencia, casi diez. Ambos fallecen a los treinta y cuatro años, Becerra seis días después de haberlos cumplido, y la fecha trágica para los dos poetas: 27 de mayo, a la distancia de dos lustros. ¿Habrá sido mera coincidencia?

Ante mi propia incertidumbre, antepongo puntos suspensivos y que conteste otro poeta:

⁸Macías, p. 11.

Lo pongo en duda,
mientras no solucione el ajedrez de los suicidas.⁷⁹

6.2. Temáticas

El tema constante de la poesía de José Carlos Becerra y Raúl Garduño es la muerte. Continuamente dedican elegias y hasta crean sus propios epitafios. La muerte es la metáfora del fin; ronda todos los resquicios de la vida y es la única que sabe el cuándo.

El suicidio se entreteje como la posibilidad de apresurar la última gota del vaso. Es una salida y también un recurso, una metáfora que entrapa hasta que no sabemos si es sólo alegoría.

Otro tema común es la soledad. La carencia de público siempre espanta a los oradores, su arte reside en creer que alguien contesta, que alguien siquiera piensa en lo que dicta el monólogo. Los poetas padecen de soledad acompañada, del tumulto que no presta oídos y asumen su postura marginal.

Hay una preocupación social y política en sus líneas. Escriben de injusticia y desigualdad, recuerdan 1968 y los tanques acordonando las ideas del futuro del país.

Es mucho más constante en Raúl Garduño la invocación al mar, el paisaje abierto, la naturaleza, la nostalgia por la selva del sureste. Al fin de cuentas regresó a morir a su terruño. Pero también en Becerra se dan los paisajes; al final de su vida los trocó por europeos, siempre fue más cosmopolita.

Los cuestionamientos son medulares en ambos discursos. Las preguntas que nadie quiere ni siquiera oír. Los poetas interrogan, pero no esperan la respuesta.

Por generación, aún siendo Raúl Garduño más joven, pertenecen a la misma historia y pueden confluír en otros puntos:

Raúl Garduño es uno de los grandes poetas que han dado las letras mexicanas, según José Emilio Pacheco, Sandro Cohen y Víctor

⁷⁹Alfredo Urbano, *La formación gramatical de un ego*, p. 96.

Villela, quienes encuentran en su poesía puntos de contacto con José Carlos Becerra, Jaime Sabines, Efraín Huerta y César Vallejo. Para Garduño la poesía significaba el conocimiento de la palabra y, a través de ésta, buscó el origen de su expresión lírica. Su obra poética se caracteriza por una inmensa carga emocional y por la continua reflexión de su propia existencia; en ella evoca a la mujer y a la muerte como forma de salvación⁴⁰

6.3. Formales

Primero destaquemos nuevamente que no hay verso libre en los poemas de Becerra y Garduño. Iliana Godoy apuntó que en el caso del poeta tabasqueño sí existe. Los dos poetas escribían muy similar, de ahí que esta cita pueda validarse para ambos.

Sabemos que el verso libre evoluciona desde la métrica fija y la rima hacia el verso blanco (no rimado) —y ya en nuestro siglo hacia el verso libre— postulado teóricamente por Kahn y Laforgue en 1876. La característica del verso libre es que no está sujeto a rima ni métrica fija. Todas las combinaciones métricas son posibles. En el verso libre la acentuación no responde a los esquemas clásicos.⁴¹

A lo anterior yo agregaría que sí, en efecto, la primera característica del *versolibrismo* está dada por la ausencia de rimas y metros. Amén de ir más allá, como en el capítulo de la metodología, digamos que esas características sólo son el principio, que la asonancia y consonancia, así como la acentuación y la métrica, son cuestiones que deben analizarse con cuidado. Si validamos todo esto, más que versiculistas serían malos poetas del verso libre, excesivamente torpes.

El largo aliento es para ambos poetas el estilema que los caracteriza. Los influjos de las cláusulas claudelianas y el posterior estilo de Perse serán definitivos en sus obras. A éstos debe sumarse la presencia del cubano José Lezama Lima. Recordemos

⁴⁰Diccionario de escritores mexicanos, p. 104.

⁴¹Iliana Godoy, «El discurso poético en Becerra», en *Trópico de voces*, p. 297.

que en la eterna juventud de Raúl Garduño y José Carlos Becerra está latente la simpatía por lo cubano.

Asimismo, la constante lectura de textos filosóficos llevará a nuestros autores a experimentar con estructuras silogísticas.

Ambos intereses, los versiculistas arriba mencionados y la lógica del pensamiento, darán como resultado los versos largos motivo de mi estudio.

De mi propia experiencia apunto que muchas personas desconocen a Garduño, pero quienes sí lo conocen no pueden evitar compararlo con José Carlos Becerra. José Emilio Pacheco apuntó:

Amistad y muerte prematura no son los únicos lazos entre ambos. En las mejores páginas de Garduño hay esa naturalidad luminosa, ese aliento de intensidad visible y vibrante de la poesía de Becerra: [y cita a RG]

Tocada la hoja con la mano floreciente del que ama,
sobreviene la luz silvestre,
el rayo en la piedra,
una soledad que se abre con el puño casi al acecho de la
[exclamación*]

La génesis estilística de José Carlos Becerra y Raúl Garduño los lleva a experimentar; acortan los versos y con ello parten los versículos y obligan al torpe encabalgamiento. Ambos se equivocan al buscar el espíritu sintético del verso, porque de suyo les pertenece la prosa poética, las largas cláusulas, el gran aliento.

También han de coincidir en el uso del oximoron como recurso formal constante. Otro de sus aciertos es el embate metafórico con el que cargan de sentido lo que podría ser sólo un lugar común.

En el momento histórico en el que se da el libro *Poesía joven de México*, destaca la postura militante de la juventud. El

*José Emilio Pacheco, *Op. cit.*

uso de la consigna, de las frases estructuradas como órdenes, amenazas y/o simples exclamaciones deviene precisamente del ambiente social, político y cultural que se da en nuestro país y en el mundo. Este tipo de estructuras está presente en la poesía de Raúl Garduño y José Carlos Becerra.

7. DISCREPANCIAS

7.1. Temáticas

La ironía es mucho más común en la poesía de José Carlos Becerra, quien también recurre a temas mundanos como películas y personajes caricaturescos.

En cambio, para Garduño los personajes son cotidianos, del pueblo, no nacen de la ficción, sino de la vida misma.

En Becerra hay una preocupación social que lo lleva a la ensayística; encuentra en lo prehispánico un origen común y la explicación de su pueblo que es él mismo.

Raúl Garduño es una víctima de las circunstancias, su preocupación es más por el rescate y la valoración de figuras literarias, son más constantes sus homenajes y elegías.

En cuanto al paisaje, Garduño regresa a su patria chica, al verdor de su provincia, al calor de las tardes tuxtlecas y al mar del Estado de Chiapas: la ciudad se lo traga. Luego regresa a su Ciudad de México, al gris del asfalto, a las reuniones bohemias ciudadinas, al Café La Habana: la provincia lo tiene hartado. Así una y otra vez: ora está aquí, ora allá y así de nuevo.

José Carlos Becerra también refiere el paisaje vernáculo; de éste prefiere La Venta al coincidir con la enseñanza de Carlos Pellicer y sus preocupaciones antropológicas. Pero ahí no se queda, su poesía es de grandes urbes matricidas y tanques que amenazan el poder de las palabras. Y sigue viajando y filtrando en sus versos un panorama más cosmopolita: el Viejo Continente.

Raúl Garduño recorría los cafés en busca de algún amigo que le platicara y le pagara la cuenta. Becerra buscó el apoyo de becas para viajar: primero Nueva York, luego Europa en donde lo encontró la muerte.

7.2. Formales

En Raúl Garduño y en José Carlos Becerra, el grueso de sus cantos se da en versículos, en estructuras filosóficas más que

poéticas, en consignas más que en versos. Sin embargo debe decirse que el origen de esas líneas no es confluyente: Garduño tiene como inicio las estructuras clásicas, el soneto y la métrica exacta de sus primeras lecturas. Cuando llega a la Ciudad de México es cuando se desprende de las cuadraturas; sin embargo no logra deshacerse de su formación clásica. Obsérvense bien las frecuencias silábicas de sus poemas y repárese en la constante presencia de endecasílabos, heptasílabos y cesuras. Raúl Garduño publicó una plaquette de sonetos casi imposible de localizar, porque cada vez que le nacía un amor obsequiaba un soneto, una rima... Algunos de éstos se encuentran incluidos en las ediciones de *Poemas*.

José Carlos Becerra carece de esta formación clásica. El mismo afirmó que quería ser novelista y sus primeros textos son narraciones, es decir, prosa. En cuanto a métrica fija, sólo se le conocen un par de sonetos, publicados en «Poemas no coleccionados».⁸³ De estos sonetos, uno aparece en la «Nota biográfica» de *El otoño recorre las islas*, y puede asumirse fácilmente que más se trata de un ejercicio formal que de un constante abordaje a esa versificación.

Como arriba anoté, ambos poetas confluyen en un mismo estilo durante casi toda su obra, pero al final del trabajo de ambos la búsqueda formal se bifurca. Becerra opta por recortar sus versículos y hacer más breves sus cantos, mientras que Garduño experimentaba con la supresión de pausas ortográficas.

⁸³«Poemas no coleccionados», *Material poético: 1918-1961*, México, UNAM, 1962.

8. CONCLUSIONES

Raúl Garduño, «Con Bañuelos y José Carlos Becerra, en el departamento de este último [dice Elva Macías, aunque no especifica de dónde tomó el dato], leía *Anábasis* de Saint-John Perse, en traducción de Octavio G. Barreda, publicado por *Letras de México*, en 1941».⁵⁴ Él debe haber llegado a la Ciudad de México hacia 1965 y es fácil detectar en su obra el influjo del versículo de Perse a partir aproximadamente de esta fecha, que es también la de su ingreso en el Taller de Juan José Arreola.

Eunice Odio, la poetisa costarricense muerta en nuestro país en 1974, refiere en una epístola:

Un rato después —a eso de las nueve de la noche—, vinieron dos amigos a verme. No les dije ni una palabra. De súbito, dieron dos golpes en la puerta. Estaba a un paso de ella. Abrí. No había nadie. Si hubiera estado sola habría dudado de haber escuchado los golpes; pero, de los dos que estaban: Garduño, un poeta, no oyó nada, ¿tal vez porque se había tomado unas copas y no había comido en todo el día? ¿tal vez porque no «oye»? Pero Valero Silva —historiador, que nunca bebe y no había tomado ni agua, oyó perfectamente.⁵⁵

Y bien, por la cita anterior ya sabemos que Garduño llevaba alguna relación con Eunice Odio. Pero ¿cuántos años tenían la una y el otro? Por la lectura de la epístola a la que hice mención anteriormente, se deduce que ésta fue escrita antes de junio de 1968: Eunice Odio tenía 46 años y Raúl Garduño, sólo 22.

Si se busca en el mismo libro, puede leerse que Eunice Odio admiraba profundamente a Rosamel del Valle, el poeta chileno fallecido en Venezuela en 1965, quien comenzó a publicar su poesía en 1926, o sea que era inclusive mucho mayor que Eunice

⁵⁴Macías. *Op. cit.*, p. 11.

⁵⁵Eunice Odio, *Antología*, p. 157-158. En tanto a la referencia de Valero Silva, se refiere a José Valero Silva, tío mío. Enorme fue mi sorpresa al ver unidos estos tres nombres.

Odio, no se diga ya que Garduño. Con un poco de curiosidad podemos ver que Rosamel del Valle también escribe versículos:

En esa ciudad que nadie recuerda, en ese tiempo de canto y de danza,
en ese tiempo del sonámbulo en libertad a través del hueco dejado
por las estatuas donde los pájaros no cantaban.¹⁶

Vayamos por la misma tónica. El autor del "Prólogo" a la *Antología* de Rosamel del Valle es Humberto Díaz Casanueva (Chile, 1908), íntimo amigo también de Eunice y, asimismo, versiculista. De este autor, abro y cito al azar:

¿Paz tendré? ¿Alianza? ¿Designio? ¿Qué tengo yo contra mí para
[condescender con el miedo que me muestra lo que no soy?
No sé si he nacido enteramente y si he de morir enteramente,
Soy de nuevo el gemido en el tálamo. ¡Ay! ¡Cómo recuerdo!¹⁷

Y muy bien ¿cómo se enteró Garduño de Saint-John Perse? ¿A partir de cuándo le nació el deseo de expresarse a través de versículos? ¿Cuándo conoció a Eunice Odio? ¿Realmente fue en casa de José Carlos Becerra y con la presencia de Bañuelos donde le nació esta inquietud, o donde les nació a los dos, a él y a José Carlos Becerra? ¿No será que este influjo lo encontraron los dos —o al menos Raúl Garduño— a través de las tertulias y discusiones que se generaban en el departamento de Eunice Odio por esos años?, y que se debe, sí, en gran medida a las enseñanzas del Taller de Juan José Arreola; pero más, mucho más a personajes como Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Juan Liscano y la misma Eunice Odio, y que estos hombres —grandes poetas en verdad, muy mal conocidos en nuestro medio— han jugado un papel importantísimo en la poesía de México. Lejos del epíteto de Octavio Paz cuando se refiere a este influjo en la poesía de Becerra y señala:

¹⁶Rosamel del Valle, "Canto del cuerpo sin sombra", en *Antología*, p. 160. El epigrafe de este poema es de Saint-John Perse.

¹⁷Humberto Díaz Casanueva, "Canto III", en *La estatua de sal*, p. 78.

Es curiosa esta tardía aparición de Claudel, casi medio siglo después, en la obra de un joven mexicano. Pero un Claudel ya lejos del original, leído probablemente en traducción y con los ojos de los sucesores de Claudel, de Saint-John Perse a los sucesores de los sucesores de Perse. Maestros peligrosos [...]»⁶⁶

Al respecto responde Miguel Ángel Flores:

Sin embargo, no hay testimonios que nos digan que los conocimientos del francés de Becerra le permitieran leer directamente a Claudel. Qué traducciones leyó si éstas son inexistentes para los mexicanos después de casi un siglo [...] Seguramente Becerra leyó y releyó el poema «Anábasis» en la edición argentina de Fabril, que circuló ampliamente entre nosotros en los años sesenta. Pero volvamos a la pregunta inicial, ¿en qué traducciones leyó a Claudel? La estructura de sus poemas debe más a los versículos claudelianos que a los poemas casi en prosa de S-J Perse. Llama la atención que Octavio Paz no haga referencia a Pablo Neruda, un autor que el mismo Becerra menciona como central en su formación poética.»

Y no —yo concluyo—, nada de traducciones ni «maestros peligrosos», o mucho menos de lo que Paz supone: Raúl Garduño escuchó este género de poesía en voz de grandes exponentes que lo ejecutaban, ya lo dije, quienes concurrían al departamento de Eunice Odio, por ejemplo. Y por qué no, si me apoyo en lo que sugiere Miguel Ángel Flores, quiero pensar que también Becerra aprendió de esta manera y que el mundo poético de México es mucho más amplio y ambicioso que el ambiente donde se le ha querido encasillar.

⁶⁶Octavio Paz, «Los dedos en la llama», en *El otoño*, p. 14.

⁶⁷Miguel Ángel Flores, «Memento moris», en *Casa del Tiempo*, p. 15.

9. GLOSARIO

- ALEGORÍA:** Pensamiento traducido a imágenes poéticas. Metáfora continuada. *Lo envolvió la noche de pesados lutos en su inmensidad.*
- ALITERACIÓN:** Repetición de un sonido o series de sonidos acústicos semejantes, destinados a cierto efecto. *Entre sus mangas brotan los brazos de Brenda.*
- ANADIPLOSIS:** Repetición del final de un vocablo en el principio del siguiente. *Llegó al final de su vida / su vida que se apagaba.*
- ANÁFORA:** Repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase o al comienzo de varios versos consecutivos en una estrofa. *Se casó con la bella / se casó con la dama / se casó con la mujer que siempre amó y / se casó con toda su familia.*
- ANFIBOLOGÍA:** Oscuridad. Impide reconocer al sujeto del objeto directo de la oración. *Juan recomienda a Jaime a Luis.*
- ASÍNDETON:** Coordinación por yuxtaposición, es decir, sin nexos. *árboles, frutas, animales, cosas.*
- COMPARACIÓN:** O símil. Dos ideas análogas unidas por el adverbio como. *Ojos claros como el agua.*
- DEFINICIÓN:** Oración explicativa que se basa en el verbo ser. *Las estrellas son luciérnagas celestes.*
- DESCRIPCIÓN:** Es una frase explicativa que define una cosa por sus cualidades no esenciales. *La ciudad es una bestia que aplasta todo a su paso.*
- DISONANCIA:** Es el verso que procura que sus acentos dominantes, en dos sílabas tónicas contiguas, no caigan en la misma vocal. *El azul del cielo es oro puro.*
- EPANALEPSIS:** Repetición inicial de una palabra al principio de un verso y al final del siguiente. *La muerte fue la ausencia presentida /y la agonía sólo curable con la muerte.*
- EPÍFRASIS:** O acumulación. Enumeración concisa. *Los raudos caballos, el polvo del camino y los andrajos en los que se convirtió su suerte.*
- EPÍTETO:** Adjetivo calificativo que subraya una cualidad sin modificar su comprensión. *De su cara añosa recuerdo los blondos cabellos.*
- ESTILEMA:** Particularidades estilísticas de un autor. Recursos retóricos de los que se vale.
- GRANDILOCUENCIA:** Poema excesivamente discursivo y descriptivo que por enumerar pierde de vista las figuras de pensamiento.
- HETEROTÓNICO:** Verso que posee sus acentos dominantes en distintas vocales: *la calle silenciosa y oscura ríe tu pena.*
- HIPÁLAGE:** Adjetivación anárquica: *palabra amarilla.*

HIPÉRBATON: Alteración del orden regular de las palabras para dar preferencia o eufonía a una idea. *Las campanas a misa repican sin cesar.*

IMAGEN: Relación poética entre elementos reales e irreales cuando ambos están expresos. *Tus pestañas son como aleteo de mariposa.*

INTERROGACIÓN: Mediante una pregunta acentuación de los pensamientos. *¿Quién recogerá las flores del cementerio?*

IRONÍA: Se dice lo contrario de lo que se expone. Para entenderla se requiere de un contexto o de voz. *Los piadosos gobiernos que velan por su gente.*

ISOMÉTRICO: O isosilábico. Versos o hemistiquios con el mismo número de sílabas.

LEIMOTIV: Motivo constante. Preocupación recurrente en un autor.

METÁFORA: Sustitución. Interacción semántica. Presenta como idénticos dos términos distintos. *El ibano de tus cabellos.*

METÁGOGE: Véase Prosopopeya.

OXÍMORON: Contradicción. *El pálido sonrojamiento de sus mejillas*

PARADOJA: Enlaza ideas contrarias. *El miedo a la muerte del cadáver.*

POLISEMIA: Capacidad de dar más de un sentido a un verso.

POLISÍNDETON: Coordinación por conjunciones repetidas. *Y le ama y le protege y en silencio le plancha la camisa.*

PROSOPPEYA: O metágoge. Personificación. Presenta objetos abstractos con características de los vivos. *La erupción surgió desde el vientre de la tierra.*

QUIASMO: Inversión-repetición. *Hay que comer para vivir y no vivir para comer.*

SÍMIL: Ver Comparación.

SINÉRESIS: Unión de dos vocales que no forman un diptongo. *A la hora.*

SINESTESIA: Asociación de sensaciones. *Palabra leve como el roce de la seda.*

SUJECIÓN: Pregunta y respuesta. *¿Cómo se secarán las lágrimas? Con el aire.*

YUXTAPOSICIÓN: Coordinación asindética. Véase Asíndeton.

10. BIBLIOHEMEROGRAFÍA

10.1. JOSÉ CARLOS BECERRA

- BECERRA, José Carlos, *et. al.* «Cortocircuito», en «Poesía de México» [Breve antología], en *FCE, Medio siglo. 1934-1984. Discursos. Comentarios en la prensa internacional*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . «Crónica de Toros», «La espera», «El nombre de una joven» y «Boca en el mundo», en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, volumen 4, época II, No. 51, México, mayo de 1996, pp. 26-32.
- . «Fotografía junto a un tulipán» [-Pról.- a] *Andrés Calábazo Díaz*. México, ed. privada de quinientos ejemplares numerados (240), 1970, 76 pp. Pp. 5-39
- . *El otoño recorre las islas*, México, Era-Sep Cultura, 1985. 311 pp. Lecturas Mexicanas. (Segunda serie, 10)
- . *Poesía joven de México*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1969. 168 pp. Pp. 89-115
- . *Relación de los hechos*, 2a. reimpresión, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, 1979, 128 pp.
- . «Relación de los hechos», «La mujer del cuadro» y «El azar de las perforaciones», en *Poesía en movimiento. (1915-1966)*, tomo I, de Octavio PAZ, *et. al.*, México, Siglo XXI-Sep cultura, 1985. 275 pp. Lecturas mexicanas. Pp. 85-94
- . «Primeros poemas y última carta» y «José Carlos Becerra: una poética» [Respuestas de... al cuestionario que, en 1969, le formuló la periodista Berta Díaz para la revista cubana *El caimán barbudo*, en *La Jornada Semanal*. Supl. cultural de *La Jornada*, nueva época, 17, 2 de julio de 1995.

10.2. RAÚL GARDUÑO

- GARDUÑO, Raúl. *Estanetas junto a Fidalma*, Tuxtla Gutierrez, Chis, Subsecretaría de Cultura y Recreación, 1982.
- . *La palabra como un diamante en llamas*. Discursos en la Universidad Autónoma de Chiapas, México, Rodrigo Nuñez Editores, 1986
- . *Los danzantes espacios estatuarios*, México, Libros de Chiapas, 1982. 110 pp. [Recopilac. e Intr. Francisco ÁLVAREZ]
- . *Poemas*. 2a ed. aumentada, México, Fonapas Chiapas, Secretaría De Cultura y Recreación, Ceiba, 1982. 166 pp. (Ceiba, Poesía, 12)
- . *Poemas*, Presentación de Elva MACÍAS, México, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 134 pp. Lecturas mexicanas. (Tercera Serie, 73)

- *Poesía joven de México*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1969. 168 pp. Pp. 119-168 pp.
- *Por detrás de la noche...*, Ant. y pról. Francisco VALERO BECERRA, Toluca, UAEM, 1997. 125 pp. (Colección: La abeja en la colmena)
- *Raúl Garduño*, México, La Rendija, 1984, 16 pp. (Serie: Poesía de Chiapas, 2)

10.3. INDIRECTA

- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*, 2a. reimp., trad. Mario MONTEFORTE TOLEDO, rev. por Antonio y Margit ALATORRE, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. 500 pp. (Lengua y Estudios Literarios)
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 7a. ed., México, Porrúa, 1995, 508 pp.
- CABRERA JASSO, Ciprián. «Becerra y Sahines, poesía de los sentidos», en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, volumen 4, época II, No. 51, México, mayo de 1996, pp. 23-25.
- DÍAZ CASANUEVA, Humberto. *El blasfemo coronado*. México, Oasis, 1981. 106 pp. (Perceance, 1)
- *Conjuro. La estatua de sal. El sol ciego y los penitenciales*. Caracas, Monte Ávila, 1980, 214 pp. (Altazor)
- Diccionario de escritores mexicanos Siglo XX. Ediciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Tomos I y III, dirección y asesoría de Aurora M. Ocampo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1993.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *Introducción a la poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, 145 pp. (Popular, 30)
- FLORES, Miguel Ángel. «Memento moris», en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, volumen 4, época II, No. 51, México, mayo de 1996, pp. 14-16.
- GINSBERG, Allen. *Aullido, Kaddish y otros poemas*, trad. y presentación José Vicente ANAYA, Toluca, Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, 1983. 166 pp. (La abeja en la colmena, 5)
- GONZÁLEZ PAGÉS, Andrés. «Rey midas de la poesía», en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, volumen 4, época II, No. 51, México, mayo de 1996, pp. 20-22.
- GOROSTIZA, José. *Muerte sin fin*, Texto facsimilar de la primera edición, 1939, que estuvo al cuidado del propio autor y del Ing. Rafael LOERA y CHÁVEZ, México, PRI, Comisión Nacional Editorial, s/f. 66 pp.

- GUILLON BARRETT, Yvonne. *Versificación española*, México, CGE, 1976, 234 pp. (Ideas, Letras y Vida)
- Hablan los escritores*. ed. por George PLIMPTON, Barcelona, Kairós, 1981, 296 pp. Pp 63-114.
- Historia de México*, vol. 15. Dir. Juan SALVAT y José Luis Rosas, dir. ed. Ricardo MARTÍN, coord. gral. Miguel LEÓN PORTILLA. Pp. 2534-2569.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de poética*, trad. Juan ALMELA, México, FCE, 1973. 260 pp. (Lengua y estudios literarios)
- La espiga amotinada*. Poemas de Juan BAÑUELOS, Óscar OLIVA, Jaime Augusto SHELLEY, Eraclio ZEPEDA y Jaime LABASTIDA, México, FCE, 1960, 240 pp. (Letras mexicanas, 62)
- LEZAMA LIMA, José. «Juego de cartas», en *El otoño recorre las islas*, Op. Cit., p. 306.
- MACÍAS, Elva. «Puerta de golpe», [Pról. a] *Poesías*, de Raúl Garduño, Op. cit., pp.9-16.
- MELO, Juan Vicente. «Carta imposible a José Carlos Becerra», en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana. volumen 4, época II, no. 51, México, mayo de 1996, pp.18-19.
- MONTES DE OCA, Francisco. *Literatura universal*, México, Patria, 1966, pp. 280-304.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959, 187 pp. (Ideas, Letras y Vida)
- Ocupación de la palabra*. *Nuevos poemas de La espiga amotinada*. Poemas de Juan BAÑUELOS, Óscar OLIVA, Jaime Augusto SHELLEY, Eraclio ZEPEDA y Jaime LABASTIDA, México, FCE, 1965. 272 pp. (Letras mexicanas, 81)
- NERUDA, Pablo. «En los muros de México», en *Canto general; Obras completas*, 2a. edición, Bs. As., Losada, 1962. 1923 pp. P. 661.
- ODIO, Eunice. *Antología. Recorte de un gran poeta*, selec. y orden de textos por Juan LISCANO. Caracas, Monte Ávila editores, 1975, 401 pp. + ilustr. (Altazor)
- PACHECO, José Emilio. «Teixidor, Garduño, La Rochefoucauld»- México, *Proceso*, 191, 30 de jun, 1980. pp 48-49
- PAZ, Octavio. «Poesía en movimiento», en *Poesía en movimiento*, (México 1915-1966), Antología, tomo I. Siglo XXI-SEP, 1985, pág. 31.
- . «Los dedos en la llama». [-Prólogo- a] *El otoño recorre las islas*, de José Carlos BECERRA, México, ERA-SEP, 1985, pp. 13-17.
- PERSE, Saint-John. *El mar y el hombre*. Antología poética. Selec. y pról. Raúl Cáceres Carenzo, Toluca, IMC, 1994, 120 pp.
- POUND, Ezra. *El arte de la poesía*, 2a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1978, 131 pp. (Serie el volador)

- RUIZ ABREU, Álvaro. «Luz y fuego en Becerra», en *La Jornada Semanal*, Supl. cultural de *La Jornada*, nueva época 17, 2 de julio de 1995.
- . «Encenderé la lámpara de los sueños», en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, volumen 4, época II, no. 51, México, mayo de 1996. pp. 10-14
- . *La ceiba en llamas. Vida y obra de José Carlos Becerra*, México, Cal y arena, 1996, 360 pp. - Ilustr. (Los libros de la Condesa)
- ROUSSET BANDA, Guillermo. *Apuntes sobre la poética del verso libre*, inéditos.
- Trópico de voces. Memoria de las Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, 1991*, tomo I, Literatura. Intrd. y ed. Samuel GORDON, pról. Carlos Sebastián HERNÁNDEZ V. «Sobre José Carlos Becerra», México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, 1992. 322 pp. Pp. 240-310. (Biblioteca del Centenario) .
- URBANO, Alfredo. *La formación gramatical de un ego*, México, Contraste, 1978, 136 pp.
- VALERO BECERRA, Francisco. «Carta abierta al escritor Álvaro Ruiz Abreu», en *ZonAlta*, Año I, No. 8, Agosto-Septiembre, Toluca, 1997. Pp. 11-13.
- . «Poesía en cuatro compases», [pról. a] *Por detrás de la noche...* antología de Raúl GARDUÑO, Toluca, UAEM, 1997. 125 pp. (Colección La abeja en la colmena).
- VALLE, Rosamel del, *Antología*, pról. Humberto DÍAZ CASANUEVA, selecc. Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Caracas, Monte Ávila, 1976, 214 pp. (Altazor)
- VERDUCHI, Enzia, «Bitácora de ciertas islas», en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, volumen 4, época II, No. 51, México, mayo de 1996, pp. 17-19.
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, 11a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 493 pp. 340-429 pp. (Textos universitarios)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. Marco histórico	13
2. Marco cultural	19
2.1. La generación de 1915	19
2.2. La generación neocientífica	21
2.3. La generación suicida	25
3. Marco teórico	27
3.1. Metodología	27
3.1.1. Antecedentes formales del Verso Libre	28
3.1.1.1. Características del verso libre castellano	29
3.1.1.2. Poema en verso /Poema en prosa	32
3.1.1.3. La importancia de lo formal	34
3.2. Establecimiento de parámetros formales	35
4. JOSÉ CARLOS BECERRA	41
4.1. Algunos datos biobibliográficos	41
4.2. Sus poemas	42
4.2.1. Relación de los hechos	42
4.2.1.1. Ragtime	42
4.2.1.1.1. Interpretación	42
a) Héctor Raúl	42
b) Los versos	44
4.2.1.1.2. Forma	50
4.2.1.1.3. Estilo	51
4.2.1.1.4. Juicio	52
4.2.2. Fiestas de invierno	53
4.2.2.1. Festín del miedo	53
4.2.2.1.1. Interpretación	53
4.2.2.1.2. Forma	54
4.2.2.1.3. Estilo	54
4.2.2.1.4. Juicio	55
4.2.2.2. Por el tiempo pasas	55
4.2.2.2.1. Interpretación	55
4.2.2.2.2. Forma	56
4.2.2.2.3. Estilo	56
4.2.2.2.4. Juicio	57

- 4.2.3. Cómo retrasar la aparición de las hormigas
 - 4.2.3.1. [El brindis del bohemio]
 - 4.2.3.1.1. Interpretación
 - 4.2.3.1.2. Forma
 - 4.2.3.1.3. Estilo
 - 4.2.3.1.4. Juicio
 - 4.2.3.2. [Via Véneto]
 - 4.2.3.2.1. Interpretación
 - 4.2.3.2.2. Forma
 - 4.2.3.2.3. Estilo
 - 4.2.3.2.4. Juicio
- 4.3. Principales influjos
- 4.4. Características formales y estilísticas
- 4.5. Características temáticas e ideológicas
- 4.6. Juicio
- 5. RAÚL GARDUÑO
 - 5.1. Algunos datos biobibliográficos
 - 5.2. Sus poemas
 - 5.2.1. Poemas para anunciar un viaje
 - 5.2.1.1. Interpretación
 - 5.2.1.2. Forma
 - 5.2.1.3. Estilo
 - 5.2.1.4. Juicio
 - 5.2.2. Palabras de un muerto
 - 5.2.2.1. Interpretación
 - 5.2.2.2. Forma
 - 5.2.2.3. Estilo
 - 5.2.2.4. Juicio
 - 5.2.3. El recinto donde duerme el oro
 - 5.2.3.1. Poema
 - 5.2.3.1.1. Interpretación
 - 5.2.3.1.2. Forma
 - 5.2.3.1.3. Estilo
 - 5.2.3.1.4. Juicio
 - 5.2.4. Los danzantes espacios estatuarios
 - 5.2.4.1. ¿Qué fecha es nunca?
 - 5.2.4.1.1. Interpretación
 - 5.2.4.1.2. Forma
 - 5.2.4.1.3. Estilo
 - 5.2.4.1.4. Juicio

5.2.4.2. Mujeres enlutadas largamente por mí	103
5.2.4.2.1. Interpretación	103
5.2.4.2.2. Forma	104
5.2.4.2.3. Estilo	105
5.2.4.2.4. Juicio	106
5.2.4.3. La han llamado, de lejos, apartando esta noche	106
5.2.4.3.1. Interpretación	106
5.2.4.3.2. Forma	107
5.2.4.3.3. Estilo	109
5.2.4.3.4. Juicio	110
5.2.4.4. Vástagos	110
5.2.4.4.1. Interpretación	110
5.2.4.4.2. Forma	111
5.2.4.4.3. Estilo	113
5.2.4.4.4. Juicio	114
5.3. Principales influjos	115
5.4. Características formales y estilísticas	117
5.5. Características temáticas e ideológicas	120
5.6. Juicio	122
6. GRANDES COINCIDENCIAS	127
6.1. Biográficas	127
6.2. Temáticas	129
6.3. Formales	130
7. DISCREPANCIAS	133
7.1. Temáticas	133
7.2. Formales	133
8. CONCLUSIONES	135
9. GLOSARIO	139
10. BIBLIOHEMEROGRAFÍA	141
10.1. JOSÉ CARLOS BECERRA	141
10.2. RAÚL GARDUÑO	141
10.3. INDIRECTA	142