



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

JOAQUÍN VÁSQUEZ AGUILAR POÉTICA DE UN AVE MARGINADA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

ALEJANDRO MIJANGOS TREJO

DIRECTOR DE TESIS
DOCTOR VÍCTOR MANUEL CONTRERAS TOLEDO

ÍNDICE

Prefacio 5

I. Poética visceral

1. Poesía, misterio irreductible a la academia 10
2. En busca de una médula vanguardista 13
3. El ave como símbolo 18
4. Pájaro sideral que no envejece 22

II. Civilización de accidente

1. Un emblema que va dando tumbos 32
2. Miquiztli & la pulsión de muerte 36
3. Tristán apócrifo 43
4. Pájaro en mano a la luz cantando 48

III. Radiografía del poeta primitivo

1. Retórica de la barbarie 53
2. Fisiología sonora 61

IV. Un vuelo auditivo

1. La página como un cielo rural 71
2. Alas acústicas 73
3. Coda 81

V. Vértebras: ¿excepcionalidad rítmica o vanguardia?

1. Poeta arcádico 82
2. Erótica de la violencia 92
3. Sótanos semánticos 102

VI. Cartografía del sur

1. Cabeza de Toro en las inmediaciones de Comala & la provincia de López Velarde 115
2. Voces de luna antigua 125
3. El retorno de la garza 133

VII. Menosprecio de urbe & alabanza de estero

1. Un fino ayer de viento 142
2. Un pez espada en el congreso de la paz 146

VIII. Prosodia & lluvia para volar

1. Piovuto per la penna 150
2. Esa música lú que está en mi acento 152
3. Aterrizaje pluvial 157

IX. Anidar el desastre 165

X. Periferia, cielo del marginado 175

Epílogo 194

Apéndice 196

Glosario 201

*Poemarios de Joaquín Vásquez Aguilar
y bibliografía crítica sobre el poeta 204*

Bibliografía general 204

Hemerografía 207

Fuentes electrónicas 208

*El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana
y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar,
con su derrota particular, la derrota humana en general.*

JEAN-PAUL SARTRE

PREFACIO

Hace ocho años, la leyenda de un poeta incomprendido comenzó a menoscabarse con la publicación de dos recopilaciones académicas de su obra. Hasta entonces, el nombre de Joaquín Vásquez Aguilar era patrimonio inalienable de colegas, familiares, cómplices, catedráticos universitarios y jóvenes que fotocopiaban con avidez sus libros, a la sazón fuera del mercado editorial. Incontables estudiantes de Letras en Tuxtla Gutiérrez hicieron suyo aquel desperdigado corpus de versos depresivos y herméticos sobre el que ninguna autoridad escolar había estampado marbete alguno ni impuesto una interpretación definitiva, destinada a integrarse al plan de estudios de la carrera de literatura. Ciertamente para esa fecha existían ya dos aproximaciones académicas: una tesis de licenciatura defendida en 1999 por Luis Andrés Henestrosa, *El proceso de la comunicación en la obra de Joaquín Vásquez Aguilar (1947-1994)*, y un ensayo, “Joaquín Vásquez Aguilar: la festiva fatalidad del lenguaje”, publicado en el año 2000 como último capítulo de *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas*, de Gustavo Ruiz Pascacio. Pero en honor a la oscura reputación de su objeto de estudio, ninguno de estos trabajos trascendió lo suficiente como para eclipsar el aura legendaria del poeta de Cabeza de Toro entre sus devotos lectores.

En 2010, la aparición simultánea de *En el pico de la garza más blanca* y *Poesía reunida* hizo el hincapié necesario sobre su obra, la fijó, ordenó cronológicamente y presentó precisiones filológicas que socavaron de modo irreversible la efigie romántica de un dipsómano genial para develar su “proceso creativo”, hábitos de escritura, circunstancias de composición de sus poemarios y convicciones que lo inspiraban para escribirlos. Este par de ediciones críticas —la primera preparada por José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, la segunda a cargo de Luis Arturo Guichard— ha tenido secuelas nada desdeñables en la reconfiguración de la obra de Joaquín Vásquez Aguilar. Entre las más significativas destacan dos congresos nacionales sobre el poeta en 2010 y 2011, un libro de crítica titulado *Una ciudad llena de fantasmas*, y la tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas presentada por Tania Ivonne Zenteno Hernández en el año 2013, *Las aves en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar*.

La presente investigación también es consecuencia de ese renacimiento académico del poeta dieciséis años después de su muerte. Su deuda con distintos teóricos literarios e interesados en la poesía de Vásquez Aguilar está puntualmente referida y saldada en cada capítulo, pero deseo asimismo subrayar que estas páginas jamás habrían sido escritas sin los tres valiosos antecedentes que acabo de citar. En primer lugar, *En el pico de la garza más blanca*, cuyos dos primeros editores, José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz, me honran además con su paciente magisterio; en segundo, las apreciaciones filológicas de Luis Arturo Guichard, estimulantes e imprescindibles para ofrecer esta lectura disidente. Finalmente, el símbolo del ave en que fundamento su poética, me habría pasado inadvertido de no ser por la certera observación con que titula su tesis Tania Zenteno, quien a su vez ha señalado como preclaros antecedentes de su investigación el libro *Las aves en la poesía castellana*, de Salvador Novo, y la disertación *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica*, de Margit Frenk, ambos discursos de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua leídos en 1953 y 1993, respectivamente.

La gratitud y el reconocimiento de ningún modo implican adherencia irrestricta a sus tesis. Antes que un encomio incondicional al resultado de sus pesquisas, el diálogo establecido con estos predecesores es crítico. Mi interpretación discrepa de las suyas en distintos aspectos. Sea por falta de profundidad, de la que adolece Tania Zenteno, o debido a lecturas parciales y condescendientes, como las expuestas en el estudio introductorio de *En el pico de la garza más blanca*, de principio a fin de este documento se leerán objeciones, precisiones y enmendaduras de plana cuyo propósito no es la descalificación de los autores con quienes polemizo, sino aportar a una comprensión cada vez más completa de la obra en que coincide nuestro interés hermenéutico.

Mi tesis es la siguiente: Joaquín Vásquez Aguilar es autor de una poética con reminiscencias románticas, antiurbana y antihumanística, en permanente conflicto con la modernidad y con una apropiación estratégica de técnicas vanguardistas en la que versos libres, de arte mayor y menor, no contradicen esencialmente su tradicionalismo, únicamente lo escamotean. El ave es su símbolo omnipresente y la garza blanca su imagen dilecta.

El marco teórico en que sustentó la anterior aseveración es la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot en la más reciente edición de *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo* (2013). Beuchot concilia el dilema epistemológico en que se debaten actualmente las humanidades, escindidas entre el cientificismo positivista y el relativismo de la posmodernidad, a través de una integración en la que median el ícono y la analogía. Este modelo teórico se desliga de un método estrictamente racional y unívoco, heredado de las ciencias naturales, y ofrece un espectro de interpretación más amplio que no cede sin embargo al nihilismo de la equivocidad, característico de la crisis posmoderna. La analogía cumple la función de equilibrar ambas posturas, establecer un diálogo donde cohabiten el rigor y la ambigüedad.

La hermenéutica analógica concibe el símbolo como el vaso comunicante del hombre con el cosmos, la brújula que le indica sus coordenadas de orientación y pertenencia al universo. De sus dos caras, el ícono y el ídolo, la primera es la más redituable para el ejercicio de la interpretación en las humanidades. En su función de ícono, el símbolo es un mediador gnoseológico que en vez de atraer la atención sobre sí, remite siempre a su referente. Cuando sucede lo contrario y absorbe para sí mismo toda la atención, el símbolo se cosifica en ídolo y deja de vincular al hombre con el mundo. El ícono es incluyente y admite el vislumbre de semejanzas y diferencias. El narcisismo alienante del ídolo, por el contrario, está más cerca de una postura cientificista y unívoca que se pretende paradigma exclusivo de las humanidades.

La aclaración precedente es fundamental en mi elección de un marco teórico para el análisis e interpretación de la poesía de Vásquez Aguilar. Lejos de caer en la *idolatría* de una sola escuela —llámese filología, formalismo, estilística, estructuralismo o semiótica—, privilegio por encima de toda teoría el texto literario (el poemario en turno), y dejo que éste determine el camino a seguir. En el estudio de la poesía, la sujeción a un modelo teórico exclusivo no sólo tiene como consecuencia una comprensión limitada, también se corre el riesgo de que los conceptos cobren un protagonismo inadmisibles frente a la obra misma. Ante todo, procuro evitar el exhibicionismo conceptual sobre la comprensión y apreciación del texto literario. Me interesan primordialmente los poemas, y no ha de

olvidarse que la teoría ha de tener únicamente carácter de *ícono*, ser un mediador en el objetivo central del estudio, que en mi caso consiste en desentrañar la poética de Joaquín Vásquez Aguilar.

En consonancia entonces con el carácter incluyente de los estudios humanísticos que recomienda Beuchot, y de acuerdo con las características y los desafíos planteados por cada libro de Vásquez Aguilar, recurro alternativamente al concepto de la desautomatización, incorporado a los estudios literarios por el teórico ruso Viktor Shklovski; al método de explicación de textos de Lázaro Carreter; e incluso, cuando las peculiaridades rítmicas de ciertas composiciones lo ameritan, a un análisis prosódico, según lo aplica Víctor Toledo en su libro *El retorno órfico*. De frecuente consulta han sido también el libro de Henoc Valencia Morales, *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*, y la ya clásica *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás.

En toda la investigación, exceptuando el último capítulo, donde dejo a un lado el análisis textual para esclarecer los motivos de marginación del poeta, me sujeto a esta regla de oro: los poemas determinan los instrumentos de su interpretación. En su célebre tratado estilístico, *Poesía española*, Dámaso Alonso, inspirado en la escuela idealista alemana de Leo Spitzer, se subordina al mismo precepto cuando afirma: “La intuición es lo único que puede revelar previamente cuál ha de ser ante una obra determinada la dirección más fértil de ataque. Correspondiendo al carácter único de cada ejemplar literario, la dirección e intención de nuestro estudio y los elementos sobre los que una investigación estilística puede ser más fecunda son diferentes en cada poema.”¹ La propuesta hermenéutica de Mauricio Beuchot sugiere idéntico principio: “El acto hermenéutico se despliega, así, como una percepción o captación de la semejanza o conveniencia de varias interpretaciones entre sí y de éstas con el texto; un análisis que permite ver los límites de esas semejanzas y diferencias, y una argumentación que da la invención de argumentos para apoyarla”.²

Una última puntualización. El título de esta tesis doctoral es “Poética de un ave marginada”, no marginal. Tal como espero mostrar en el capítulo “X. Periferia, cielo del marginado”, más que darle la espalda al sistema literario con un gesto lúcido y despectivo, Joaquín Vásquez Aguilar fue inducido a replegarse en el sur periférico al que lo condenaba su clase social y sumisión a la teoría literaria hegemónica. Como la mayoría de quienes nos hemos formado en Letras, también él fue un soñador sin conciencia de clase que situaba a la poesía por encima de todo interés ideológico y cualesquiera reveses de la historia. Su poética jamás contradujo ese idealismo común entre literatos que aspiran a granjearse la inmortalidad a expensas de sacrificios y penurias materiales, prácticamente de la misma manera que incontables pobres de este mundo se consuelan de su miseria con la convicción de que su acceso a un paraíso ultraterreno está garantizado por su creencia religiosa. *La poesía salvará al mundo*. Ésta no fue para Vásquez Aguilar una frase sarcástica ni un anzuelo para lectores sospechosamente carentes de ideología. Fue su más honda certidumbre. Un poeta marginal habría combatido a conciencia esa misión providencial de la poesía y se habría avergonzado de haber cedido algún mecanuscrito a una editorial de Estado como el

¹ “Dámaso Alonso: tres conocimientos de la obra poética”, fragmento del libro *Poesía española* publicado en la revista electrónica Círculo de poesía. Consúltese la liga al final de esta investigación dentro de las “Fuentes electrónicas”.

² *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, México, BUAP-Ediciones del Lirio, 2013, p. 45.

Fondo de Cultura Económica. Vásquez Aguilar, por el contrario, llegó a declarar en los últimos días de su vida (el subrayado es mío): “Después escribí poemas sueltos, pero no me salía la gran cosa, quizá por problemas se me agotó la veta y no iba a ponerme a escribir cualquier pendejada. *No se vale si has publicado en el Fondo*, si te invitan a recitales en otras ciudades y en México”. El inocultable respeto del poeta a la prestigiosa casa editorial donde fuera publicado en 1982 contrasta con la iconoclasia consciente y definitoria de los escritores marginales. Éstos, como alguna vez dijera el escritor boliviano Víctor Montoya, “crean su literatura a espaldas del mundo comercial, están conscientes de lo que hacen, a ellos mismos les gusta, ellos mismos se cagan de risa de las cosas que escriben, si otros más se cagan de risa de lo que han escrito, estos escritores están felices, doblemente felices, porque no escriben por imposición de una casa editorial, que les diga que una novela debe tener más de 300 ó 500 páginas, para que sea considerada como una obra importante”. Nada más ajeno a Vásquez Aguilar que esta actitud desdeñosa de los circuitos tradicionales de circulación de la producción literaria. Es bien sabido, por ejemplo, que para cumplir con el mínimo de páginas requerido por el Fondo de Cultura para la publicación de *Vértebras*, el poeta hubo de sumar dos poemarios anteriores, *Cuerpo adentro* y *Aves*. Esta docilidad delata la ilusión de reconocimiento, revela una vanidad disciplinada, dispuesta a hacer concesiones. La diferencia entre un poeta marginal y otro marginado reside en la consciente y desafiante ruptura del primero con los habituales mecanismos de circulación y promoción de las obras literarias. El escritor marginal se excluye, pero el marginado es excluido. Existe otra declaración de Vásquez Aguilar que deja entrever el modo subrepticio como operó esta marginación: “Yo no sueño mucho en la ciudad de México o en otras ciudades, sueño algo. No publico seguido o no me incluyen en antologías. No me interesa y no sé promoverme. Si alguien me invita a participar no digo que no. Pero cuando te sale una cosa buena, ¡qué satisfacción te da! Caray, esto me salió como quería, se publique o no. Claro que si tengo un buen poema yo quiero que lo conozcan. A veces lees en público y aparece alguien que te quiere publicar. Pero no ando con los textos bajo el brazo diciendo quisiera que me publicaran esto...” El tono es ambiguo. Expresiones como “No me interesa...” y “Pero no ando con los textos bajo el brazo diciendo quisiera que me publicaran esto...” inducen a considerarlo un poeta desdeñoso del sistema literario. Más también pueden leerse ingenuidades y coqueteos más esclarecedores como “...no me incluyen en antologías”, “...no sé promoverme...”, “Si alguien me invita a participar no digo que no”, “Caray, esto me salió como quería, se publique o no...”. Específicamente estas últimas palabras dan cuenta de una convicción sobre el valor y razón de ser de la poesía que explica su incapacidad para promoverse y el lógico desprecio de sus potenciales editores. Es una creencia muy difundida en el ámbito de las letras la de que un buen poema, un excelente libro, una obra de factura notable, sobrevivirán y se impondrán en el buen gusto de futuros lectores en virtud de su calidad y a despecho de que hayan sido o no publicados y promovidos en su tiempo. La poesía de Fernando Pessoa suele ser uno de los ejemplos más recurrentes para confirmar esta esperanza. Mostrarse indiferente a ser publicado implica asimismo que el poeta siente satisfecha su ambición artística con el acto de escribir y sin la necesidad de ser leído y reconocido. Tampoco significa que incurra en un gesto de rechazo soberbiamente onanista ante ese rito de comunión que es la lectura, únicamente prorroga el acto de la comunicación: confía

en que éste tendrá lugar en la posteridad, acaso póstuma. Quien suscriba plena y honestamente este presupuesto, y encima sea, como el propio Vásquez Aguilar, un individuo tímido y perteneciente a la clase social trabajadora, será un marginado sobre el que no hará falta ejercer ninguna exclusión abiertamente agresiva, bastará el ninguneo, un ninguneo, por lo demás, imperceptible para su víctima, toda vez que ésta ya se ha convencido de que el desprecio no es tal, sino sólo un aplazamiento: tarde o temprano su poesía será debidamente valorada, y si esto no sucede en vida del poeta, qué más da, si él ya admitió estar satisfecho con escribir “como quería”, se le publique o no. En el autor de *Vértebras* esta ilusión era aún más vívida en tanto ya le habían publicado en el Fondo de Cultura Económica.

Que Vásquez Aguilar fue un extraordinario poeta es una verdad incontestable para muchos. Pero somos menos quienes negamos que esa verdad baste para rescatarlo del limbo de leyenda local y del purgatorio académico donde su espectro sigue confinado. Hasta la fecha, en la valoración de Joaquín Vásquez Aguilar prevalece una óptica de piedad y simpatía nostálgica por su persona. Se comprende por ser sus rescatistas más entusiastas las amistades que le han sobrevivido. Han sido sus lectores más jóvenes quienes han aventurado apreciaciones centradas en su obra, cada uno con su peculiar sensibilidad y el instrumental teórico a su alcance.

La lectura que ofrezco de su poesía pretende también protegerlo de su leyenda. Me interesa anteponer la calidad de su obra al vasto anecdótico que en torno de su persona han construido sus allegados. Por irresistible y romántica que sea la imagen de un bardo alcohólico y autodestructivo, habituado a escribir en servilletas que luego extraviaba en medio de su embriaguez, la insistencia en esas circunstancias biográficas poco favor le hace a su poesía, que ni siquiera es confesional ni dedica un excesivo número de páginas a las resacas y éxtasis etílicos. Un lector ajeno a estas referencias que se acerque por vez primera a sus versos, puede acaso identificar una voz depresiva, pero difícilmente a un dipsómano.

Aunque tenga como destino más probable el ninguneo debido a su factura académica, mi aportación está escrita con la ambición de ser un referente ineludible, así sea sólo para refutarse, en la comprensión de un poeta ejemplarmente marginado de la literatura latinoamericana.

Y puesto que la alta probabilidad de su desinterés tampoco vuelve imposible la existencia de un lector no especializado en literatura, he incluido a guisa de cortesía y gratitud anticipada por su atención un glosario donde se definen algunas figuras retóricas frecuentemente mencionadas en el análisis e interpretación de la obra de Vásquez Aguilar. Figura asimismo un apéndice que incluye los poemas “Aguda sal y “Magresal” en su versión íntegra. El lector acucioso notará que cada poema abordado en la tesis se cita completo, excepto esos dos. Su presencia al final de estas páginas le permitirá corroborar o disentir con las apreciaciones que sobre ellos hago en diferentes capítulos.

Agradezco la revisión de este documento a los doctores Víctor Manuel Contreras Toledo, Alejandro Palma Castro, José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz, Mario Calderón Hernández y al maestro Manuel de Jesús Briones Vázquez. Esta investigación estuvo financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT.

I. POÉTICA VISCERAL

1. POESÍA, MISTERIO IRREDUCTIBLE A LA ACADEMIA

Las contadas ocasiones en que se le preguntó qué significaba para él la poesía, Joaquín Vásquez Aguilar apeló al misterio. En metáforas de viejo cuño, asumidas como verdades incontestables, refrendó la creencia de que su arte era, había sido y seguiría siendo hasta el fin de los tiempos, un impulso expresivo que el destino impone sin importunas reconvenciones de la razón.

En realidad, no sé que es poesía para mí —admitió una vez, entrevistado por Óscar Wong—; ando preguntando por todos lados y a mí mismo, ¿qué demonios es poesía? Yo creo que es todo eso que uno vuelca en el papel tratando de buscar la respuesta a nuestras necesidades viscerales, o a lo mejor la poesía es “la yegua que monto, me tira, la monto”, como dice Juan Bañuelos, ¿no crees?³

Esto lo decía en 1980, año en que empezó a escribir su poemario más hermético, *Vértebras*. Siete años después, el poeta reincidió ante la pregunta: “¿Qué es para usted la poesía?”⁴

Reconoció entonces sin falsa modestia: “No sé. Es un misterio, es necesidad, invitación, fantasma, es como ir tras un fantasma”.

Insatisfecho, el entrevistador insistió: “¿Y para qué le sirve?”

Para nada y para mucho. El misterio no existe porque nunca es nuestro. El fantasma siempre se escapa: para qué sirve ir tras el fantasma. Vivo hechizado por el misterio, por ese fantasma, por esa Xtabay de la leyenda maya, siempre hermosa, siempre invitándonos a poseerla, siempre llevándonos bosque adentro. En ese sentido la poesía no sirve para nada, sirve para que uno se despeñe en los abismos, para que se pierda en esas selvas, para que uno después regrese loco, si es que uno retorna, de alguna manera siendo otro, con algo más, o algo menos, aunque nunca ahíto o nunca curado de esa extraña ¿enfermedad?

El remate interrogativo era insinuante: ¿no estaré enfermo? Diríase un eco platónico del furor divino, un resabio de la infección que según Sócrates contraían los poetas cuando eran

³ La entrevista completa se publicó con el título “Vásquez Aguilar: Libro Enlatado”, el 7 de noviembre de 1980, en *El Nacional*.

⁴ De esa manera abre su entrevista Ricardo Cuéllar Valencia: “Joaquín Vásquez Aguilar: el poeta habla de sí mismo”, publicada en el periódico *Número Uno*, el 15 de febrero de 1987.

poseídos por su musa.⁵ A Vásquez Aguilar lo seducía, lo dice él mismo, la Xtabay de la leyenda maya.

Pero promediaba la década de 1980, y los oídos finiseculares de la crítica no escucharon ese eco, o si lo hicieron, lo despreciaron como residuo de espontaneidad inadmisibles en una época en que la poesía había sido revolucionada por los manifiestos de las vanguardias y los poetas se habían salvado de la extinción gracias al asilo de la universidad y su profesionalización consecuente. La inspiración había caído en descrédito, musas y mecenas habían desaparecido del horizonte y una poética bien definida, de preferencia sustentada en las teorías literarias en boga que circulaban por los recintos universitarios, bien podía reivindicar al poeta como un miembro de la sociedad tan indispensable como el médico o el ingeniero. En un contexto de capitalismo avanzado, comenzaba a pesar en los poetas la necesidad de justificar teóricamente su improductiva existencia ante un mundo que ya privilegiaba en todas sus relaciones el valor de cambio y el imperativo de lucro.

Poéticas como la versificada por Horacio, cuyo carácter preceptivo aún subyacía en los manifiestos vanguardistas, iban perdiendo su autoritarismo en aras de una presunta científicidad. Seguir escribiendo poesía a finales del siglo veinte reclamaba una explicación, y Vásquez Aguilar no contaba con estudios universitarios que le permitieran formular plausiblemente los fundamentos de su arte. Egresado como maestro de la Escuela Normal adjunta al Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas en 1970, su dedicación a la poesía estuvo signada por la imitación y empatía con sus mentores antes que por la reflexión teórica. Según su declaración, a temprana edad leyó y absorbió las rimas, los versos medidos y los tropos de autores como Amado Nervo y Ramón López Velarde. “¿Cuándo tomas conciencia de tu trabajo poético?” —le preguntó Elva Macías:

Fue exactamente cuando entré al grupo de teatro que dirigía el maestro Luis Alaminos. Él me empieza a hablar de García Lorca, de César Vallejo, de Miguel Hernández, de Neruda. Y yo le decía:

—Maestro, yo leo “Verde que te quiero verde...” y no le encuentro sentido, no me dice nada. Y él me insistía:

—Ya lo entenderás después, pero léelo.⁶

La respuesta de Luis Alaminos Guerrero, maestro de actores y artistas plásticos en Chiapas

⁵ Tal como le dice a un Ion incapaz de precisar en qué consiste el arte de la poesía: “Si por el contrario, no al arte sino a una inspiración divina se debe el que digas tan bellas cosas como Homero, por estar tú poseído y sin ninguna ciencia, como te dije antes, en este caso no tengo motivo para quejarme de ti”. Platón, *Diálogos*, Porrúa, México, 2000, p. 104.

⁶ “El paraíso en la Tierra: Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”. Publicada originalmente en dos partes —*La vida literaria* 3 (noviembre-diciembre 1993), pp. 5-8 y *Tierra Adentro* 69 (enero-febrero 1994), pp. 14-17—, fue recogida por Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Yadira Rojas León, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 418.

desde 1953,⁷ selló el destino de Vásquez Aguilar como un poeta autodidacta y profundamente irracionalista, que confiaba y atribuía todo acierto expresivo a su intuición —él dirá después, repetidamente: vísceras— más que a un conocimiento profesional de su arte. “Ya lo entenderás después” no fue una premonición certera ni contribuyó a que Vásquez Aguilar adquiriera “conciencia de su trabajo poético”, cualidad intrínseca y definitoria de ese paradigmático poeta moderno —Octavio Paz, *verbi gratia*— que durante el siglo pasado no sólo se propuso ser autor de una obra original, sino también reflexionar y tener una conciencia crítica sobre su quehacer lírico.

A juzgar por su insegura concepción de poesía, esbozada en las entrevistas antes citadas, Vásquez Aguilar nunca meditó sobre los versos que escribía con base en los conceptos⁸ que a la sazón cundían en las facultades de filosofía y letras: desautomatización, estructura, connotación, signifiante (palabras que no figuraban en su léxico) iban desplazando con relativo éxito antiguas nociones con las que sí estaba familiarizado, tales como el misterio, el dictado de la musa, la prosodia y el linaje sagrado del poeta.⁹

Una poética es, en su acepción más tradicional y extendida, un tratado donde están contenidos los principios o reglas en que fundamenta un poeta sus composiciones. La *Epístola a los Pisones* o *Ars poetica* de Quinto Horacio Flaco es un texto emblemático de esta definición. Su modelo normativo perduró hasta el siglo XVII en el *Ars poetica* neoclásica de Nicolas Boileau.

Es a comienzos del siglo pasado, con la publicación en 1917 de “El arte como recurso”, de Viktor Shklovski, cuando la poética empieza a ser revolucionada y extiende, ahora como “ciencia”, su campo de estudio a la literatura en general, ya no sólo a esa rama específica de la retórica denominada poesía. La poética o teoría literaria aspira desde entonces a reflexionar científicamente sobre la naturaleza y constantes discursivas presentes en todo texto considerado literario. La poética

⁷ “En 1953, a los veintidós años, y después de viajar (desde la Ciudad de México) 36 horas en autobús, llegó a Chiapas Luis Alaminos Guerrero, quien era parte del movimiento migratorio de españoles que, tras la derrota de la República y el ascenso al poder de Francisco Franco, había aprovechado la hospitalidad brindada por el general Lázaro Cárdenas [...] El maestro Luis Alaminos nació en Nerja, provincia de Málaga, España, en 1930; emigró a México con sus padres, Luis Alaminos y Dolores Guerrero. Su padre, pedagogo de profesión, ‘durante la guerra civil española, había participado en el bando republicano’ (Mussachio, 1999). Como muchos partidarios de la Segunda República, se unió al éxodo masivo que en primera instancia fue al sur de Francia. Poco después se instalarían en República Dominicana antes de radicar en definitiva en nuestro país”. José Martínez Torres y Héctor Cortés Mandujano (editores), *Luis Alaminos / Serie Premios Chiapas*, SE-UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2004, pp. VI-VII.

⁸ Hago esta puntualización para descartar el equívoco de que Vásquez Aguilar “carecía de teoría”. Desconocía la universitaria, mas no le eran ajenas las concepciones más tradicionales, popularizadas por otros poetas. En ocasiones, la primera constituye nada más que un desarrollo y cambio de nombre de las segundas: sostener que la poesía “sirve para que uno se despeñe en los abismos” y retorne luego “de alguna manera siendo otro”, como dice Vásquez Aguilar, condice esencialmente con el concepto académico de la “catábasis” o descenso órfico al inframundo.

⁹ Al respecto, tampoco está de más recordar que durante las décadas de 1970 y 1980 la tendencia crítica imperante estuvo determinada por el estructuralismo y la semiótica, que desacreditaban a la filología y a la crítica tradicional calificándolas de “crítica impresionista”.

pasa de ser *primordialmente*¹⁰ preceptiva a descriptiva. Horacio reglamentaba cómo debía escribir todo poeta, un teórico moderno como Tzvetan Todorov, por dar sólo un ejemplo, pretende desentrañar y exponer las características más puntualmente persistentes y compartidas en ese particular conjunto de discursos que se hace llamar literatura.

Cierto es que cuando a Vásquez Aguilar le preguntaban por su concepto de poesía, nadie esperaba una disertación en términos de la teoría literaria moderna. A decir verdad, ni siquiera sus entrevistadores estaban muy versados en la misma. Pero referir como veneros de la creación al misterio, algún fantasma, el viaje al abismo o una extraña enfermedad, tampoco dejaba claro en qué consistía su personalísima *ars poetica*. Menos aún disipaba el resquemor pragmático, propio de una sociedad capitalista, que hasta la fecha sigue desvelando a los poetas: ¿para qué seguir escribiendo poesía?¹¹ ¿Alguien aún está convencido de que las cuerdas de una lira puedan incidir en este mundo con más poder y efectividad que una robusta cuenta bancaria?

Al no ser confiables las convicciones irracionalistas de este poeta *demodé*, una solución alternativa implicaba la consulta directa de sus versos para descifrar, de su lectura minuciosa, una poética acorde con el tiempo —no del poeta, sino de sus críticos. Ninguno de los colegas que lo trataron en vida asumió cabalmente esa labor. Apenas lo entrevistaron y divulgaron su obra hasta donde les fue posible. Fue dieciséis años después de su muerte cuando la faena cobró seriedad.

2. EN BUSCA DE UNA MÉDULA VANGUARDISTA

De las dos ediciones críticas de su obra, *En el pico de la garza más blanca*, coordinada por José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, recoge sus poemas, relatos, artículos y un ensayo. Luis Arturo Guichard preparó la otra, cuyo título, *Poesía reunida*, delimita claramente su revisión al género literario que Vásquez Aguilar cultivó con mayor acierto. Guichard fue el primero en proponer una poética con base en la lectura cronológica de sus libros. Pionera y plausible en

¹⁰ El subrayado toma en cuenta que una poética precedente, la aristotélica, era ya descriptiva: no en balde el Estagirita es considerado “el primer científico” de la Antigüedad. Pero en general predominó el modelo prescriptivo de la epístola de Horacio. Durante todo el siglo XX, por lo demás, los poetas tampoco suscribieron sumisamente la nueva definición de poética. Dadaístas, surrealistas, futuristas y el grueso de las vanguardias redactaron manifiestos con el autoritarismo de las artes poéticas de antaño.

¹¹ Ricardo Cuéllar Valencia, en la entrevista antes citada, lo cuestiona abiertamente: “Joaquín, ¿por qué escribe?” Su respuesta enumera motivaciones tan ajenas y extemporáneas a la actual sociedad de consumo (embrujo, amor, nostalgia, encanto de los pájaros al amanecer, solidaridad), que se comprende sin dificultad la magnitud de su marginación y sufrimiento en una atmósfera de egoísmo y avaricia implacables como la ciudadina: “Escribo por todo lo anterior que he dicho, por el embrujo que es la poesía, al cual uno no se puede sustraer y porque tal parece que en un momento dado es el único modo de comunicar, de expresar ese algo que a uno lo insta, lo empuja a descargarlo desde la misma raíz de uno, desde las mismas vísceras; ese algo como las instancias del amor, ese algo porque vivo, que es el cosmos, porque el atardecer me produce cierta nostalgia quién sabe de qué o como ese algo del encanto de los pájaros al amanecer o la tristeza de mi madre, pensativa frente al patio, por la solidaridad que me impone mi hermanito más pobre, por todo eso y por mucho más escribo”.

virtud de intentar ofrecer “una visión de conjunto de la obra”,¹² el principal reparo a su propuesta es que subestima la mitad de la producción bibliográfica de Vásquez Aguilar. Un epígrafe de Gottfried Benn —“Escribe hacia adentro, murmura, ponte piedras en la lengua”— le inspira el siguiente párrafo de apertura:

Esta frase de Benn define con precisión de cirujano (Benn al fin y al cabo lo era) un tipo de proceso creativo muy similar al que encontramos en la obra reunida en este volumen: un proceso de adelgazamiento del lenguaje personal del poeta hasta reducirlo a su forma más medular y descarnada. A través de los primeros libros, la poesía de JVA se adentra cada vez más en sí misma, con títulos elocuentes como *Cuerpo adentro* o *Vértebras*. Es una “escritura hacia adentro”, en busca de lo más básico —la sangre, los nervios, los motores del cuerpo—, que amenaza con convertir el discurso poético en un susurro ensimismado, del que sólo se puede salir poniéndose piedras en la lengua, hablando con furia y con esfuerzo.¹³

Esta depuración lingüística —“proceso de adelgazamiento del lenguaje personal del poeta hasta reducirlo a su forma más medular y descarnada”— alcanzaría según Guichard su ejecución más impecable en el poemario *Vértebras*. Con la publicación posterior de *Casa*, *Cuaderno perdido* y *Erguido a penas*, Vásquez Aguilar retomaría los tópicos del entorno familiar, de la nostalgia y la desolación por una infancia irrecuperablemente perdida, para expresarlos en ritmos y formas tradicionales, en un versolibrismo supuestamente menos ambicioso, del que se aprovecharía con fines en apariencia narrativos y descriptivos. “Visto desde fuera y con la perspectiva que ofrece una obra concluida, el proceso parece sencillo: un camino de ida y vuelta”.¹⁴ Guichard postula un “movimiento pendular” en esta poética (“proceso creativo” le llama él), al tiempo que explicita sus preferencias bibliográficas en relación con la obra de Vásquez Aguilar:

Celebración de un entorno local, *Casa* no es un libro localista a la manida manera chiapaneca, pero tampoco, ni de lejos, un libro tan importante para la vanguardia local como lo fue *Vértebras* [...] Tras su fulgurante viaje al inframundo, tras sus personales *Cantos de Maldoror*, Joaquín reaccionó con la misma violencia que Ducasse. Llegado al centro, tenía que emprender otro camino y esta vez eligió un camino por la periferia. *Casa* es un libro

¹² La “visión de conjunto de la obra” queda en intento no únicamente por las razones que aduzco más adelante, sino también por la insuficiente consideración de artículos, relatos y un ensayo que sí recoge *En el pico de la garza más blanca*. El entrecomillado es por consiguiente una cita textual (p. 50, “Acercas de esta edición”, *Poesía reunida*) y una objeción.

¹³ Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 19.

¹⁴ *Ibidem*.

menor porque la tradición a la que se adscribe es menos ambiciosa que la que preside el ciclo *Cuerpo adentro-Vértebras*. En lugar de tener a Vallejo, Huidobro o Girondo como tutores, *Casa* tiene a Sabines, a Rulfo y López Velarde. El movimiento pendular de Joaquín fue intenso, innegablemente, y pasó de una furiosa búsqueda vanguardista, alimentada por los últimos rescoldos del Romanticismo (el europeo, el de verdad), a una más tranquila contemplación del paisaje y del entorno privado del poeta.¹⁵

No hace falta ser un lector avezado para advertir detrás de esta valoración e interpretación el magisterio de Octavio Paz. Equiparar *Vértebras* con los *Cantos de Maldoror* y afirmar que el Romanticismo “de verdad” es el europeo, son presupuestos de colonización cultural que todo alumno de Letras estándar en México adquiere leyendo *El arco y la lira* y, más específicamente, *Los hijos del limo*.¹⁶

Sostiene Guichard que la tradición en que se inscriben Sabines, Rulfo y López Velarde es “menos ambiciosa”¹⁷ que la de Vallejo, Huidobro y Girondo. Desde mi punto de vista, ni la ambición ni los aciertos estéticos de López Velarde y Rulfo desmerecen ante los de Girondo, Huidobro o Vallejo. Pero incluso asumiendo hasta sus últimas consecuencias que la poesía del “menos ambicioso” Sabines haya ciertamente influido en la poética de Vásquez Aguilar (éste admitió alguna vez dicha influencia),¹⁸ la infravaloración de Guichard es cuestionable con base en sus propios presupuestos. Para probarlo, me ocuparé enseguida de un veloz análisis comparativo entre un poema de Sabines y otro de Vásquez Aguilar, parangón que fundamentaré en lo expresado por Paz en *Los hijos del limo* acerca del romanticismo europeo y los orígenes de la vanguardia

¹⁵ *Idem.*, p. 20.

¹⁶ Cfr. la entrada del capítulo “Traducción y metáfora” en *Los hijos del limo*: “El romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. No las ideas: los tópicos; no el estilo: la manera; *no la visión de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el yo es una falta, una excepción en el sistema del universo; no la ironía: el subjetivismo sentimental. [...] Hay que agregar que el panorama de América Latina no era menos, sino más desolador que el de España: los españoles imitaban a los franceses y los hispanoamericanos a los españoles.*” (Las itálicas son mías).

¹⁷ La coincidencia de Guichard y Paz en la minusvaloración del poeta jerezano es por demás notoria. En entrevista con el periodista Joaquín Soler Serrano para el programa de televisión española “A fondo”, y a propósito de *Cuadrivio*, libro de crítica e interpretación dedicado a Darío, Cernuda, Pessoa y López Velarde, Paz se refiere al mexicano, primero, como un “gran poeta *menor*”, aunque al instante rectifica y dice no creer en ese tipo de calificaciones simplistas que pretenden a un poeta menor que otro. Véase la entrevista completa acá: <http://vimeo.com/71197616> (La declaración sobre López Velarde ocurre en el minuto 1:23:31).

¹⁸ En la citada entrevista con Elva Macías, Vásquez Aguilar es explícito: “Pero puedo decirte que mis piedras angulares son, primero, Vallejo, porque lo descubrí primero, pero los tres más grandes para mí son: César Vallejo, Juan Rulfo, cuando leí *Pedro Páramo* dije: ¡qué maravilla de poesía! Y Sabines: Sabines con esa poesía cotidiana que te la dice no solamente al oído, sino a los ojos, sino al pecho, a la sangre misma, no se anda por las ramas”.

hispanoamericana. (El poema de Vásquez Aguilar no está tomado precisamente de *Casa*, sino de *Cuaderno perdido*, pero este título pertenece al mismo “ciclo” desdeñado por Guichard).

Escribe Sabines:

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.

El aire descansa en las hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.

Parece que sales y soles,
nosotros y nada...

De acuerdo con *Los hijos del limo* —léase: los románticos “de verdad”—, los movimientos poéticos de vanguardia remontan las raíces de su árbol genealógico al romanticismo alemán. Esta revolución literaria del siglo diecinueve acreditaría su modernidad mediante la ruptura irónica con el principio analógico que tradicionalmente subyace en la composición de un poema: el juego rítmico de símiles y metáforas que constituyen su andamiaje sería desde entonces deliberadamente interrumpido por la nota discordante de un sarcasmo, un verso caprichoso o imprevisible.¹⁹

En el poema “Horal”, mar, cielo, aire y agua mantienen una equivalencia que sugiere la sintonía de los elementos naturales del universo. Los versos que rematan cada estrofa rompen sin embargo con esta armonía al introducir la contingencia y excepción trágica de la realidad humana. En los versos iniciales —“El mar se mide por olas, / el cielo por alas”— está cifrada una simetría de reflejos y aliteraciones: el mar como espejo del cielo y las *olas* y *alas* que suenan tan semejantes y acordes como las *hojas* y *ojos* en que descansan respectivamente el aire y el agua de la segunda estrofa. Hasta ahí todo se corresponde. Pero apenas asoma el pronombre en primera persona del plural, “nosotros”, el llanto y la *nada*, entendida como la no significación, desmienten la analogía para confirmar la singularidad sin consuelo del género humano. Nosotros nos medimos por lágrimas y en nada descansamos. “Parece que sales y soles”, como versa el último dístico, es otro caso de paronomasia brillante que contrasta el rotundo “nosotros y nada” del final.

La misma confrontación entre las correspondencias de todas las cosas y la incapacidad del poeta para hallar su sitio en el mundo es perceptible en el segundo de los “Poemas abandonados” de Vásquez Aguilar:

¹⁹ Cfr. para la entera comprensión de este análisis el capítulo “Analogía e ironía” en Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, México, 1984. Su tratamiento es somero. Un desarrollo mucho más profundo de estas ideas puede leerse en Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954. Tal como coincidí alguna vez con el poeta Víctor Toledo: como ensayista literario, Paz fue un facilitador de las teorías europeas en México.

II

felices los que tienen guarida tibia,
pero yo no sirvo sino para nombrar solamente
y señalar y contar y hablar de todos y de todo
(yo no puedo hablar nunca en primera persona).
feliz el tiempo en el reloj
y la luz en el día o la lámpara.
felices todas las cosas que están en su sitio
pero yo soy un apagón inoportuno
un trueno sin lluvia
la sal en el plato vacío.

Además de ser afectada su prosodia con versos de medida silábica irregular y carencia de rimas consonantes, la disonancia de este poema se revela de forma directa en la conjunción adversativa “pero” del verso octavo: “felices todas las cosas que están en su sitio / *pero* yo soy un apagón inoportuno”. Ya no somos *nosotros*, como en “Horal”, ahora el dolor se individualiza y adquiere preeminencia el yo, una preeminencia paradójica, pues ya el poeta había escrito versos arriba: “yo no puedo hablar nunca en primera persona”. Es notable cómo en ambos poemas la estructura gramatical de las correspondencias consignadas se sirven de la preposición “en”: “el aire descansa *en* las hojas / el agua *en* los ojos”, “feliz el tiempo *en* el reloj”, “la luz *en* el día o *en* la lámpara”. Luego, la negación total de las equivalencias: “pero yo soy un apagón inoportuno / un trueno sin lluvia / la sal en el plato vacío”.

En síntesis: los recursos retóricos manifiestos en estos poemas de Vásquez Aguilar y Sabines admiten una lectura capaz de inscribirlos en la tradición romántica eurocéntrica postulada por Paz, es decir, expresan “la visión de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos [...] la conciencia de que el yo es una falta, una excepción en el sistema del universo”, tal como se lee en *Los hijos de limo*.

A la luz de esta réplica, la interpretación de Guichard sobre el “proceso creativo” de Vásquez Aguilar evidencia una simplificación *pendular* (ida y vuelta de la vanguardia a la tradición) sustentada en presupuestos pacianos y en intuiciones derivadas de una hábil aunque no del todo convincente asociación de títulos (a la citada afinidad semántica del “ciclo” *Cuerpo adentro-Vértebras*, Guichard añade la *Másmedula* de Girondo: amén de su filiación supuestamente vanguardista, la palabra *médula* le induce a considerar el poemario precedente del argentino un “hermano mayor” de *Vértebras*).

El dictamen desfavorable a la tradición de Sabines, Rulfo y López Velarde se explica por la atribución a Vásquez Aguilar de “una furiosa búsqueda vanguardista”. Esta forzada incorporación a la vanguardia —aspiración característica de intelectuales urbanos, con la que difícilmente podía comulgar la añoranza de un poeta campesino que tanto suspiró por su natal Cabeza de Toro— tiene como consecuencia una validación parcial de su obra y la postulación de una poética cuyo valor se

refrenda casi²⁰ exclusivamente en su producción temprana (el llamado “ciclo *Cuerpo adentro-Vértebras*”). Diríase que a partir de *Casa* la poesía de Vásquez Aguilar tiene poco que ofrecer. El desinterés de Guichard es ostensible en las condescendientes páginas que el prólogo de *Poesía reunida* dedica a ese poemario junto con *Cuaderno perdido* y *Erguido a penas*. El “proceso creativo” desentrañado en su edición crítica deja la sensación de que Vásquez Aguilar es un “clásico futuro”, como lo califica David Huerta, principalmente por *Vértebras*, *Cuerpo adentro* y *Aves*, poemarios que gozan también del prestigio editorial de haber sido publicados conjuntamente por el Fondo de Cultura Económica.

Esta lectura puede satisfacer a oficialistas y académicos. Pero desestima que no pocos de los poemas “menos vanguardistas”, escritos después de *Vértebras*, son los que hicieron de Vásquez Aguilar, entre lectores no especializados, un autor de culto, fielmente leído hasta poco antes del año 2010 en fanzines y fotocopias de ediciones agotadas. Y de no ser por esa recepción previa, difícilmente se habría aplaudido (e incluso emprendido) la valiosa recopilación doble de su obra.

3. EL AVE COMO SÍMBOLO

El mismo año en que se publicó *En el pico de la garza más blanca* tuvo lugar en la Universidad Autónoma de Chiapas un primer congreso nacional en honor al poeta de Cabeza de Toro. Las conferencias dictadas en tal ocasión, sumadas a las de un segundo congreso celebrado un año después, se publicaron en 2012 con el título *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, cuya selección y edición corrieron a cargo de José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz.

Por tratarse de las primeras aproximaciones a la obra de un autor poco leído fuera de Chiapas, la inseguridad, el tanteo y superficial abordaje de los congresistas frustraron la formulación de una poética convincente. Encauzados todos en un pluralismo posmoderno en boga, que hace de la equivocidad virtud y no admite restricciones a la interpretación, los conferencistas orquestaron un galimatías discursivo donde cada quien antepuso sus predilecciones teóricas sin inmutarse por la inevitable discordancia con el resto. Salvo la admiración por su poesía, que de manera unánime declaran sentir todos los autores, ningún hilo común costura las páginas de ese volumen colectivo donde Vásquez Aguilar figura con los rótulos más dispares: *vanguardista*, *posmodernista*, *poeta del mar*, *poeta del estero*, *poeta trágico*. El título escogido por los editores no podía ser más certero: la evocación *post mortem* del poeta en un ámbito ciudadano —la academia— se tradujo en una proliferación de fantasmas incompatibles: uno por cada crítico. Leer *Una ciudad llena de fantasmas* confirma la condena de Goethe a la gris teoría²¹ y elogia implícitamente la

²⁰ La puntualización es de rigor debido a que la valoración que Luis Arturo Guichard hace del poemario póstumo *Pequeño paraíso perdido* es positiva. Sobre este último libro cabe adelantar que es obra de sus editores y rescatistas más que del poeta. Detallo más sobre su triple publicación en la primera página del capítulo “IX. Anidar el desastre”.

²¹ “Gris es toda teoría y verde es el árbol de oro de la vida”, célebre pasaje del *Fausto*.

marginación de los círculos universitarios que caracterizó al autodidacta Vásquez Aguilar como su sabia decantación por el “verde árbol de oro de la vida”, como dijera el poeta alemán, que florece a mucha distancia del anémico y espectral jardín de Academo.²²

Comprensiblemente, fue la autora más joven y menos prejuiciada sobre su obra —en virtud de ser la primera vez que la leía—, quien vislumbró el papel preeminente que en su poesía tiene la figura del ave.²³ El desarrollo de esa aguda observación acreditó poco tiempo después a Tania Ivonne Zenteno Hernández como Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana. Zenteno resaltó la predilección de que gozan los pájaros en el magín del poeta, enumeró cuántas veces recurre ese tópico y especificó si lo hacía mediante una metáfora, por alusión metonímica, y bajo cuáles especies: colibrí, garza, gaviota, golondrina. Pero no profundizó lo suficiente para hacer del ave un símbolo ni para articular a partir de él su poética. Hacerlo implicaba ir a contrapelo de un prejuicio según el cual develar la sensibilidad decimonónica de Vásquez Aguilar no es la estrategia más adecuada cuando se pretende reivindicarlo como un poeta imprescindible del siglo veinte. Menos aún si se considera que la poesía ya había hospedado tiempo atrás en su cielo los pájaros de acero cantados por futuristas y estridentistas y Huidobro había arrojado a un poeta en paracaídas como analogía moderna de su vuelo fatídico.

Más que tradicionalista o conservador, el ave pareciera para la crítica contemporánea un tópico trasnochado, inservible para su correcta apropiación académica póstuma (es el caso de los estudios de *Una ciudad llena de fantasmas*) y para quienes, como Óscar Wong,²⁴ Gustavo Ruiz Pascacio²⁵ y Luis Arturo Guichard, han promovido en distintos momentos la poética de Vásquez Aguilar como vanguardista.

Hasta la fecha, definir su poética ha conllevado la mutilación de su obra y el ninguneo absoluto de sus declaraciones sobre lo que pensaba acerca de la poesía. Esto último ha sido lo más sencillo, debido a la inseguridad misma de sus declaraciones. Pero descartar la mitad de su producción en aras de un rescate y una valoración académicamente redituables, evidencia una limitación de sus apologistas. La crítica de Guichard es en este sentido ejemplar: ha elogiado su

²² Academia es el nombre que Platón dio a su escuela tras haberla erigido en las inmediaciones del jardín del héroe griego Academo. Pero como declaró José Ángel Valente a la televisión española para el programa Rincón literario: “Uno no es poeta para que lo hagan académico. ¿Usted sabe lo que dijo Juan Ramón Jiménez a propósito de eso? Meter a un poeta en la academia es como meter a un árbol en el ministerio de agricultura.” Consúltese la entrevista completa en https://www.youtube.com/watch?v=nhZf-vKco_g. Hace la declaración en el minuto 4:20.

²³ Tania Zenteno, “Las aves en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar”, *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH/Samsara Editorial, Tuxtla Gutiérrez, 2012, pp. 126-131.

²⁴ Léase su reseña de *Vértebras*, “Un libro integrador de Joaquín Vásquez Aguilar”, en *El Nacional*, con fecha de 12 de octubre de 1981. La cito y retomo en el capítulo “V. *Vértebras*: ¿excepcionalidad rítmica o vanguardia?”

²⁵ El último ensayo de su libro *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas* lo dedica a Joaquín Vásquez Aguilar.

obra temprana como beneficiaria de un vanguardismo a la altura de la *Masmédula* de Girondo y menospreciado como un retroceso²⁶ sus poemarios tardíos.

Por parte de los críticos más jóvenes, principalmente alumnos de Letras debutantes en *Una ciudad llena de fantasmas*, éstos han cogido un puñado de sus poemas, y aplicando la teoría universitaria sobre la que tienen mayor dominio, aventuran apreciaciones irremediamente fragmentarias: desatienden la totalidad de la obra y aplican su instrumental teórico a una selección textual que termina engendrando un Vásquez Aguilar diferente para cada uno. Tantos y tan disímiles parámetros han devenido jaulas ilusorias para un poeta cuyo vuelo se marginó en una periferia cultural donde no hace falta clasificar la especie del pájaro cuyos trinos deleitan sin necesidad de que los oyentes conozcan la partitura. Sin renunciar al imaginario de los lectores de a pie, Vásquez Aguilar retomó el atributo más inveteradamente compartido entre el poeta y el ave, el canto, en provecho de una poética que privilegió la musicalidad por encima de modas, escuelas y vaivenes de apreciación en la crítica. Tenía la convicción de que un poeta, si no eterno, sí podía salir indemne de los estragos de la historia mientras no renunciara al encanto de la musicalidad ni propiciara, con definiciones concretas de su arte —una poética explícita—, su aprisionamiento en una corriente literaria que tendría, como todas, inevitable fecha de caducidad.

La artimaña no era nueva. Data del siglo diecinueve, cuando los poetas románticos se sirvieron del símbolo para reconciliar en él la extrema originalidad de su arte con su carácter pretendidamente ecuménico. En una forma específica y única —y la *flor azul* de Novalis figura acá como predecible paradigma— el símbolo romántico representaba una verdad universal, con validez en cualesquiera tiempo y espacio. El símbolo no requería ninguna explicación racional, era inmune a todo análisis. El poeta lo *intuía* y legaba a la humanidad confiando su eterna perduración al sentimiento invariable de las generaciones venideras. El presupuesto de esta confianza en la trascendencia individual era que emociones como el amor, el odio y la melancolía habrían de manifestarse siempre del mismo modo. El corazón de un poeta romántico cree ubicarse así por encima de la historia. Esta fe irracionalista se aviene al impulso “visceral” con que Vásquez Aguilar decía escribir sus poemas: leyendo sus entrevistas, cualquiera advierte que en el fondo nunca *razonaba* el porqué o para qué de su poesía, más bien *creía* profundamente en ella. Su poética fue siempre más emocional que reflexiva.

Aun cuando en una primera lectura la reiterativa garza blanca²⁷ muestra la especificidad romántica suficiente para figurar como el equivalente del cisne de Darío y el búho sapiente de

²⁶ “*Casa* es indudablemente un libro de repliegue”; *Cuaderno perdido*, un “libro baldío”; en *Erguido a penas* “se atisba una nueva dirección de búsqueda, como si ya hubiera reunido fuerzas para atravesar su personal *Tierra baldía*, su infertilidad poética”. Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, pp. 37, 41, 43, respectivamente.

Pequeño paraíso perdido, poemario póstumo, recibe una valoración más positiva porque, según Guichard, “muestra un aliento nuevo pero un empuje similar al que se veía en los mejores pasajes de *Vértebras*” (p. 47).

²⁷ Con distinta connotación, según se verá en otros capítulos, la garza recurre en sus poemas más célebres. Por mencionar sólo tres: “Garza de querer”, “Recado de familia” y “Magresal”. Recuérdese además que el título de una de las dos compilaciones de su obra se titula justamente *En el pico de la garza más blanca*.

González Martínez, lo cierto es que el ave simbólica de Vásquez Aguilar también se pretende universal en virtud de fundirse con otros íconos alados de notable repercusión en el imaginario de Occidente. Uno es el poeta ruiñador de Percy Bysshe Shelley cantando en la oscuridad;²⁸ otro, la incomprendida Filomela urbana de Eliot, cuya melódica lamentación es inaudible para los atrofiados habitantes de su moderna *Tierra baldía*.²⁹ Como ellos, ese pájaro *sui generis* que fuera Vásquez Aguilar también marginó su canto en la oscuridad semántica de unos versos a la postre calificados de vanguardistas por rasgos que sólo superficialmente convergían con los experimentos e innovaciones modernas: el predominio de minúsculas, su disposición en la caja tipográfica, su hermetismo y casi nula puntuación. La crítica ha destacado puntualmente los anagramas, el hipérbaton y otras dislocaciones léxicas y sintácticas cuando habría bastado atender los acentos y escandir pacientemente los poemas para advertir que en un fin de siglo cuyos poetas se ufanaban de profesionales y autoconscientes, aún bregaba con antiguos pertrechos la sensibilidad reaccionaria³⁰ de un poeta de origen campesino. Un humilde autodidacta que, confiado a la fecunda raíz etimológica de la palabra *verso*,³¹ seguía *surcando* sobre la página para cosechar unos frutos cuyo sabor no ha sabido degustar el paladar posmoderno de la crítica del siglo veintiuno.

²⁸ Cfr. la interpretación de los poemas “Ser (I)” y “Ser (II)” en el apartado “Retórica del barbarie”, perteneciente al capítulo “III. Radiografía del poeta primitivo”.

²⁹ Léase páginas más adelante la coda de “IV. Un vuelo auditivo”, capítulo dedicado al poema *Aves*.

³⁰ A lo largo de esta investigación aplico repetidas veces a Vásquez Aguilar este adjetivo. Aclaro que la aplicación no es peyorativa ni menos aún elogiosa. No califico, defino en sentido figurado una actitud bastante común entre hombres de letras y todavía más entre poetas. Únicamente la corrección política les impide a éstos reconocerse como tales y abandonar un clóset innecesario. En su acepción política, ser reaccionario significa no sólo oponerse a innovaciones progresistas, cambios sociales y políticos de fondo, sino aspirar a la restauración de un estado de cosas anterior al presente. Al referirme a la “sensibilidad reaccionaria” de Vásquez Aguilar indico su aversión a la incipiente edad cibernética que le tocó vivir al final de su vida, a su disgusto entre la sociedad urbana del Distrito Federal, históricamente más progresista que el resto del país, a su profunda lamentación por el arribo de la modernidad a su natal Cabeza de Toro, y fundamentalmente, en el plano literario, a su concepción de la poesía como un misterio sagrado. Esta concepción es reaccionaria: tal como el rey lo era por derecho divino, no pocos poetas se han creído y continúan creyéndose, aunque no lo digan en voz alta, “pararrayos celestes”, según la certera expresión de Darío. (“El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios”, dirá también Heidegger, retomando los versos de Hölderlin: “Es derecho de nosotros, los poetas, / estar de pie ante las tormentas de Dios, / con la cabeza desnuda, / para apresar con nuestras propias manos el rayo / de luz del Padre, a él mismo”: Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 118-119). En el capítulo quinto, dedicado al poemario *Vértebras*, sustituyo la palabra *reaccionario* por otra menos incómoda, más poética quizá: *arcádico*. La metáfora opera de este modo: tal como los revolucionarios (en literatura: vanguardistas) tienen por horizonte una Utopía inalcanzable, pero siempre delante de ellos, impulsándolos, así los poetas “arcádicos” (el adjetivo se lo atribuía a sí mismo Wystan Hugh Auden) se retraen, voltean la vista al pasado y suspiran por una mítica Arcadia que han dejado para siempre atrás, junto a su niñez e inocencia perdidas. La nostalgia que atraviesa casi toda la obra de Vásquez Aguilar hace de él un poeta “arcádico”. Finalmente, cuando escribo “reaccionario”, refuerzo una lectura disidente de cierto sector de la crítica que califica su obra de “vanguardista”.

³¹ Del latín *versus*: “surco que da la vuelta”. Es decir: línea cíclica, como la vida en el campo. Sobre la página, el surco verbal consiste en una repetición de sonido (rima) con sucesiva variación de sentido.

4. PÁJARO SIDERAL QUE NO ENVEJECE

A falta de un *ars poetica* al estilo de Horacio, en ausencia de un tratado ensayístico³² que lo armara con un arco y una lira beligerantes, más de un poema de Vásquez Aguilar conjuga el verbo *escribir* las suficientes veces como para proveer a los interesados en su poética de una base textual para inferirla. En ese afán ha incursionado Adriana Azucena Rodríguez, congresista antologada en *Una ciudad llena de fantasmas*:

Los poemas dedicados a la escritura implican una serie de vivencias, preocupaciones estéticas e incluso éticas que el poeta comunica al lector y a sí mismo. Por eso, este tipo de poemas autorreflexivos resultan tan relevantes para un autor, sobre todo en el caso de Joaquín Vásquez Aguilar, cuyos testimonios acerca de su poética son particularmente escasos.³³

Apoyada en la propuesta hermenéutica de Paul B. Armstrong, Rodríguez sostiene que la incertidumbre, noción inconfundiblemente posmoderna, preside su escritura: “Vásquez Aguilar muestra que la incertidumbre está en el centro de la lengua poética: el hallazgo de la verdad no se alcanza mediante la poesía. La poesía es, si acaso, la incertidumbre que se dice a sí misma”.³⁴ Su conclusión empalma, sin embargo, con uno de los atributos que universalmente identifica a las aves, la libertad:

El análisis aquí realizado llega a las mismas conclusiones: la escritura para Joaquín Vásquez Aguilar es una decisión involuntaria de ser libre. Libertad que juega con las reglas poéticas, libertad del poeta y de la palabra [Y el trabalenguas de remate que no tiene desperdicio:] Contemplar al poeta que escribe poesía sobre la poesía es descubrir, en realidad, a la poesía creando al poeta.³⁵

La divertida oración final es el corolario predecible de un marco teórico que confiere al signo lingüístico el monopolio de la interpretación, que confina su interés en el texto y de ahí no se

³² Escribió un solo ensayo con el título “Los poemas humanos de César Vallejo”, recogido en *El pico de la garza más blanca*. He citado un párrafo del mismo en “Hallazgos de la expresión en un *Cuaderno perdido*”, *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH/Samsara Editorial, Tuxtla Gutiérrez, 2012, pp. 80-88. Fuera de ese volumen colectivo, no conozco otra mención. Guichard lo califica de “nota ensayística”, y junto a un cuento publicado el año de 1982 por la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, arguye no haberlos recogido por tratarse de “experimentos poco afortunados de dos géneros en los que JVA no volvió a incursionar”. Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 437.

³³ “El oficio de escritor en la poética de Joaquín Vásquez Aguilar”, *Ibidem*, p. 11.

³⁴ *Idem.*, p. 18.

³⁵ *Idem.*, p. 19.

despega.³⁶ Aunque no comulgo con ese enfoque, y a pesar del desconcierto que me provoca el oxímoron “decisión involuntaria”, suscribo la tesis de su libertad creativa, pero en tanto rasgo intrínseco de un poeta que hacía pasar lo que académicamente se considera un arte por instinto, acto natural de un pájaro.

Sin ser rigurosamente “autorreflexivos”, como pretende Rodríguez que son los poemas de Vásquez Aguilar dedicados a la escritura, sus primeros versos publicados el año de 1970 en la *Revista ICACH* pueden leerse como un equivalente versificado de las artes poéticas tradicionales. Cronológicamente tienen prioridad y ocupan la primera página en los respectivos apéndices de las ediciones críticas citadas.³⁷ Su título es coherente con la vocación introspectiva de Vásquez Aguilar: “Sé que vives en mí”. Al contrario de la pretendida incertidumbre³⁸ atribuida por Rodríguez a su escritura, esta composición sí denota una certeza emocional acerca de dónde exactamente radica la fuente de su poesía:

Quiero encontrarte,
palabra universal, en el escombros incierto
de mi sangre.

He seguido tu huella presentida
a través de mis venas literarias
pero no te he encontrado.

Sé que vives en mí, voz abierta.

Le estoy buscando la parte vulnerable
a tu joven historia.

³⁶ Como puntualiza Rodríguez, para Armstrong “la interacción metafórica es un caso especial de la dependencia general que las palabras tienen en relación con su contexto para determinar su significado”. Ese *contexto* es estrictamente lingüístico. Comprender una metáfora, parafrasea Rodríguez, implica “un rastreo de asociación de significados”. El planteamiento está influido por la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure. A diferencia de Platón, quien mantiene la relación entre las palabras y las cosas (el pensamiento analógico del *Cratilo* todavía insiste en la íntima determinación de un objeto por su nombre), Saussure confina toda asociación a ese sistema de signos que es la lengua. El extremismo de este enfoque vuelve prescindibles, en la comprensión de una obra, la intención de su autor y las referencias al contexto histórico en que fue escrita. Decir que *la poesía crea al poeta*, como concluye Rodríguez, es tanto como aceptar que el lenguaje *precede y hace* al hombre, quien en consecuencia deja de ser sujeto.

³⁷ *En el pico de la garza más blanca y Poesía reunida*, pp. 315 y 347, respectivamente.

³⁸ No es la única, por cierto. Léase el ensayo inmediatamente posterior de Blanca Luz Pulido, “Las preguntas y la incertidumbre en *Vértebras*, de Joaquín Vásquez Aguilar”, *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH/Samsara Editorial, Tuxtla Gutiérrez, 2012, pp. 21-26.

Estoy dejando madurar mi pluma
para no errar palabras.

Quiero encontrarte
preñada de metáforas
en el minuto rojo de tu parto.

Vendrás en cada célula
de un poema adulto
con una tierra nueva y un sol nuevo.

Pájaro sideral que no envejece

Por eso estoy domando mis palabras,
libro oculto.
Incendio diminuto.

No he de cruzar los brazos
sabiendo que te escondes en mi cuerpo.
Sabiendo que vives en mis noches de insomnio,
eludiendo el rubor de mostrarte desnuda
en tu vida inconclusa.

Sombra diluida en átomos de letras.

He de crecer al par de tu silencio
con mi verso en los dedos
para mezclar tu esencia
con mi tinta.

Sé que vives en mí, brisa interior,
luz infantil.

He de hallar el inicio de tu río escondido.

Y he de ser el jinete de tu corcel indómito
que me lleve hasta el fondo
de la invasora idea que perdure.

Para Luis Arturo Guichard, éste es uno de los “poemas fallidos” de su “prehistoria poética”.³⁹ Ignoro honradamente cuántos estudiosos e interesados en Vásquez Aguilar compartan ese punto de vista. En cualquier caso, nadie lo retoma en *Una ciudad llena de fantasmas* ni, en su conjunto, han suscitado gran interés sus composiciones juveniles. Pero haya o no consenso sobre su calidad, es innegable que esos versos dan cuenta explícita de un proyecto de escritura y constituyen un boceto del tipo especial de poeta que Vásquez Aguilar se propuso ser. Podrían considerarse los líricos *apuntes para una declaración de fe* de un joven de veintitrés años. Éstos no tienen la resonancia política y filosófica que engrandece al poema homónimo de Rosario Castellanos, son mucho más intimistas; pero trazan la senda por donde transitará su vocación. La sencillez de su factura se deja leer incluso como una lista de pendientes. Versos como “He de crecer...”, “No he de cruzar...”, “He de hallar...”, “Y he de ser...”, podrían hasta numerarse para hacer menos implícito su sentido: la postulación de una poética personal.

Los tres primeros versos contradicen sutilmente la presunta gracia divina con que son distinguidos los poetas, de acuerdo con una convención bastante extendida que María Zambrano retoma para trazarles una línea divisoria frente a los filósofos. Éstos, se ha sobreentendido a lo largo del tiempo, buscan metódica y sistemáticamente la verdad, pero al poeta le es revelada.⁴⁰

La poesía no se le reveló ni acudió al encuentro de Vásquez Aguilar. Fue él quien la presintió dentro de sí —“Sé que vives en mí, voz abierta”— y emprendió la tarea de hallarla. “Quiero encontrarte” expresa su voluntad de escrutinio. Esta singular búsqueda lo distancia sin embargo de la filosofía y lo acerca a la vocación de los poetas por carecer de un método riguroso. Lo guían presentimientos, intuiciones, corazonadas.

Su ambición no es poca: “palabra *universal*”, dice de su poesía. El adjetivo reincide en el consabido propósito de trascendencia romántica. El “escombros *incierto* de su sangre”, si bien parece avalar *en passant* la tesis de Rodríguez, alude más a lo impredecible que puede ser el dictado de sus vísceras que a la imposibilidad de expresar a través de ellas la verdad:⁴¹ para ser tal, ésta ha de imponerse a todos los que la escuchen, y el adjetivo *universal*, registrado previamente en el mismo verso, garantiza de antemano la aceptación de *su palabra* en todo el orbe.⁴²

La incomodidad del poeta con el academicismo, comprensible por su formación autodidacta y legitimada por la memorable respuesta de Luis Alaminos sobre el verso de García Lorca, tiene su

³⁹ Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 435.

⁴⁰ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006. Sobre esta peculiar búsqueda ofrezco otro ejemplo al principio del capítulo final de esta investigación, “X. Periferia, cielo del marginado”.

⁴¹ “Vásquez Aguilar muestra que la incertidumbre está en el centro de la lengua poética: el hallazgo de la verdad no se alcanza mediante la poesía”, Rodríguez *verbatim*.

⁴² “La verdad ha sido representada por los poetas como una mujer desnuda: una mujer despojada de toda vestimenta y adorno que la ligara a *cualquier lugar específico en el tiempo y el espacio*” (el subrayado es mío): Robert Graves, *La Diosa Blanca. Una gramática histórica del mito poético*, Alianza Editorial, Madrid, 2016, p. 589. Vásquez Aguilar: “No he de cruzar los brazos / sabiendo que te escondes en mi cuerpo. / Sabiendo que vives en mis noches de insomnio, / *eludiendo el rubor de mostrarte desnuda.*”

expresión más acabada en la segunda estrofa: “He seguido tus huellas presentidas / a través de mis venas literarias / pero no te he encontrado”. En otras palabras: el estudio de la literatura no hará de él un poeta. La poesía, para quienes apasionadamente se dicen sus amantes, no tolera la afrenta de ser confundida con un género literario más. Con empeño, la literatura puede ejercerla cualquier hombre. Pero en su entrega la poesía, dicen los poetas, es mucho más selectiva. Como toda creación humana, los géneros literarios están expuestos a los letales embates o absoluciones de la historia. Si la poesía es más que un discurso específico, si de veras es universal —como postula el verso previamente citado—, ha de seguir en pie hasta el fin de los tiempos. Por ello, el poeta dice estarle “buscando la parte vulnerable / a tu joven historia”. Joven, porque la científicidad y estudio sistemático de la poesía es reciente en comparación con la creencia de que es un don divino. Poco más o menos de un siglo nos separa de Ferdinand de Saussure y Viktor Shklovsky, más de dos milenios han imperado los prejuicios mitológicos de Homero y Platón. En los enemigos se busca el talón de Aquiles para acribillarlo: rastrear la vulnerabilidad de la historia tiene el mismo propósito en un poeta.⁴³

Justo en el centro de la composición, y con idéntica “inmunidad” a los reveses históricos, Vásquez Aguilar nombra en un verso el símbolo sobre el que funda su poética: “Pájaro sideral que no envejece”. El adjetivo “sideral” connota una poesía de muy alto vuelo. Como si hacerse un nido en medio de las estrellas, lejanísimo, pudiera librar al poeta de ser lapidado por el tiempo, tan célebremente cruel y efímero. Su predecible anhelo es “no envejecer”. Este arraigado prejuicio sobre la incompatibilidad entre vejez y poesía explica otros calificativos dispersos como: “Vendrás en cada célula / de un poema adulto / con una tierra *nueva* y un sol *nuevo*”, “Sé que vives en mí, brisa interior, / luz *infantil*”. Explica, también, que después de 1982, fecha triunfal en que el Fondo de Cultura Económica publica *Vértebras*, y víspera simultáneamente del suceso que le hará cobrar conciencia del paso de los años —la muerte de su padre—, Vásquez Aguilar vuelva a inspirarse en los recuerdos de su niñez. Títulos como *Casa* (1984) y *Pequeño paraíso perdido* (póstumo) hacen de su poesía un desesperado intento de recobrar la inocencia.⁴⁴ Corre el año de 1982. A sus treinta y cinco años —*nel mezzo del cammin di nostra vita*— el poeta está listo para abandonar irreversiblemente el capitalino ombligo de la luna y descender a un sur dantesco, irreconocible con

⁴³ Léase al respecto a María Zambrano (el subrayado es mío): “La poesía *deshace también la historia*; la desvive recorriéndola hacia atrás, hacia el ensueño primitivo de donde el hombre ha sido arrojado [...] Filosofía e historia marchan juntas hacia adelante movidas por la voluntad, mientras que la poesía se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primero y original; de lo indiferenciado, donde no existe ninguna culpable distinción”. *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 98-99.

⁴⁴ *Casa*: “por qué no otra vez el olor de los días lluviosos / el sabor de las mañanas nubladas / las vacas familiares / la robusta leche fresca [...] por qué no señor tiempo con bigotes / planchar la manta y afeitarse un poco”. *Pequeño paraíso perdido*: “Reconozco este camino que ando / viejos aromas aprendidos / vacas // listoneadas canicas ¡tan amadas [...] alguien que canta, gritos de niños que juegan [...] el verano mojaba con auténtico clima / (aguacero, sudor) / volaban papalotes y niños”.

el de su infancia, del que ya no saldrá vivo.⁴⁵

Excepto para quienes están convencidos del nexo “indisoluble” entre poesía y juventud, y al parecer Vásquez Aguilar se contaba entre ellos, la vejez no tendría por qué despertar sospechas de esterilidad en materia lírica. La amargura, el fracaso, la desdicha, la derrota, males que no sin motivo se atribuyen a los viejos, han sido también las columnas inquebrantables de prácticamente toda poesía escrita hasta la fecha. “Porque la gloria del poeta es sentirse vencido”, como ha escrito contundentemente María Zambrano. Fatal e inexorablemente, Orfeo, el poeta paradigmático de la cultura occidental, tiene que fracasar en su expedición al Hades y abandonar a Eurídice para que el lamento sin resignación de su lira sea convincente e inagotable.⁴⁶ “La alegría no es un sentimiento poético —sentenció asimismo Cioran—. ¿Se ha escuchado alguna vez un canto de esperanza que no inspire una sensación de malestar, incluso de repulsión?”⁴⁷ Para fortuna de Vásquez Aguilar, y a despecho de su resquemor hacia la vejez, la crítica literaria, salvo muy contadas excepciones,⁴⁸ no ha hecho marcados distinguos cronológicos en la estimación de su obra. Acaso también porque sus poemas, tempranos o tardíos, jamás han sido percibidos como esperanzados.

De la estrofa final del programático poema “Sé que vives en mí” no está de más destacar la persistencia con que Vásquez Aguilar homologaba el acto de escribir poesía con el de ir a caballo:

Y he de ser el jinete de tu corcel indómito
que me lleve hasta el fondo
de la invasora idea que perdure.

En la entrevista citada al comienzo, el poeta ya refería la misma imagen: “a lo mejor la poesía es ‘la yegua que monto, me tira, la monto’, como dice Juan Bañuelos”. Como si la aspiración del poeta fuera una metamorfosis mitológica que hiciera de él un centauro. En *Cuerpo adentro*, otro

⁴⁵ Vásquez Aguilar sobrevivió durante breve tiempo en la Ciudad de México. Tras el deceso de don Emeterio Vásquez Ochoa, se asienta definitivamente en la capital de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, sin dejar de hacer frecuentes visitas a su natal Cabeza de Toro.

⁴⁶ Antonio Machado ha sintetizado en una copla elegíaca esta dependencia del canto con la desdicha amorosa: “¡Ay de nuestro ruiñeñor, / si en una noche serena / se cura del mal de amor / que llora y canta sin pena!” *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Alianza Editorial, Madrid, 2014, p.113.

⁴⁷ *Breviario de podredumbre*, Taurus, Madrid, 1997, p. 161.

⁴⁸ Luis Arturo Guichard, por ejemplo, quien se decanta por el “ciclo *Cuerpo adentro-Vértebras*”. Tómese en cuenta, por otra parte, que dicho “ciclo” fue íntegramente reunido por la editorial del Fondo de Cultura Económica. Investigadores de otros puntos del país lo leyeron a través de esa única edición con tiraje nacional, y su apreciación estaba por ende limitada a la producción de ese periodo: 1978-82. *Casa* (UNACH, 1984), *Cuaderno perdido* (Juchitán, Casa de la Cultura/Regiduría de Educación del H. Consejo Municipal, 1986), *Erguido a penas* (Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991) y *Pequeño paraíso perdido* (UNACH-COBACH, 1996) fueron publicados por editoriales de circulación local y universitarias. Fue hasta la aparición de *En el pico de la garza más blanca* y *Poesía reunida* cuando los participantes de los congresos nacionales de 2010 y 2011 tuvieron acceso a una visión totalizante de su obra. Varios de ellos sólo tenían referencia del libro *Vértebras*.

verso derrotista dice: “iba mi corazón a caballo y no llegó”. En ningún caso el poeta hace alarde de dominio. El corcel de la poesía es “indómito”: una yegua que lo tira interminablemente. Un “corazón a caballo” sugiere más una pasión desbocada y sin rumbo (“no llegó”) que un controlado ejercicio de equitación. Prevalece el vitalismo poético, intuitivo, sobre el arte literario, sujeto a reglas. Si como alegoriza Platón en el *Fedro*, el alma es un auriga sideral que lleva las riendas de un disciplinado corcel blanco, de elevado impulso dirigido a la virtud, junto a otro corcel, negro, sometido a los instintos y bajas pasiones, el poeta visceral que Vásquez Aguilar postuló en su obra se ocupó únicamente lo indispensable del primero para arriesgarse a cabalgar al más díscolo y desafiante. Así, en “Llano de estrellas”,⁴⁹ los cascos percuten dejando una estela musicalmente platónica:

negro corcel de sonidos
galopa no galopa vuela
vuela sonoro
golpe en el tambor del tímpano
eclosión de crisálidas
torbellino de sombras
el anciano toca el tambor
la noche desciende
toda la oscuridad por dentro
el tambor resuena
la flor se abre
se abren alas
brazos libros puertas
ojos manos
se abre un secreto
el puñal penetra hasta el puño
las venas se abren
encendida sangre vierte la noche
bulle la sangre
chorrea la sangre
el puñal arde por dentro
en la cavidad resplandece
clavel ardiente
la noche arde
rojo corcel se aleja

⁴⁹ Poema no incluido en ninguna de las ediciones críticas antes citadas, rescatado posteriormente por José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz, Alejandro Mijangos Trejo, Manuel Briones Vázquez, *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vásquez Aguilar*, Afínita Editorial/Centro de Estudios para el Arte y la Cultura UNACH, México, 2015, p. 35.

tamborileando sobre las estrellas⁵⁰

En lo que renglones arriba he llamado *indispensable*, refiriéndome a la templanza y control del platónico corcel blanco, cabe su virtuosismo en la ejecución de sonetos⁵¹ y la maestría en el canto medido por versos de arte menor que ocasionalmente combinaba con endecasílabos para la obtención de una silva. Otro rasgo disciplinario de su poética quedó registrado antes en este dístico de “Sé que vives en mí”:

Estoy dejando madurar mi pluma
para no errar palabras.

Para no *herrar* su orgullosamente salvaje poesía ni cercenarle su impulso libertario con un pulimento continuo de cascos, Vásquez Aguilar no hacía correcciones significativas a sus versos una vez dados a la imprenta. Antes de coger la pluma, el poema era incubado pacientemente en su memoria. Su traspaso al papel era un acto tan orgánico como la ruptura del cascarón de donde nacería un prodigio verbal que volaría con alas propias. De este hábito de composición dan cuenta los editores de *En el pico de la garza más blanca*:

Es una práctica común entre los poetas pulir sus páginas, añadir y suprimir, hacer múltiples cortes, adiciones, correcciones, no sólo en la revisión previa a la publicación sino a lo largo de los años, cuando la buena fortuna lleva a la reedición y se tiene la oportunidad de mejorar algún aspecto. Joaquín Vásquez Aguilar trabajó con otro principio: elaborar el poema en la mente, memorizar los versos y después transcribir; consideró que era mejor aprender cada poema que ideara antes de mecanografiarlo. Una vez puesto en limpio no hacía modificaciones significativas, aunque se publicara una y otra vez en distintos lugares.⁵²

En compensación por el nulo interés que ha suscitado entre la crítica, “Sé que vives en mí” se amerita por contener un proyecto creativo que Vásquez Aguilar mantendrá incluso en esa *rara avis* sobrevalorada intitulada *Vértebras*. El símbolo del ave o “pájaro sideral” le fue tan caro a sus

⁵⁰ La notable presencia de este emblemático corcel no contraviene la tesis central de esta investigación, que se decanta por el símbolo del ave. En el poema citado, verbos intrínsecos a este animal siguen reiterándose en los versos: “vuela sonoro”, “se abren alas”.

⁵¹ Tres de ellos, “Soneto que no entra a la ciudad”, “Soneto pluvial” y el poema inicial de *Vértebras*, son retomados por su importancia y magistral factura en distintos capítulos de esta investigación.

⁵² Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Yadira Rojas León, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 13. Rodrigo Núñez de León, editor de *Aves*, lo confirma: “Excuso decirte que Joaquín no corregía: cuando entregaba su obra mecanografiada ya no tenía nada que corregir, ya la había revisado; lo único que hacía era ver que el manuscrito se hubiera transcrito tal cual, que no hubiera cambios.” *Ibidem*, p. 442.

vísceras, que su configuración inicial se remonta a una veintena de alejandrinos, de ejecución muy probablemente más antigua que la de los primeros poemas juveniles publicados en la *Revista ICACH*.⁵³ Llevan un título que a Azucena Rodríguez le daría pauta para clasificarlos también como otro de sus “poemas *autorreflexivos*”:

MEDITACIÓN

... Y morirá el recuerdo, no habrá ya más vestigios
de lo que fue en el mundo mi alegría y mi dolor;
todo de mi existencia lo arrastrará el olvido;
dará el adiós eterno la postrer oración.

Y volverá la calma; se escucharán los trinos
del *ave juguetona* con su *humilde canción*;
esparcirá el otoño la hoja en el camino;
primavera en el campo fecundará la flor.

Y volverán de nuevo *los pájaros* al nido,
el arroyo en el cauce seguirá su timón;
el cielo blancas nubes estrenará festivo
al despertar la aurora de un verano de amor.

El céfiro en el campo mellará con su filo
la inmaculada nota del *cenzontle cantor*,
pero el tiempo, que al alma jamás ha sido esquivo,
verá cuando me vaya mi ademán del adiós.

Y sabiendo certero que el sentimiento escribo
con palabras que tienen *ritmo de arcano son*,
suspilará muy hondo y con su *ala* de amigo
tal vez lleve mis versos hacia algún *corazón*.

He subrayado imágenes de su predilección que empalman con los elementos centrales de la poética que le atribuyo: pájaros simbólicos, aludidos por sinécdoque o explícitamente nombrados (“ave juguetona”, “cenzontle cantor”, “ala de amigo”), el canto y el misterio como fundamentos de la poesía (“palabras que tienen ritmo de arcano son”) y una visceralidad de cepa romántica que hace

⁵³ El mérito de este rescate es de Luis Arturo Guichard, en cuya nota filológica aclara: “En *Periódico de Poesía* 14 (verano 1996), p. 84, ignoro cómo o por quién, fue publicado otro poema que aparece sin fecha, pero que evidentemente es muy temprano, casi infantil”. Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 436.

del “corazón” su sede por excelencia. Por su utilería posmodernista,⁵⁴ versos medidos y asonantados, clichés alusivos al paso de las estaciones y arcaísmos como “céfiro”, la composición no pasa de ser un pastiche decimonónico, comprensiblemente desdeñable para la crítica contemporánea. La he citado porque prueba fehacientemente que Vásquez Aguilar no fue, como podría sugerirlo su formación autodidacta, un improvisado. Su acuciosa lectura y pleno aprendizaje de las técnicas de versificación de poetas posrománticos le garantizó una recepción favorable y aciertos expresivos en poemas que sólo epidérmicamente diríanse vanguardistas. Su “Meditación” aún respeta mayúsculas y signos de puntuación, su sintaxis tímidamente aloja uno que otro hipérbaton como “el cielo blancas nubes estrenará festivo” o “primavera en el campo fecundará la flor”. De todas estas convenciones literarias irá despojándose paulatinamente. De lo que no prescindirá es de la música de las palabras y de una fe en la poesía no como artificio verbal en espera de membretes históricos o académicos, sino como pasión irrenunciable.

⁵⁴ Me refiero, claro está, a la corriente literaria de Hispanoamérica, posterior al Modernismo de Rubén Darío, no a la posmodernidad filosófica, europea.

II. CIVILIZACIÓN DE ACCIDENTE

1. UN EMBLEMA QUE VA DANDO TUMBOS

El primer libro de Joaquín Vásquez Aguilar es publicado en 1978⁵⁵ por la Universidad Autónoma de Chiapas. Con motivo de su aparición, Óscar Wong lo entrevista y obtiene una declaración detallada sobre su contenido y estructura:

Cuerpo adentro reúne dos etapas de mi producción literaria; por eso el libro está dividido en dos partes: la primera, que es “La rueda tropezando”, contiene material escrito hacia 1973-1974, y la segunda, “Cuerpo adentro”, de 1975-1976; esa primera parte es prácticamente una selección que pretende cierta unidad, o mejor: cierta representatividad de esa época de mi trabajo poético; la segunda, que es propiamente la que da el título del poemario, sí está escrita con una intención digamos... global o total, de una temática, de un tono, de una forma; en fin, de una estructura que vaya a integrar un todo; esta parte fue escrita de un tirón; esto, claro, no quiere decir que la primera parte está completamente desligada de la segunda. Al leer el libro —al menos así lo pienso—, me parece que se ha de notar algún elemento común o comunes en cada una de las partes. Quiero decir que hay ciertas constantes a través de todo el poemario que lo hacen no caer en lo caótico o desmembrado; al menos eso pensé al integrar el libro.⁵⁶

En esos tres años de composición, y según sus propias palabras, el poeta adquiere un hábito creativo que no abandonará sino en dos ocasiones:⁵⁷ escribir poemarios con un sentido totalizador, “una intención global”, “una temática”, “un tono”, “una forma”. No sólo *Cuerpo adentro*, también *Aves*, *Vértebras* y *Casa* se atienen con fidelidad a ese principio; independientemente de cuán lograda sea dicha unidad, la persiguen, se cuidan de “no caer en lo caótico o desmembrado”. Incluso tratándose de selecciones, como es el corpus de “La rueda tropezando”, Vásquez Aguilar puntualiza en la misma entrevista: “Me angustia que en mis poemas aparezca algo gratuito, por eso me resulta muy difícil ponerles título”.

Este signo de madurez creativa pesa más que otros rasgos puntualizados por la crítica para diferenciarlos de los poemas publicados en la *Revista ICACH*, tales como la omisión notable de

⁵⁵ De acuerdo con el pie de imprenta. En entrevista, el poeta señala que empezaría a circular “en el primero o segundo mes de 1979”. Tristemente, el libro quedaría “enlatado, congelado”, según expresión del propio Vásquez Aguilar, debido a una huelga dentro de la universidad que detuvo las actividades de su librería hasta el año siguiente, 1980.

⁵⁶ “Vásquez Aguilar: Libro Enlatado”, *El Nacional*, 7 de noviembre de 1980.

⁵⁷ Es el caso del *Cuaderno perdido*, y sobre todo: *Erguido a penas*. Por extraordinarios que sean los poemas contenidos en ambas obras, su inclusión se resiente muy aleatoria y hasta fortuita.

mayúsculas, un reducido uso de los signos de puntuación⁵⁸ y el corte tipográfico de los versos para marcar su ritmo y pausas de lectura. A primera vista, la filiación con la vanguardia parece innegable, despiste al que además contribuye el desafiante hermetismo del poemario.

Como enfáticamente advierte el poeta, sus títulos no pecan de gratuidad, y el de la primera parte de *Cuerpo adentro* lo confirma: en “La rueda tropezando” está cifrado el infausto devenir de uno de los más preciados inventos procedentes de ultramar. Merced a la metáfora de ese título, Vásquez Aguilar le traza al progreso, del que Occidente se precia, una ruta accidentada.

La rueda es un hallazgo milenario del que no se tuvo noticia en Mesoamérica antes del arribo de los europeos. Junto al hierro y la pólvora, formó parte de la superioridad tecnológica que posibilitó la conquista del entonces nuevo mundo. La rueda siguió incluso estando presente en casi todas las máquinas que dieron origen a la revolución industrial, por no mencionar su relevancia en el transporte de mercancías y personas. Llegó a ser además un instrumento de pena capital desde la Edad Media hasta el siglo XIX: de su mera utilidad mecánica pasó a tener dignidad jurídica. Emblema progresista por excelencia, la rueda es también metáfora del movimiento, del avance de la humanidad hacia un porvenir presuntamente más próspero.

A ese símbolo de orgullo humanístico, Vásquez Aguilar le atribuye tropiezos, hace de Occidente un “accidente” en su doble acepción: *coloquial* (un acontecimiento inesperado que ocasiona daño a un ser vivo o inanimado) y *aristotélica* (una determinación o cambio que no altera la sustancia de un ente).

En su primer sentido, América, cuna del poeta, recibió el calamitoso impacto de Occidente desde el arribo “accidental” —al que luego se pretenderá dignificar como serendipia— de Cristóbal Colón a lo que él suponía el extremo oriental de las Indias, con todas sus nefastas consecuencias: desde las enfermedades endémicas, la masacre de las culturas mesoamericanas y el parto del capitalismo, hasta las que siguen padeciéndose en la actualidad, tales como la consolidación de ese modo de producción y otros males no menores como el racismo y la dificultad, aún presente, para integrar a los indígenas a la civilización.

En un plano metafísico, aristotélico, esa intromisión de Europa supuestamente no calaría hondo, no penetraría hasta la sustancia —o para decirlo con el vocablo predilecto del poeta: hasta las vísceras— de nuestra América. Para Vásquez Aguilar, y en contra de lo escrito por el intelectual orgánico más célebre del México posrevolucionario, no somos “un extremo de Occidente”.⁵⁹ Esta

⁵⁸ La reducción nunca es absoluta, y contra toda expectativa, los signos de puntuación tampoco desaparecen del todo en su poemario más experimental, *Vértebras*. La *plaquette* donde extrema esta práctica es *Aves*: ninguna mayúscula y una sola coma.

⁵⁹ La pretensión de Paz de occidentalizar nuestra literatura no se reduce a lo expuesto en muchos de sus ensayos. Su obra poética también está signada por ese afán. La cita entrecomillada procede de este párrafo: “Nuestros países no tuvieron siglo XVIII y nuestra modernidad es incompleta. Pero estas insuficiencias no nos convierten en ciudadanos de ese Tercer Mundo inventado por los economistas y que ahora es la campanita que hacen sonar los demagogos para atraer a la borregada. La campanita es el señuelo del esquileo y el matadero. No, nosotros escribimos en castellano, una lengua latina: somos un extremo de Occidente”. Octavio Paz “Alrededores de la literatura hispanoamericana”, *Obras Completas II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 564.

negación admite sus bemoles. No es del todo incontestable ni pretendo que Vásquez Aguilar haya sido capaz de fundamentarla en su obra (dejé ya sentado en el capítulo precedente que su poética visceral antepone la intuición al raciocinio). Es sólo que sus versos ilustran un palmario disgusto con la civilización occidental que se aviene, en parte, con la ideología predominante en México una vez decretada su independencia política del imperio español: reivindicar el pasado indígena, y hasta idealizarlo, en detrimento del legado cultural de Europa. Los hispanistas han tratado de contrarrestar este justificado rencor a España con distintos argumentos y reducirlo a una “leyenda negra”. Pero el hecho de que en las postrimerías del siglo veinte un poeta mestizo, cuyo idioma materno es el español, enaltezca y “añore” un ayer mesoamericano del que no tiene información fidedigna, dice suficiente sobre la imagen que España ha dejado de sí a su antigua colonia. Tampoco faltará quien añada que el cuestionamiento autocrítico es una de las características fundamentales del hombre occidental. De ser así, Vásquez Aguilar, cuya poesía más de una vez se sirve de símbolos y mitos de Occidente, se acreditaría entonces como un digno vástago suyo, un irremediable pesimista para quien ya desde su primer libro la rueda de la historia va dando tumbos en un despeñadero.

Según las fechas referidas por el poeta, la composición de “La rueda tropezando” data de su primer viaje a la Ciudad de México, adonde llegó como integrante del Teatro de Orientación Campesina de la CONASUPO.⁶⁰ Los versos dejan temprana constancia de su inadaptación al medio urbano, pero en un nivel más profundo y cifrado que en libros como *Aves* o *Casa*, donde la confrontación entre campo y ciudad, tanto como su adhesión al primero, es más explícita. En su primera visita a la llamada Ciudad de los Palacios, la mirada y tímpanos del poeta se aguzan para desentrañar las ruinas y atavismos indoamericanos que subyacen en su fachada colonial.

Para que de una rueda pueda decirse que va tropezando, es menester que se desplace sobre un terreno hostil, o bien, que su perímetro adolezca de imperfecciones, no ser esa circunferencia ideal de 360 grados postulada por la geometría. Precisa además de una fuerza que la mueva, y de ser ésta la de gravedad, la rueda requiere entonces un declive, una pendiente cuya connotación es obvia: los tropiezos son signos que anticipan su caída:

en esta isla
al fin
la rueda cae
multifácica
comba
terriblemente lejos de su origen estético
sorda

ajena ya de sí

⁶⁰ CONASUPO: Compañía Nacional de Subsistencias Populares. Ésta subvencionaba el grupo teatral fundado por Eraclio Zepeda en 1971. Sobre esta fugaz incursión del poeta en el teatro y las circunstancias en que llega a la Ciudad de México, léase también el capítulo “X. Periferia, cielo del marginado”.

entre las rocas

tenía que ser el mar
¡el terrible mar!

su vocación
su rito su ansiosa lumbre infinita

única
periférica

Estos versos pertenecen al poema final de “La rueda tropezando”: “Último día”. A manera de glosa, esclarecen el sentido global de la primera parte y hasta del poemario completo. En su debacle, la rueda representa no sólo la marginación sentimental del poeta en la capital del país, sino también la caída del hombre occidental (trágicamente *accidental* para nuestra América, cabría decir con venia del poeta, quien elige para sí el mismo destino fatal del México prehispánico, como se verá en el siguiente apartado de este capítulo).

Esa circunferencia trastabillante —“comba, sorda, ajena de sí”— que finalmente se detiene junto a otras rocas, cercada por el mar, es el alma depresiva y solitaria de un poeta a quien la nostalgia ha desfigurado y disuadido de continuar su peregrinaje. Su pertenencia al mar, la añoranza de su hogar costeño, han vuelto esa alma “única / periférica”, esto es: marginada, inadmisibles para el centralismo cultural de la Ciudad de México.

Al mismo tiempo, quien cae —“terriblemente lejos de su origen estético”— es el hombre prototípico de Occidente. Esa rueda destrozada es también la fracasada utopía del conquistador europeo, el mismo que previamente había trazado sobre papel las avenidas de futuras metrópolis cuya concreción no coincidió jamás con la grandeza y optimismo de su sueño, dado que las grandes capitales latinoamericanas se han sentido siempre asediadas y a la defensiva ante la periferia, esa provincia de reputación tradicionalmente pésima y hasta indómita que Vásquez Aguilar, hombre de estero, identifica de manera inevitable con el mar. A despecho de la pesca, de la minería submarina y de los buques que se empeñan en socavarlo y explotarlo, al “terrible mar”, a “su vocación / su rito su ansiosa lumbre infinita”, le confía el poeta una rotunda victoria sobre el progreso y las ambiciones del hombre.⁶¹

⁶¹ Como ya cantara Isidore Ducasse: “Viejo océano, los hombres, pese a la excelencia de sus métodos, todavía no han logrado, con ayuda de los procedimientos de investigación de la ciencia, medir la profundidad vertiginosa de tus abismos, algunos de los cuales hasta las sondas más largas y pesadas han reconocido inaccesibles. A los peces... les está permitido; no a los hombres.” Conde de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, traducción de Aldo Pellegrini, Ediciones Coyoacán, México, 1997, p. 22.

Este descontento de Vásquez Aguilar con las proezas humanas o logros de la civilización,⁶² este antihumanismo incomprensible en un presunto vanguardista, lo afilia en el fondo a esos “jeremías culturales —en el decir de Terry Eagleton— que consideran que la civilización va cuesta abajo desde que se inventó la rueda”.⁶³

Fuera del título y del poema de remate, la rueda no se vuelve a mencionar en el resto de las páginas que conforman la primera sección del poemario. Occidente sigue en la mira del poeta, pero cuestionado a partir de un mito suicida⁶⁴ que le es caro: el amor de Tristán e Isolda, y negado en la intimidad neurótica de un poeta afanado en volver a enraizar en su árbol genealógico más antiguo: indígena, prehispánico.

2. MIQUIZTLI & LA PULSIÓN DE MUERTE

Los tropiezos de esa rueda simbólica que Vásquez Aguilar deja caer en su primer libro, son también los traspies letales de un alma atravesada por la pulsión de muerte, en su acepción freudiana: eliminación de cuanto incrementa la tensión psíquica, procurando reducirla al mínimo.⁶⁵ Su objetivo último es el regreso a un estado que se presume armónico y libre de las contrariedades, desórdenes,

⁶² Esta asunción puede sonar categórica y de hecho lo es. Al escribirla, me decanto más por lo que expresan los poemas de Vásquez Aguilar que por sus reconocidas aficiones. Su poesía no adhiere a los hábitos de la sociedad urbana, aun cuando es bien sabido, por declaración suya en entrevista con Elva Macías, que en su paso por la capital del país no todo fue sufrimiento y hasta disfrutó particularmente del cine. Este gusto tampoco lo adquirió en la Ciudad de México: data de su niñez en Cabeza de Toro. Y aunque al cine dedica un poema de *Cuaderno perdido*, nótese que los breves versos condensan un placer bastante magro, una masturbación escatimada por el costo del boleto: “con hambre de una comida al día / Mía (alude a la actriz Mía Farrow) / daría la cena que no tengo / por sentir de nuevo tu beso histriónico / desde mi alma butaca de cinéfilo” (“Cinefilia”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 227.) El poema trae a colación la soledad sin consuelo de quien no puede pagarse una mujer. En este caso, el poeta no tiene ni para entrar a verla en una pantalla. Vásquez Aguilar llegó a bromear al respecto parodiando un famoso verso de Daniel Robles Sasso: “Alguien muere de amor y *no le ajusta*”.

⁶³ *Cómo leer un poema*, traducción de Mario Jurado, Ediciones Akal, Madrid, 2010, p. 30.

⁶⁴ Escribo este adjetivo apoyado en el punto de vista de Denis de Rougemont sobre el amor cortés, expuesto en *El amor y Occidente*, que abordo más adelante. No es la única interpretación que se ha hecho del romance de Tristán e Isolda, pero sí una muy divulgada que sólo parcialmente suscribe Vásquez Aguilar. En contraparte, Henri Lefebvre considera el amor cortés una aportación de Occidente mucho más relevante que el logos greco-romano y la moral judeocristiana, y ha calificado la citada obra de Rougemont como “libro irrisorio” en *Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras)*, Siglo XXI Editores, México, 1980, p. 31.

⁶⁵ No pretendo ofrecer un diagnóstico clínico de la psique de Vásquez Aguilar a partir de sus versos. Tan sólo señalo en estos poemas una obsesión suicida que se aviene de manera parcial con el concepto de Sigmund Freud. Para el poeta, como para la cosmovisión prehispánica en que se inspira, la muerte no es el fin absoluto, sino el cierre de un ciclo. En el marco del psicoanálisis, los sujetos aquejados por la pulsión de muerte tratan de alcanzar un estado inorgánico, prenatal, libre de los conflictos que les presenta la vida. Vásquez Aguilar, por el contrario, persigue un renacimiento, tal como ilustraré en páginas posteriores.

inquietudes y disgustos característicos de la vida cotidiana. Quien padece dicha pulsión suele incurrir en conductas repetitivas y de agresión contra sí mismo cuyo propósito inconfesado es la autodestrucción. La muerte es presentida como un dulce horizonte, reminiscente de una placenta irrecuperable, o mejor aún, como la insensibilidad absoluta del reino mineral, inorgánico.

Inspirado en la cosmovisión tolteca, el poeta trasciende este malestar en la cultura de Occidente a través de un largo “Poemuerte” o “Canto a Miquiztli”. La composición consta de diez partes, ocho de ellas numeradas y cuyo orden se traslapa sin justificación aparente. Su distribución es ésta: “porque te encuentro a cada paso”, “Tiempo presente (I)”, “Tiempo presente (II)”, “México (I)”, “Tiempo presente (III)”, “México (II)”, “Oscuridades (I)”, “Oscuridades (II)”, “Oscuridades (III)” y “Tiempo presente (final)”.

“Tiempo presente” denuncia la incomodidad del poeta con su época. “México” no es la metrópoli desde donde escribe, sino la casa ancestral, prehispánica, adonde querría volver después de muerto. Las “Oscuridades”, por último, expresan su radical falta de pertenencia a ese altiplano frío y distante del mar donde se debate en busca de la luz.

Miquiztli es un vocablo náhuatl y significa “muerte”. Proviene de un libro (*amoxtli*) llamado *Tonalamatl*. Este documento registra el *Tonalpohualli* o “cuenta de los días y los destinos”. El *Tonalpohualli* es un sistema simbólico matemático cuyo diseño se atribuye a Quetzalcóatl y está constituido por 260 signos, cada uno de los cuales se conoce como *tonalli*, palabra de significado dual: en su sentido concreto, no es más que “día” o “unidad de medida”; en su connotación abstracta, se traduce como “suerte”, “carácter” o “destino”, con evidente intención adivinatoria. Cada *tonalli* se compone de un numeral y un logograma. Una veintena de éstos conforma un *cempohualli*. Trece *cempohuallis*, en su totalidad, vuelven a sumar los 260 signos del *Tonalpohualli*. En virtud de sus características gráficas y analógicas, se ha inferido que la matemática tolteca está firmemente ligada a la metafísica y aun a la poesía. El *Tonalpohualli* admite por consiguiente tres niveles de lectura: matemático, astronómico y mitológico.

Miquiztli es el sexto *tonalli* de la primera veintena. Está representado por un cráneo. Los nacidos bajo su influjo están predestinados a sufrir de melancolía, su color es el negro, los rige la luna y en un plano ontológico los define el vacío. Pero a diferencia de los individuos afectados por la pulsión de muerte occidental, su horizonte es la resurrección o renacimiento. El poeta combina estas connotaciones convirtiendo a *Miquiztli* en una fantasmagoría que es simultáneamente “compañera”, casa, abuela y madre:

porque te encuentro a cada paso
a cada inmensidad del viento
en cada gente que me mira como quien sabe pájaro
porque acudo a mis raíces
y te descubro formando parte de mi risa, de mis ojos
porque la tierra y el pueblo
y porque duele en el costado
algo que me entristece hasta el amor

te platico estas cosas
compañera

De esta decena de versos merece destacarse el antepenúltimo por la connotación negativa atribuida a un sentimiento sobrevalorado en la sociedad occidental. El poeta alude a su pulsión de muerte como “algo que me entristece hasta el amor”. Ese giro semántico imprevisto empalma con la tesis central de Denis de Rougemont en su libro *El amor y Occidente*: lo que esencialmente trastorna a los amantes es su pasión por la muerte.

Inmediatamente después, cierta ironía macabra hace pasar una angustiada introspección por coloquio amoroso: “te platico estas cosas / compañera”. Si hemos de tomar en serio estas palabras, la única compañía del poeta en medio de la ciudad es su deseo de morir.

Miquiztli vuelve a ser nombrada en “México (I)”:

esta casa
donde guardo todo:
 humanidad, canciones, juegos, vida
 universo, voz

esta casa
con su aire de abuela que se peina
está mirándome
 fuego que no llegó
 conquista
 profecía
 país que se hunde hacia otra historia

esta casa,
miquiztli —paridora
me construye y se muere

En su brevedad, el poema no precisa de ningún lamento grandilocuente para vehicular, a través de la herida ontológica del mexicano, su verdad profunda: su orfandad sin consuelo tras la aparición del hombre blanco. Todo un mundo (materno) tuvo que desaparecer irrecuperablemente para dar a luz a ese bastardo irreconciliado con su origen que es el mestizo, un hombre que ha introyectado trágicamente la humillación que lo engendró: hijo de una mujer violada —de acuerdo con la ideología dominante del siglo anterior—, ya no es indígena, puede marcar distancia con el vencido, mas tampoco cabe plenamente en la definición de hombre occidental: conquistador victorioso, blanco, guiado por la luz de la razón y ondeando la bandera del progreso. Mestizo atormentado y lógicamente resentido, pocas pero significativas palabras bastan al poeta para evocar de manera inequívoca ese genocidio histórico que no perdona ni olvida: “fuego que no llegó /

conquista / profecía / país que se hunde hacia otra historia”.

“Esta casa”, como repite tres veces, es un México antiguo y feminizado: es casa, abuela y, en un sentido etimológico, madre:⁶⁶ México en náhuatl significa “el ombligo de la luna”. El ombligo es el órgano de conexión primordial entre la madre y el hijo, y la luna, a su vez, es el regente de *Miquiztli*. Advertido de estas correspondencias, Vásquez Aguilar concluye: “miquiztli —paridora / me construye y se muere”.

La adhesión a su hogar prehispánico adquiere un tono aún más combativo en “México (II)”:

moriré hacia atrás
en mi antigua casa
en mi edad *uno caña*⁶⁷

donde cantaba el cenxontle
virgen virgen

moriré cobrizo contra blanco
pluma contra metal

regresaré a mi cuerpo de águila
para caer entero
total
y ser mi muerte

Persiste el impulso suicida, pero en este poema cobra un matiz de confrontación que se dignifica en la derrota. Su traducción es: antes muerto que integrarme a Occidente. Expresa la intransigencia de un alma que prefiere inmolarse antes que sentirse invadida. El poeta recurre a la confusa profecía de la “edad uno caña” (*ce ácatl*) para transmitir un mensaje ambiguo. La fecha era esperada en el México antiguo por tratarse de la misma que había señalado Quetzalcóatl para su regreso. Coincidió sin embargo con la catastrófica llegada de Hernán Cortés a Tenochtitlán. Es por consiguiente un tiempo de guerra y una promesa cuyo cumplimiento se aplaza indefinidamente.

Volver a la edad uno caña implica también la reintegración a una tierra “donde cantaba el cenxontle”. En ese único verso, Vásquez Aguilar deja entrever un anhelo coincidente con su poética: reencarnar en el legendario pájaro de las cuatrocientas voces cuyo dulce canto sólo se escucha en una atmósfera de cordialidad y armonía. Conocido por su fragilidad, grisura y timidez,

⁶⁶ Figura central de *Cuerpo adentro*, como el padre lo será de *Casa*. El poema más extenso y memorable de “La rueda tropezando” —“Aguda sal”— está dedicado a la madre del poeta. Lastimada por la muerte de sus padres, Ascensión Aguilar se beneficia de la íntima transfiguración de parvadas en labor de consuelo: “yo te veo / ensimismada en tus gaviotas [...] / cuando murieron los abuelos / tu corazón era una lluvia incesante de golondrinas”.

⁶⁷ Las cursivas son de Vásquez Aguilar.

el ceniztle es un ave especialmente vulnerable, capaz de dejarse morir cuando las condiciones externas le son hostiles. Esta reputación suicida le viene de una leyenda azteca, según la cual una princesa, que legaría su nombre al pajarillo, fue raptada por un mercader de nombre Xomecatzin, quien se enamoró de su canto cuando navegaba por el Papaloapan o río de las mariposas. Xomecatzin capturó a Ceniztle y la condujo hasta su palacio, la desposó y volvió dueña de todas sus piedras preciosas, pieles multicolores y hierbas aromáticas. Pero ella desdeñó desde el principio aquellos obsequios. Insensible a la riqueza material, con el paso del tiempo languideció de tristeza hasta que un día su esposo partió en una expedición militar hacia Monte Albán. A su regreso, conforme volvía a surcar las aguas del río de las mariposas, Xomecatzin escuchó un canto conocido. Lo entonaba una avecilla que huyó rápidamente al verlo acercarse. Fue de ese modo como Xomecatzin se enteró de la muerte de su melancólica cónyuge, Ceniztle, pues era una creencia extendida entre los aztecas que el alma de los muertos reencarnaba en las aves.⁶⁸

La identificación con el pájaro ceniztle —“virgen virgen”, como reitera implorativamente el verso— era inevitable para un poeta de provincia recién llegado a la capital del país, aturdido y asqueado por su descarnada dinámica de egoísmo y consumo. En medio de la rapacidad que define a toda sociedad capitalista, en una civilización cuyo dogma de convivencia se reduce a comer o ser comido, el ceniztle simboliza su lírica resurrección de ese cementerio urbano que para su alma hipersensible fuera el Distrito Federal durante la década de 1970. Ante el panorama de un México occidentalizado, Vásquez Aguilar no se resigna a su ser mestizo: visceralmente aliado a su raíz indígena, se dice dispuesto a morir “cobrizo contra blanco / pluma contra metal”. Aun sabiendo de antemano el desenlace de esa confrontación, y acaso justamente por ello, el poeta se afana en regresar a “su cuerpo de *águila* (no olvidemos que su apellido materno es *Aguilar*) / para caer entero / total / y ser mi muerte”.

Miquiztli, casa espiritual y prehispánica, asentada en un pasado remoto, se encuentra en las antípodas de la Ciudad de México, a la que no hace falta nombrar en versos de “Tiempo presente”. Al poeta le es suficiente con el adverbio de lugar:

aquí el dolor
camino asolado en la hoguera de mis ojos
aquí
aquí
entre el sol y la hormiga que se miran, se ansían

⁶⁸ La popularidad de esta leyenda sobre la princesa Ceniztle ha trascendido hasta el punto de retomarse lo mismo en libros destinados a la educación primaria, como el firmado por Guillermo Murray Prisant, *Los aztecas para niños*, Editorial Selector, México, 2004, pp. 49-52, que en investigaciones de carácter filológico, como es el caso de la tesis de doctorado defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona por Irma Angélica Bañuelos Ávila, “José Trigo o la configuración del México posrevolucionario”. La historia está referida en el “Anexo 1. El Ceniztle”, p. 189 de una copia en formato PDF que puede consultarse en la siguiente liga:
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/461151/iaba1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

aquí la luz
y el aturdido animal que anda y se cae
y lo acobarda la intensidad del viento: “Tiempo presente (I)”

aquí
yo
debatíendome a ser el movimiento
en lo oscuro
lo frío: “Tiempo presente (III)”

Los poemas de “Oscuridades” homologan los vocablos *tierra* y *casa*, pero de tal modo que ambos parecen sujetos a un efímero alquiler en razón del nomadismo y extranjería del poeta:

me siento pertenecer
a los que habitaron un día los caminos
sus casas, por no decir más
y me respiro un instante para descansar
porque esta inmensidad que pueblo no es mi casa
¡dios mío!
no es mi casa: “Oscuridades (I)”

Ante esa falta de pertenencia, reincide la nostalgia del mar:

acude a mí, campana del silencio, puéblame el oído
aborda mi sangre hacia todos lados
que en este mi estarme más solo
mucho más que en las cosas de la tierra
ya no suceden los días sino el mar
sólo el mar
sólo mi no color
mi no pertenecerme
el estarme llorando y no sentirlo: “Oscuridades (II)”

El mar representa la vida. Los versos que cierran el “Canto a Miquiztli” hacen de él una promesa de renacimiento:

mejor es acostarse a morir
temprano
a solas

sin que nadie interrumpa las alas ni las hojas⁶⁹
para no estar cansado al mar siguiente: “Tiempo presente (final)”

Vásquez Aguilar tergiversa una frase coloquial: “mejor es acostarse a dormir temprano para no estar cansado al día siguiente”. El juego de palabras entre los verbos “morir” y “dormir” aseguran al poeta un alba no sólo marina, sino también, en un plano profundo, oriental. En su imaginario, la vida en Occidente puede ser una agonía, pero de ningún modo la extinción absoluta. *Occidente*, lugar donde se oculta el sol (*Abendland* o “tierra de la tarde”,⁷⁰ en alemán), es sólo una estación pasajera, un *accidente* del que se sobrevive. La perseguida resurrección bajo la forma de pájaro cenizote, en un hogar indoamericano, no puede ser sino un despertar en el Oriente (*Morgenland*: “tierra de la mañana”), toda vez que esos pobladores ancestrales habían llegado a través del estrecho de Bering y del Océano Pacífico, procedentes de Asia.⁷¹ La pulsión de muerte, un concepto occidental, es entonces superada, si bien sólo en un plano idealista (el único accesible a un poeta), por un atavismo prehispánico. Del triunfo de esta resurrección dan cuenta el título y contenido del poema que sucede a “Tiempo presente (final)”:

FUEGO NUEVO

es hora ya
de empezar la nueva rosa con el agua

es hora del nuevo arado

hora del niño

del nuevo corazón con los listones
con la feria en el aire virgen

⁶⁹ Las “alas” del pájaro cenizote en que desea resucitar y las “hojas” de ese árbol genealógico reverdecido que sería su irrenunciable ayer mesoamericano.

⁷⁰ Léase, también de “La rueda tropezando”, estos versos de una lucidez asombrosa: “este / inconmensurable día / que se dio la vuelta y nació por la tarde / (todo el día fue tarde)”.

⁷¹ Esta es la tesis de Enrique Dussel, quien al final del siguiente párrafo hace aparecer a Colón menos errado: “Como las estepas del Asia Central, el Océano Pacífico (el ‘Mar del Sur’) fue, por su parte, un área de contacto entre culturas. Los polinésicos dominaron el gran Océano. Llegaron en múltiples expediciones a las costas occidentales de América, y ciertamente influenciaron a las grandes culturas americanas. De manera que podemos indicar, como resumen, que los amerindios son por su raza, cultura, visión del mundo, el Extremo Oriente del oriente”. *Filosofía de la liberación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 24. La aseveración está contextualizada en una refutación a Hegel, el filósofo con mayor influencia en el pensamiento occidental desde el siglo antepasado y para quien la historia avanza del este al oeste, premisa con la que hace de Europa el centro y fin de toda civilización.

es hora del fuego nuevo

es ya la edad del vuelo

Este desenlace luminoso compensa otras experiencias más amargas y no investidas por el halo mítico de *Miquiztli*. “Poema con muerte acalorada”, por ejemplo, es un grito de socorro cuya violencia recuerda el suicidio de Miguel, único hijo reconocido por *Pedro Páramo*: “mi muerte echó a correr como un caballo / agárrate / viento / que traigo / mi muerte relinchando”. Y en “Poema descontento”, la soledad y marginación del poeta en la urbe se expresan como la exacta antítesis del remate de “Fuego nuevo”:

y esto de despertar y no poder abrir el alba
de caminar y no llegar al otro lado de la puerta
de querer saludar a todos
y no mover la mano

es como estar la muerte
ofreciendo su imagen

entonces
a entera oscuridad
el corazón pierde sus hojas

En el mismo tenor fatalista están escritos otros tres poemas cuyos títulos reiteran obsesivamente el legendario nombre de Isolda. La profunda resonancia de este arquetipo femenino en la sociedad occidental, y su radical contraste con *Miquiztli*, lo hacen acreedor a un apartado propio.

3. TRISTÁN APÓCRIFO

No sin controversias y objeciones, Denis de Rougemont sostuvo en el siglo pasado⁷² que el *Roman de Tristan et Iseut* ha calado con tal hondura en la mente occidental, que sin él no se entiende la fascinación ejercida por los cuentos, novelas y toda composición poética donde se entrecruzan, hasta confundirse, el amor y la muerte. Ese “gran mito europeo del adulterio” —como también lo llama— camufla y embellece el inconfesable gusto por la desgracia característico de los amantes, la convicción de que “el amor feliz no tiene historia” —o aún mejor: no amerita “inmortalizarse” en una obra literaria. La *pasión* de los occidentales no pierde nunca su significado etimológico. Sigue

⁷² La primera edición de *El amor y Occidente* data de 1938; la segunda, de 1956.

siendo fundamentalmente *sufrimiento*, pero uno muypreciado, con la virtud de volver la vida más intensa y “apasionante”. La muerte no es el fin de un ciclo ni un sueño del que se ha de resucitar: es el horizonte inexorable que engrandece la brevedad de la existencia humana. Entre más obstáculos e impedimentos tengan que sortear los suicidas que dicen amarse, su pasión se agiganta con una belleza que justifica y perdona su inevitable desenlace trágico.

Expresión novelesca del amor cortés, el romance de Tristán e Isolda se origina como protesta contra la institución del matrimonio, corrompida ya desde la Baja Edad Media. Desde una perspectiva materialista, una vez desaparecidos el modo de producción feudal y los distintos estamentos sociales del Medievo, tendría que haberse modificado sustancialmente el carácter de las relaciones eróticas entre los hombres y mujeres de Occidente. Pero según Denis de Rougemont, su permanencia obedece a una poderosa influencia “subterránea”, que acusa su presencia en el terreno de los sueños, en una zona subconsciente. Y por ello lo llama mito. Como él mismo deja sentado y subraya: *el carácter más profundo del mito es el poder que ejerce sobre nosotros, generalmente sin que lo sepamos*.⁷³ Aun con todas las objeciones que se le pueda hacer a esta aseveración, es innegable que se encuentra en las mismas coordenadas irracionalistas de la poética de Vásquez Aguilar, y por consiguiente, haya o no leído a Rougemont, el poeta, sirviéndose del susodicho mito, no hace sino plegarse a la convicción de todo idealista de letras: la poesía toca las fibras más hondas del alma, aborda temas universales (como la infalible combinación de amor y muerte en el romance de Tristán e Isolda) y hereda a las generaciones por venir arquetipos que atraviesan victoriosamente el tiempo y el espacio, según demuestran los destinos en apariencia idénticos de Romeo y Julieta o Calisto y Melibea.

Rougemont puntualiza todavía más su definición de mito diferenciándolo de cualquier otra composición literaria por su factura colectiva y anónima. “La obra de arte —poema, cuento o novela— se distingue radicalmente del mito. Su valor no surge más que del talento del creador. Lo que importa en ella es justamente lo que no importa en el caso del mito: su ‘belleza’ o su ‘verosimilitud’, y todas sus cualidades de éxito singular (originalidad, habilidad, estilo, etc.)”.⁷⁴ Conviene aprovecharse de esta distinción para traslucir la lectura y recreación personales que Vásquez Aguilar hiciera del mito de marras.

“La rueda tropezando” contiene tres poemas alusivos a Isolda: “Poema con Isolda triste”, “Una ventana con Isolda” y “Último poema a Isolda”. Una década más tarde, *Cuaderno perdido*, poemario de 1986, recogerá “Otro poema a Isolda”. Los títulos no brillan precisamente por su creatividad. La obsesión con el nombre de Isolda parece nada más que un guiño a la ley superior del amor cortés (*domnei*, en provenzal), consistente en la lealtad y el vasallaje absolutos del amante caballero a su Dama o *domina*. La “dueña” de Vásquez Aguilar ofrece desde el principio un cuadro de histeria común a toda musa promedio del turbulento siglo veinte:

⁷³ *El amor y Occidente*, traducción de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 2006, p. 19. Las cursivas son de Rougemont.

⁷⁴ *Ibidem*.

mírate las manos:
no vayas a morirte a ciegas un día
por tu obsesión de quitarle al cielo sus ángeles
y derribar anuncios en las calles
y romper tu T.V.
y llorar a golpes: “Poema con Isolda triste”

En la evocación del *Cuaderno perdido* es reconocible la misma mujer:

a veces llorabas este pinche mundo como tú decías
[...]
me acuerdo

un día querías volcar tu escritorio en la oficina
y mandar al diablo papeles y la ciudad entera: “Otro poema a Isolda”

“Poema con Isolda triste” está escrito en un tono de encarecimiento, de angustiosa súplica o reconvencción que quiere disuadir de la tentación de suicidio —“mírate las manos / no vayas a morirte a ciegas un día”—, si bien el motivo de la desesperación de Isolda no está muy claro:

si regresó del mar
con tu fardo oscuro la paloma
de algún modo entiendes
que la muerte a veces también busca llorar
sobre los hombros de alguien
como tú
como yo
de tanto andar enfurecido o triste, talvez triste

Acaso la paloma brinde la clave de acceso al drama. Es, en primer lugar, un símbolo erótico que suele acompañar las representaciones de Venus. En “Días del terrible mar”, una caricia habitual entre los amantes suscita en el poeta esta peculiar fantasía de vuelo: “mi cabello es un campo / donde tus dedos van como palomas”. Estos versos pertenecen al único poema de “La rueda tropezando” donde el amor se consume a plenitud. Pero la paloma, en virtud de ser la única ave capaz de producir leche para sustento de sus crías, es también emblema de la maternidad. Y colgarle, como en el verso, un “fardo oscuro”, es tanto como atribuirle a Isolda un estado de gravidez. Parecería entonces que se intenta convencerla de no poner en riesgo su vida practicándose un legrado. Esta preocupación por la integridad física de Isolda tampoco impide que asome el previsible coqueteo de un Occidente enamorado de su autodestrucción: “de algún modo entiendes / que la muerte a veces también busca llorar / sobre los hombros de alguien / como tú / como yo”.

Esta es toda la interacción del poeta con su Isolda. Escrita en tiempo presente, presupone todavía la unión de los amantes, así sea durante un episodio de crisis. Isolda luego desaparece. Aparte de sus arrebatos destructivos y de una invectiva más bien vulgar —“este pinche mundo”—, no escuchamos ni sabemos de ella nada que no esté filtrado por la idealización nostálgica de un Tristán solo, ensimismado en monólogos donde caben un sollozo nocturno,⁷⁵ la resignación por haberse quedado sin confidente⁷⁶ y una evocación que deja entrever que el adulterio fue el condimento indispensable de sus relaciones:⁷⁷

éramos amigos
y me platicabas de tus hijos

me acuerdo

una vez te dije estoy enamorado de ti
y abriste tu sonrisa como un paisaje

pero sabíamos bien el rumbo de nuestras tristezas
en nuestro clima sobraban las palabras

En la pluma de Vásquez Aguilar, el mito de Tristán e Isolda sigue entrañando la consentida destrucción de los amantes, con la significativa diferencia de que el poeta —hijo de Miquiztli— resurge de su aniquilación emocional y la única víctima fatal de la pulsión de muerte que atraviesa de principio a fin “La rueda tropezando” es Isolda.

Páginas atrás, quedaron estampadas las imágenes redivivas de un ceniztle “en la edad del vuelo” y de una madre con alas suficientes para remontar la tristeza que le dejaron los abuelos fallecidos (reléase la nota al pie núm. 66, a propósito del poema “Aguda sal”). La muerte de Isolda no es ocasionada por ningún legrado (“me platicabas de tus hijos”, recuerda el poeta), sino por haber desatendido otra sutil advertencia (el subrayado es mío):

mírate tus manos:
descubre qué pájaros te pueblan: “Poema con Isolda triste”

⁷⁵ “Una ventana con Isolda”: “aquí / mis manos / —diluvio de mis ojos / abriendo esta calle / donde comienzas para mí / toda derramada luna”.

⁷⁶ “Último poema a Isolda”: “yo sé que habrá el oído / que no me pertenezca cuando te hable / del viento y mi campana loca”.

⁷⁷ Soy consciente de que una interpretación alternativa es la de que Isolda sea una madre soltera y su relación con el poeta no implique forzosamente un adulterio. Insinúo la presencia de este “pecado capital” sólo para adecuarlo al marco referencial de Tristán e Isolda y al célebre dictamen de Rougemont: “gran mito europeo del adulterio”.

Isolda jamás alcanza el privilegiado y simbólico estatuto de ave: carece del canto⁷⁸ y del vuelo imprescindibles para satisfacer las expectativas eróticas del poeta. Líneas arriba cité una extasiada caricia capilar. El poema completo, incluido en la serie titulada “Días del terrible mar”, dice así:

mi cabello es un campo
donde tus dedos van como palomas

el sol nos cae
como empujándonos hacia una alegría de pájaros

me pongo callado y me amanezco tú me sigues

vivo entonces en mi cuerpo como dentro de una canción

y me acomodo el sol y tú me ayudas
y somos
tú y yo
una mañana larguísima

El éxtasis de esa “mañana larguísima” se parangona con “una alegría de pájaros” y el poeta dice vivir en su cuerpo “como dentro de una canción”. No figura en este poema el nombre de Isolda, pero es lo de menos, puede tratarse de cualquier otra mujer: lo que no debe pasar inadvertido es que esa felicidad matutina se deshace en los poemas subsecuentes, y entre los motivos de este reiterado fracaso sobresale una vez más la desgracia de no saber arrogarse los atributos de un ave:

no tuve tiempo de acordarme
de mis pies apresurados
ni de tu pájaro en apuros
[...]
sólo sé que tuve *una canción que no recuerdo*

Al no avenirse con el ideal de mujer alada y cantora reclamado por el poeta,⁷⁹ Isolda termina despreciada como esa mujer genérica y sin porvenir que Vásquez Aguilar condena, como a un desecho, en el poema “Muro” de su *Cuaderno perdido*:

⁷⁸ En *Erguido apenas*, Vásquez Aguilar es contundente: “La que no canta, no me quiere; / la que me ama, sincera su canción [...] / la que no canta es una muda completa, / aunque me hable, aunque haga como que me ama.”

⁷⁹ Es básicamente el mismo motivo que ocasiona el desencuentro entre un joven campesino y una chica citadina en *Aves*. Al respecto, léase páginas más adelante la “Coda” del capítulo “IV. Un vuelo auditivo”.

tú caminas, mujer, tienes logros

mas dónde está tu abrir abierto,
tu linda comezón de existir

te digo, mujer,
aunque te quiera así de corazón,
te digo que no podrás llegar a mi tímpano de tiempo:

serás siempre campana rota

vestigio

Con el infortunio exclusivo de Isolda queda asimismo burlado el “gran mito europeo” que Denis de Rougemont tuviera por sustrato sentimental de Occidente. El ave simbólica de Vásquez Aguilar sobrevive a la pasión autodestructiva del amor cortés. Significativamente, y a contrapelo del título de este apartado, el poeta jamás se nombra a sí mismo *Tristán*. Y con sobrado motivo, pues la suya no es una *tristeza*⁸⁰ occidental y estéril. Cuerpo adentro, no hay ocaso que enjaule a perpetuidad al fénix de su *ars poetica*:

convertiré
las cenizas de día
en pájaros, con un poema

4. PÁJARO EN MANO A LA LUZ CANTANDO

Las páginas de “La rueda tropezando” son sobrevoladas por pájaros anónimos y aves de seis especies definidas: águila, garza, gaviota, paloma, golondrina y cenzontle. En más de una ocasión, esta omnipresencia de alas se origina en un juego de manos que compromete la humanidad misma del poeta. Vuelvo a citar, subrayándolos a modo de ilustración, versos ya interpretados en los apartados anteriores junto a un fragmento del poema “A petición del mar”:

mi cabello es un campo
donde *tus dedos van como palomas*

⁸⁰ “Tristán nace en desgracia. Su padre acaba de morir y su madre Blancaflor no sobrevive a su nacimiento. De ahí el nombre del héroe, el color oscuro de su vida y el cielo de tormenta que cubre la leyenda”. Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 2006, p. 27.

*mírate tus manos:
descubre qué pájaros te pueblan*

escribo

*como el que por primera vez se ve las manos
y tiene sed
y bebe golondrinas*

no dejo más huella
que la de mis pies en la arena del mundo

Debido a su estrecha vinculación con la conciencia, las manos, decía desde la Antigüedad Aristóteles, hicieron del hombre el más inteligente de los seres vivos.⁸¹ El andar erguido del ser humano tuvo como determinante fundamental el uso que los antropoides hicieron de sus extremidades delanteras para satisfacer necesidades de supervivencia como la trepa de árboles y la recolección de frutos, así como el empleo de éstos a modo de proyectiles que arrojaban para defenderse de sus depredadores. De tales faenas surgiría después, con incontables y larguísimos períodos de por medio, el primer cuchillo de piedra. Muy lentamente, pero ya sin retroceso, las manos fueron liberadas de su antigua función locomotora y dieron origen a un bípedo que en su momento cobraría clara conciencia del papel decisivo que el trabajo desempeñó en su constitución biológica y espiritual como hombre. Órgano y producto perfeccionado por el trabajo, la mano permitió al *homo sapiens* el gradual dominio de la naturaleza. Desde entonces, en todo lo que el hombre toca, deja su huella inconfundible. Además de humanizar el planeta, las manos son también un instrumento eficazmente expresivo: desde las caricias, los apretones de mano como signo de acuerdo y los puñetazos, hasta el lenguaje de los sordomudos —por no mencionar su destreza imprescindible para blandir un bisturí, un pincel, una pluma.

Naturalmente, Vázquez Aguilar también contempla con orgullo sus manos, y en los versos transcritos es evidente el placer con que se sirve de ellas para la caricia y la escritura. Pero su obsesión de asociarlas con aves frena su vocación de imperio pragmático y humanístico sobre el mundo. Cuando a “Isolda” le pide: “mírate tus manos: / descubre qué pájaros te pueblan”, hace hincapié en su deseo de que ella se conserve como hembra en su sentido más animal y primitivo. Reléase ahora el primer verso de “Muro”: “tú caminas, mujer, tienes logros”. Este reconocimiento de humanidad (*caminas*, es decir: andas erguida) y progreso (*tienes logros*) se subestima al instante con la objeción: “mas dónde está...” y el desencanto final que ya leímos páginas antes. *Descubre qué pájaros te pueblan* significa entonces: atiende a tus instintos.

⁸¹ Lo aquí expuesto acerca de las manos se basa en *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, de Engels, y el apartado que Sánchez Vázquez titula “Grandeza y decadencia de la mano” en su *Filosofía de la praxis*.

Incluso en su *ars poetica*, el esmero por metamorfosearse en ave y no engreírse de haber dejado marcas de su paso por la tierra es explícito: “escribo / como el que por primera vez se ve las manos / y tiene sed / y bebe golondrinas / no dejo más huella / que la de mis pies en la arena del mundo”. Huella que por supuesto puede borrar en un santiamén una ola marítima. La humildad de esa expresión hace eco de la popular construcción de castillos de arena,⁸² como suele decirse para denunciar la fragilidad de las empresas humanas.

El poeta deja constancia de su oficio de escritura mediante una metáfora desconcertante: beber golondrinas. No crearlas. Cogerlas con las manos y bebérselas a través de un gesto rupestre, característico de quien se acurruca a orillas de un río. El acto de escribir se asume radicalmente orgánico. Un elemento que jamás se nombra en el símil, pero está presente, es el agua. El poeta sacia en las golondrinas su sed de vida. Muy ajeno a esta escritura el fatuo anhelo de legar una impronta indeleble para provecho espiritual de las generaciones venideras. Apenas la necesidad vital, fisiológica, de escribir, como recomendaba Rainer Maria Rilke a Franz Kappus (las itálicas son mías): “Investigue la causa que lo impulsa a escribir, examine si sus raíces se extienden hasta lo más profundo de su corazón. *Reconozca si no preferiría morir en caso de no poder escribir* [...] si puede responder a tan grave pregunta con un fuerte y simple ‘Sí’, entonces construya su vida de acuerdo con esa necesidad [...] Intente expresar, *como si fuera usted el primer hombre*, lo que ve, lo que ama, lo que vive y lo que pierde”.⁸³

Ese “primer hombre” postulado por Rilke, asombrado y trémulo de respeto frente a la naturaleza, aún no confía a sus manos ningún portento que lo sitúe a la vanguardia de su especie, ni siquiera en versos tan elaborados como los de “Poema solo”:

tomo
la luna del agua
y la pongo en un árbol

le salen pájaros
que se van
a traer el alba por los caminos

alargo mi mano para tocar la luz
— nadie ronda el día

espero

⁸² La arena extrema su papel demoleedor en otro poema de *Cuerpo adentro* titulado “Arenal”. La visión es apocalíptica y se solaza en versos como: “arena donde las ciudades se han ahogado / pesada / lentamente”, “arena donde el silencio es una guerra nuclear”, “arena como vacío atronador”, “arena tumba / arena sombra / arena para siempre”.

⁸³ *Cartas a un joven poeta*, Colofón, México, 1999, pp. 14-15.

(me siento solo
y oigo el mar)⁸⁴

Cabe preguntarse si la factura de este poema adscribe a su autor en la vanguardia literaria. Algún lector acucioso, al tanto de los señalamientos de la crítica sobre la influencia de Vicente Huidobro en la poética de Vásquez Aguilar, podría percibir en su primera imagen cierta audacia creacionista. Colgar la luna de un árbol —con todas las sugerencias implicadas: como fruto, argolla de plata o quizá solitaria esfera navideña—, parece tan insólito como decir que “el pájaro anida en el arco iris”, en memorables palabras de Huidobro: “algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver”.⁸⁵ Un “acto de creación” puramente humano, ya no imitativo, producto del entusiasta *Non Serviam* que el poeta chileno espetara a la madre Natura —“una viejecita encantadora”— en otro de sus célebres manifiestos.⁸⁶ De haberse escrito en la primera mitad del siglo anterior, esa imagen de “Poema solo” no tendría dificultad para acreditarse como vanguardista. Pero median varias décadas entre la propuesta de Huidobro y su tardía y parcial asimilación en Vásquez Aguilar. Puede admitirse un aprendizaje provechoso por parte del poeta chiapaneco, sólo que subordinado a una poética desprovista del espíritu revolucionario de las vanguardias, espíritu que sí animó al creacionismo. Aun cuando Huidobro dijo no haber fundado una escuela ni atraer adeptos —como hiciera Filippo Marinetti, a quien por otra parte critica—, aun cuando su único propósito haya sido, como él dice, formular una estética propia, prima en su obra una actitud progresista, de avanzada (de *imitar* a la naturaleza pasa a *crear* como ella) y una puntual teorización ausentes en la poesía del autodidacta Vásquez Aguilar. El jugueteo “creacionista” de éste con la luna y el árbol está enmarcado en una espera cuya intención es clara: saludar el amanecer —“alargo mi mano para tocar la luz”. Una vez más, la mano del poeta dirige a los fenómenos naturales un ademán reverente, inocente de cualquier sacrilegio de transformación o intervención profana sobre su entorno. No es un personalísimo *fiat lux* a cargo del “pequeño Dios”⁸⁷ de Huidobro. Es apenas el preludio de una canción: el paréntesis de los últimos versos (me siento solo / y oigo el mar) deja al poeta todavía callado, expectante. Su creación, su canto, dependen del alba, de una luz que celebra pero no es de su autoría. No es la luz artificial, urbana y demasiado humana, de la bombilla eléctrica cantada por Pedro Salinas en “35 bujías” de *Seguro azar*. Es siempre la sonrisa del sol musicalmente correspondida por los pájaros:

⁸⁴ El poema formó parte de “La rueda tropezando” en la primera edición de *Cuerpo adentro* (1978). En la posterior inclusión de este poemario en *Vértebras* (1982) fue suprimido.

⁸⁵ “El creacionismo”, manifiesto recogido en Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, antología comentada por René de Costa, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 138.

⁸⁶ “Non Serviam”, *Ibidem*, p. 40.

⁸⁷ “Por qué cantáis a la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema [...] El poeta es un pequeño Dios”, de acuerdo con su “Arte poética”, *Idem*, p. 47.

el día
empieza
con una sonriente humildad de vecino
abre su cuerpo de árboles y caminos
aletea y me da su vieja canción: “Días de lo oscuro a lo azul”

ando pie tras pie
como el corazón luna tras luna
para avivar mi lumbre
y renovarme la presencia del día: “Tiempo presente (II)”

he visto
las calles
donde el olor del pan
sale al encuentro de la luz: “(Apunte)”

“Delante de la luz cantan los pájaros”, ha escrito Marco Antonio Montes de Oca. Precisamente por la escasez de luz en las calles citadinas donde a disgusto se desplaza el poeta (como una rueda tropezando), las primeras páginas de *Cuerpo adentro* se la disputan encarecidamente: “pero aquel era realmente un gran día / con más luz / con más ganas de ser / con más pelearse la alegría que no hay en nuestros ojos / de tanto andar olvidándonos del mar”.

Poeta de la luz, en conclusión. Pero de la luz solar y primigenia. Nunca la luz de la razón y el progreso, de la que se ufana Occidente. Y menos aún la vanguardista luz de alborada que por esos años anunciaba un gallo rojo.⁸⁸

⁸⁸ Pienso en *El canto del gallo. Poelctrones*, de Jesús Arellano, publicado el mismo año que Vásquez Aguilar pisa por vez primera la Ciudad de México: 1972. En su portada aparece de hecho un gallo caligramático, rojo en referencia al izquierdismo del autor. Aunque ya para entonces el marbete “vanguardista” sonaba trasnochado, el espíritu de las vanguardias sigue alentando en ese poemario experimental, fruto de la fascinación de Arellano con la computadora. A diferencia de *Vértebras*, que en el contexto de la poesía chiapaneca, ni siquiera nacional, no pasa de ser un pastiche sobrevalorado, una especie de *Trilce* a destiempo, *El canto del gallo* prefigura la literatura electrónica que hoy se consume cotidianamente en Internet. El poemario juega creativamente con los códigos y soportes de lectura propios de la cibernética (la caja tipográfica simula una pantalla de ordenador). Esta temprana incorporación y aprovechamiento de la tecnología en un texto que se pretende poético coloca a Jesús Arellano a la vanguardia de la poesía escrita por esos años y en las antípodas de un Vásquez Aguilar que casi dos décadas después de haberse publicado *El canto del gallo* apenas está planteándose con incredulidad: “¿le importa a la computadora lo que digo?” (*Erguido a penas*, 1991).

III. RADIOGRAFÍA DEL POETA PRIMITIVO

1. RETÓRICA DE LA BARBARIE

La segunda mitad de *Cuerpo adentro* contiene poemas de connotación menos simbólica que la primera, reduce notablemente la presencia de aves⁸⁹ y privilegia una lóbrega sonoridad como guía de la inmersión fisiológica anticipada por el título. La unidad con “La rueda tropezando” se conserva gracias a una simetría temática: al antiprogresismo de “Último día” corresponde el exabrupto de alma salvaje con que cierra “Cuerpo adentro”:

DE LA EVOLUCIÓN

odio de pronto a los mecánicos
a la mecánica
a la aritmética
a la revolución industrial
al peluquero y su implacable política
al impecable vestido de las enfermeras
al pobre, que se jacta de su honradez
odio a los certámenes y a los aplausos
y odio, en general, al calendario y sus manecillas incesantes

entonces me desvisto lleno de virginidad
abro mi cueva
tomo mi lanza
y salgo en busca de fieras prehistóricas

Los versos son a todas luces más explícitos. El progreso ya no se alude por medio de una simbólica rueda, esta vez se apunta directamente a la revolución industrial, la aritmética, la mecánica y, fundamentalmente, la historia, como blancos de un odio que quiere hacerse pasar por súbito.⁹⁰ Los cuatro versos de remate son abiertamente antihumanistas: quien sale de su cueva es

⁸⁹ De su diversidad en “La rueda tropezando” —águila, cenizote, gaviota, garza, paloma y golondrina— permanecen apenas unas gaviotas y asoman fugazmente un gallo y su gallina (en el poema “Eros”). La designación es ahora genérica: “pájaro”, “pájaros”, o alusiva: “vuelo”, “alas” y “aletazos”.

⁹⁰ Dice el primer verso: “odio *de pronto*...”, pero de acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, tal odio dista de ser fortuito. Existe además un poema del *Cuaderno perdido* que, al igual que “De la evolución”, tiene un título irónico: “Del amor”. Versa su primera parte: “lentamente, así / despacio / flama de la boca, / veneno: / poza de carne / mar desconocido / gota a gota / para siempre / te odio”. Tampoco en este caso el verbo es súbito, y la segunda parte expone los motivos: “en el terreno de los hombres / me insultaron / me pegaron / me abollaron la espalda / se refirieron a mi ombligo / de tan brutal manera / que me quedó la marca de otra oscuridad”.

una creatura rupestre, y no para socializar, sino de cacería. La ironía radica en que esa anhelada intemperie sólo puede hallarse al interior del poeta: la salida es de hecho una introspección. “Cuerpo adentro”, la involución puede ser un proyecto al alcance de la poesía, pero al exterior, como prueba el resto de poemas que conforman el libro, la civilización permanece victoriosa.

“De la evolución” tiene una estructura gramatical sencilla: las oraciones coordinadas de los nueve versos iniciales, con el mismo verbo obsesivo en tiempo presente (odio), atenúan su monotonía por la diversidad de complementos directos; después, el poema concluye con cuatro oraciones yuxtapuestas. Esa sencillez escamotea una paráfrasis sardónica del *dictum* filosófico de la modernidad. El objeto de sorna es el célebre “Pienso, luego existo”, de René Descartes. Al contrario del filósofo, el poeta “odia, luego sobrevive”. La supervivencia que se procura está obviamente en las antípodas del mundo moderno.

La enumeración literal y prosaica de cuanto odia el poeta, puede a primera vista disuadir de todo esmero exegético, pero una lectura detenida compensa con la intuición de sus inconfesados motivos. Para empezar, la rima interna entre “implacable” e “impecable” es una consonancia digna de atención. Sobre la rima se ha convenido que consiste en la repetición de sonido y la variación de sentido. Muy hábil y subrepticamente, Vásquez Aguilar transgrede la segunda premisa de esta definición homologando, a través de un mismo odio, ambos adjetivos: la política del peluquero se presenta tan aborrecible como la blanca asepsia sin mácula que caracteriza el uniforme de las enfermeras.

Aunque disonante en un contexto urbano, esta diatriba contra la estética capilar y el cuidado de la salud no desconcierta tanto como cuando alcanza también a la “honradez” del pobre. Aun entre la sociedad más radicalmente citadina, no pocos aprobarían con indulgencia y hasta empatía el odio a peluqueros, enfermeras, almanaques y relojes. Pero atacar un valor como la honradez tiene implicaciones subversivas. Luego de la revolución industrial —esto es: del paso de una economía rural a otra de carácter urbano y mecanizado—, el “pobre” será el antiguo campesino, ahora expropiado y forzado a emigrar a las grandes ciudades como miembro de una naciente clase proletaria. Dos siglos después de esa revolución, que ese pobre hombre aún *se jacte de su honradez*, como acusa el poema, evidencia su nula conciencia de clase, su ingenua y ufana docilidad a un modo de producción que legalmente lo explota y humilla.

Por último, queda claro que en la poética de Vásquez Aguilar resulta menos detestable el paso del tiempo⁹¹ que el curso de la historia. Mientras “el calendario” y “las manecillas” del reloj, instrumentos de medición cronológica fabricados por el hombre, dan cuenta de las efemérides,

⁹¹ En el apartado “Pájaro sideral que no envejece”, del primer capítulo, comenté brevemente esta dificultad para conciliar poesía y vejez. “De la evolución” precisa aún más este repudio: no es que a Vásquez Aguilar le parezca insufrible la tercera edad —a sus abuelos, al fin y al cabo, dedica el primer poema de *Cuaderno perdido*—; su desconsuelo deriva del abandono y desconexión con la naturaleza experimentados por el hombre, sujeto histórico, en virtud de su estadio evolutivo superior en relación con el resto de las especies animales.

conquistas y avances del género humano, el poeta se decanta por “fieras *prehistóricas*”.⁹²

Sin ser el único eslabón con “La rueda tropezando”, el poema “De la evolución”, por su rechazo a la modernidad progresista de Occidente, sobresale como el más significativo.

Otras páginas de “Cuerpo adentro” retoman la tónica del desamor y reencuentro con la mujer, como en los poemas antes dedicados a Isolda, pero con la diferencia de que las dedicatorias incluyen ahora nombres femeninos menos legendarios y las metáforas son más predecibles, inspiradas en un contexto rural o marítimo, según puede constatarse en los “Dos poemas” iniciales, “Regresos” y “Días de mar”.

De las “Oscuridades” del “Canto a Miquiztli” resuenan también como un eco las “Oscuras estancias”, que reafirman el orgullo del poeta por su origen campesino, sea como promesa de retorno —“algún día / [...] a caballo volverá la luz a tu casa / y, campesino de nuevo, / sabrás la tierra / y abrirás la ancha, blanca sonrisa / enmedio del sudor” —, sea como gratitud y reconciliación con la vida:

porque tuvimos campo, hierba en el corazón,
rama en las manos

[...]
porque dijimos salud, pájaros, salud abuelos todos
y abríamos el día con el diario café

por eso, noche sin esquinas,
noche sin puertas ni ventanas

voy a dormir a gusto

Lo mismo que en el “Canto a Miquiztli”, el verbo “dormir” sugiere el sueño eterno de la muerte, y aunque esta vez ya no hay atisbos de renacimiento, el desenlace es sereno y hasta dichoso. El verso final —“voy a dormir a gusto”— tiene la misma resonancia conciliatoria del adiós de Neruo: “Vida, nada me debes. Vida, estamos en paz”.

Estos poemas se distribuyen al comienzo y en las últimas páginas de la segunda parte. Antes de abordar la sección central, que da título a todo el libro: *Cuerpo adentro*, voy a detenerme en dos peculiares composiciones que se dejan leer como continuación del repudio a Occidente a través de su literatura. Si en “La rueda tropezando” es cuestionada y trascendida la concepción del amor legada por el romance medieval de Tristán e Isolda, “Alicia” y “Nochebuena” entrañan sendas lecturas heterodoxas de Lewis Carroll y los Evangelios.

⁹² El tiempo del poeta es cíclico, al contrario del tiempo lineal, histórico, de la urbe. El título de este capítulo hace de Vásquez Aguilar un “poeta primitivo”, y como señala Mircea Eliade acerca de la “mentalidad arcaica”, ésta soporta difícilmente la historia y se esfuerza por anularla de manera periódica. Cfr. el apartado “Los mitos y la historia” del capítulo primero, “Arquetipos y repetición”, en *El mito del retorno*, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 48.

ALICIA

te asedio
como los tambores en la selva
como el homosexual en la madrugada
como los pasos en el esquizofrénico
como la linterna del policía
como el conde drácula en la ventana
con la serenidad del asesino
con la ansiedad del paranoico
en el escenario del púgil
en la calle de la decisión
en la esquina de la inminencia
donde muere la cruz y nace la cruzada
donde duerme la cuna y despierta el hambre
donde termina el país de las maravillas
y comienza la isla de las persecuciones

La perversión de una obra originalmente planeada para solaz infantil es lo de menos. En el mismo empeño y con mayor eficacia han procedido los incontables psicoanalistas que acusan al diácono Charles Dogson de pedófilo y el novelista ruso Vladimir Nabokov, quien maliciosamente apoda “Humpty-Dumpty” a Humbert Humbert, el narrador personaje que consuma el estupro de *Lolita*. Lo que distingue este poema del resto de canciones⁹³ y libros inspirados en la pequeña musa de Carroll, es que carece de toda ambigüedad: la actitud es negativa de principio a fin, sin un solo rasgo de infantilismo. El verbo “asediar” tiene una connotación mucho más siniestra que la cándida persecución del conejo blanco emprendida por Alicia al comienzo de sus aventuras. Implica un acoso análogo al que emprenderían un homosexual, un esquizofrénico, un policía, un asesino, un paranoico. Pero el verbo admite también la acepción de bloque o cerco militar a un enemigo. En este sentido se justifica el juego de palabras en los versos finales: la fortaleza sitiada por el poeta no es otra que la infancia, una edad sobreprotegida por los adultos occidentales, sobreprotección que a la larga resulta aún más perjudicial, en tanto dificulta y vuelve dramática la integración del joven a la madurez, esa etapa “donde muere la cruz y nace la cruzada / donde duerme la cuna y despierta el hambre / donde termina el país de las maravillas / y comienza la isla de las persecuciones”, es decir: donde culmina el paraíso de la irresponsabilidad y principia la nunca fácil convivencia con homosexuales, esquizofrénicos, policías, asesinos y paranoicos que pueblan este planeta.

⁹³ Una de las más conocidas es “White Rabbit”, de Grace Slick. Alicia no es víctima en esta canción de ningún pedófilo, pero sus aventuras se recrean en código psicodélico. El boleto al país de las maravillas es el consumo de píldoras alucinógenas.

Sobre *Alicia en el país de las maravillas* escribió Sergio Pitol, reivindicando la incapacidad de su autor para escribir con la mano derecha y su odio a los métodos pedagógicos de su tiempo: “Alicia, a grandes rasgos, puede ser el intento de creación de un mundo que, estéticamente coherente, logra reflejar el sinsentido del nuestro. La venganza inconsciente y a largo plazo del niño zurdo contra la sociedad organizada”.⁹⁴ Por las noticias que se tienen acerca de la inteligencia lógico-matemática de Charles Dogson, suena inverosímil que su proceder fuera “inconsciente”. El poema de Vásquez Aguilar es justamente un tributo a la conciencia con que Lewis Carroll camufló, en un relato infantil escrito a petición expresa de Alicia Lidell, una sátira pesadillesca del absurdo reinante en la civilización occidental. El “asedio” del poeta es textual y hermenéutico: una lectura desengañada que persigue entre líneas el sentido profundo de los disparates y extravagancias a los que se enfrenta Alicia a lo largo del libro.

La sobreprotección con que la sociedad urbana estropea el carácter de sus hijos durante la niñez, puede adquirir en la edad adulta la forma del autoengaño, como lo prueba Vásquez Aguilar en este pastiche sardónico de una tarjeta navideña:

NOCHEBUENA

la noche no sabe, con toda su plata sonora,
con todo su collar diciembre al femenino cuello,
de este invierno caliente que transpira en un sitio;
en una esquina augusta de sal;
en unas bocas y unos ojos y unas manos
que buscan desconcertados los eneros,
que buscan abandonar la pala en su doceavo aniversario.
que buscan, con ademanes sociológicos,
hablar del individuo que no llega,
del ser que sufre tan cercano, aquí, en la oreja
con su grito cercado por esta red de madre, padre, hijo
tan incorrectamente lejano,
tan abruptamente plano en este acantilado nocturno.

la noche tiene plata pura esta noche.
su brazalete diamantino desciende poco a poco,
noche a noche
hasta la fecha veinticuatro,
hasta el establo del niño en el lado izquierdo de la casa

⁹⁴ Prólogo a Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas & Al otro lado del espejo*, Porrúa, México, 2016, p. XVII.

(la familia deja un momento de conversar
en su alarmante voz baja
y se prepara al acontecimiento)

La “nochebuena”, como tradicionalmente se conoce la cena del veinticuatro de diciembre para conmemorar el nacimiento de Jesús de Nazaret, es personificada como una dama frívola de clase alta, abstraída en la contemplación narcisista de sus joyas. Su “plata sonora”, su “collar diciembre” y su “brazalete diamantino” son metáforas de opulencia y brillo que dibujan una noche cargada de estrellas, pero al mismo tiempo acusan la superficialidad materialista de la navidad occidental. La vanidad urbana de esa noche ignora lo que pasa en derredor, no se entera de las contradicciones sobre las que se asienta su riqueza, su abundancia de regalos y bocadillos; olvida que hay también un “invierno caliente” en el que no todos cenar. El poeta no lo dice, pero se sobreentiende que esas “bocas, ojos y manos” no se ocupan precisamente de consumir un banquete, sino que sudan en medio de una charla en sordina. El poema tiene desde su comienzo el tono de una conspiración familiar: “la noche no sabe” es una expresión abiertamente coloquial que hace pensar en los chismes caseros, dichos en voz baja para no enterar al vecino de que se está hablando de él.

Una interpretación superficial, que echara mano del insidioso material biográfico disponible sobre el poeta, pudiera hacer de estos versos un convencional lamento decembrino, inherente a la proverbial melancolía que asalta a quienes están distantes de sus seres queridos en esa fecha. El “individuo que no llega” sería el propio Vásquez Aguilar, “tan incorrectamente lejano” de su natal estero de Cabeza de Toro, lo que de paso explicaría la peculiar calidez de esa nochebuena y disiparía la contradicción antes postulada: el “invierno caliente” quedaría entonces como un oxímoron demasiado fácil.⁹⁵

Pero un verso en particular deja entrever calas más profundas. Al hablar “del individuo que no llega”, intervienen “ademanos sociológicos”, innecesarios si se trata tan sólo de un hijo que se ha retrasado o se teme que no llegue a casa. En el marco de la sociología, el “individuo que no llega” remite al proyecto de una sociedad diferente, un “hombre nuevo” —sin descartar en absoluto su connotación guevarista, sobre todo si el “establo del niño”, en alusión irónica al legendario pesebre en que supuestamente nació Jesús, se ubica “en el lado *izquierdo* de la casa”.

El final expectante vuelve aún más tácito el guiño de complicidad al lector gracias al paréntesis. Este signo de puntuación marca un ligero *pathos*, impone un silencio que trasciende con repentina solemnidad la “alarmante voz baja” con que el poema reclama ser leído. “Entre dientes,

⁹⁵ El “invierno caliente” abona asimismo a la discusión sobre la fecha exacta del natalicio de Jesús. Se asume que la madrugada del veinticuatro al veinticinco de diciembre fue establecida por decreto de la Iglesia de Roma para hacer coincidir la celebración con el día festivo del Sol Invictus. La lectura acuciosa de los Evangelios ha derivado también deducciones sobre la temperatura registrada esa noche. De acuerdo con el Evangelio de Lucas, los pastores tenían sus rebaños fuera, y ni eso ni el legendario alumbramiento en un pesebre o retablo habrían sido posibles en diciembre, dadas las bajas temperaturas de la localidad palestina de Belén en esa época del año, de modo que el adjetivo aplicado al invierno de la “Nochebuena” de Vásquez Aguilar sería más fidedigno, más apegado a las investigaciones científicas recientes que el marco de nieve característico con que se celebra la navidad en Occidente.

mal se oyen / palabras de rebelión”, cantaba Alfonso Reyes en “La tonada de la sierva enemiga”: el “acontecimiento” para el que se prepara entre bisbiseos la familia del poema hallaría “su enero” el año de 1994, con el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Es impresionante el adelanto de más de una década con que el poeta presintió este suceso. Poco importa si Vásquez Aguilar no fue consciente de la premonición y si en vez de la costa adonde apunta el poema, el foco guerrillero tuvo lugar en las montañas de Chiapas, habitadas por campesinos indígenas. Lo cierto es que durante la nochebuena del año 1993 también México se entregaba al autoengaño de ser ya no sólo geográfica, sino también geopolíticamente, un miembro privilegiado de la “próspera y civilizada” Norteamérica. Como “brazalete diamantino” y “collar diciembre al femenino cuello” que habrían de esposar y finalmente ahorcar a una nación históricamente latinoamericana, las cincuenta estrellas de la bandera yanqui constelaron entonces una noche de seducción sobre la que aún no amanece.

En una sincronía notable, que se puede leer como una victoria más de la civilización sobre la reivindicada barbarie del poeta, con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte se firma también la sentencia de muerte de Vásquez Aguilar, cuyo cuerpo exánime, encharcado en su propia hemorragia, fue hallado en su departamento en enero de 1994.

“Alicia” y “Nochebuena” desenmascaran las pretendidas bondades de la infancia y la navidad. Con franco belicismo el primero, y de una soterrada pero certera sensibilidad el segundo, ambos poemas cifran el alegato de un bárbaro contra una civilización que le será hostil hasta el último día de su vida. Involución y barbarie deliberadas forjan una poética cuya razón de ser se resguarda con suma discreción. Como es bien sabido, la palabra “bárbaro” fue acuñada por los griegos, no sin dejo despectivo, con base en la homofonía “bar, bar, bar”, que tanto les irritaba oír en el idioma de los extranjeros, los no pertenecientes a la polis. La soberbia y desprecio helénicos subsisten aún en la civilización occidental, que ha hecho del “bárbaro” un vocablo que actualmente engloba todo lo ajeno a sus patrones culturales, y que precisamente por ajeno, se estima peligroso, temible, rudo y repelente. En una palabra: inadmisibles. Inadmisibles son quienes, como el poeta, niegan a los niños el caramelo verbal de un cuento maravilloso y matan su inocencia revelándoles que en el mundo proliferan paranoicos, esquizofrénicos, homosexuales, asesinos y policías. Inadmisibles son los sujetos greñudos y pandrosos que rehuyen la peluquería y deambulan por la vida sin reloj, despreocupados de horarios y reacios a la mecánica y aritmética que los integraría a los honorables autómatas de la urbe. Inadmisibles es el pobre que no da ni recibe regalos en navidad y el indígena que reclama, fusil en ristre, derecho a la salud, vivienda, educación y justicia.

Esta marginación sistemática y creciente de la barbarie multiplica a tal punto los objetos de su hostilidad que termina excluyendo a la poesía. La civilización occidental capitalista tampoco admite en su seno a quienes por oficio y tradición se incluyen dentro del linaje de las aves, aquéllos cuya virtud es el conocimiento de “la lengua de los pájaros”: los poetas. A este respecto, Tomás Sánchez Santiago puntualiza: “Recordemos que esa ‘lengua de los pájaros’ era la que dio origen a la palabra ‘bárbaro’, en principio mera onomatopeya que indicaba por imitación el gorjeo ininteligible

de las aves”.⁹⁶ Otro poema de *Cuerpo adentro*, titulado “Ser”, y cuyo decurso evoca al ruiseñor de Shelley cantando en la oscuridad,⁹⁷ alude a la lengua de los pájaros como la “ciencia” del poeta. Los versos de la segunda parte están escritos en un tono de exhortación, pero es obvio que la segunda persona implícita es el hablante mismo del poema. La exclusión del poeta-pájaro de la ciudad⁹⁸ se expresa sin medias tintas: en blanco y negro. De un lado está la leucopatía cultural endémica de la ciudad —que privilegia la dermis blanca en sus habitantes, impone historias blancas en aras de conservar la pureza de los niños y uniformes blancos para resaltar la higiene y salud a que están consagradas las enfermeras—; y en el otro extremo, la oscuridad del poeta: piel oscura de costeño, oscura reputación y oscuridad semántica en versos que dicen:

SER (I)

en todas partes
los papeles en blanco
los ojos en blanco

lo blanco

y en lo oscuro de mí
tu evocación
tu sensación
tu advenimiento siempre

Lo que adviene del interior del poeta es justamente el canto:

SER (II)

asciende hasta la punta de tu dedo

⁹⁶ Sánchez Santiago retoma esta tónica de un lenguaje de iniciados, capaces de entender el canto de los aves, para escribir el elogio del último poema de José Ángel Valente, mismo que concentra toda su poética: “Cima del canto. / El ruiseñor y tú / ya sois lo mismo”. Léase su “Introducción” a José Ángel Valente, *Antología poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2014, p. 31.

⁹⁷ Escribe Percy Bysshe Shelley en *Defence of Poetry*: “A Poet is a nightingale who sits in darkness, and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why.”

⁹⁸ En esta marginación del ámbito urbano Vásquez Aguilar no está solo. Escribió también José Ángel Valente: “El poeta no pertenece, en rigor, a la ciudad, al orden de la polis. Canta extramuros, canta en los límites un canto de frontera. Su espacio, como el desierto de los primeros eremitas, pertenece a ese territorio extremo que algunos hombres, desde siempre, han escogido para combatir con los dioses y los demonios”. En *José Ángel Valente: Poesía y poemas*, edición de Milagros Polo, Narcea Ediciones, Madrid, 1983.

juzga tu emanación de pájaros
apresura tu ciencia que atrás viene el tumulto
y luego muere o vuela si te place

habrá llegado la hora de tu son

Nótese cómo el poeta vuelve a hacer de sus manos un venero de alas y música. Como ya expuse en un apartado del capítulo anterior, “Pájaro en mano a la luz cantando”, su ademán es en todo momento espontáneo. No fabrica pájaros en serie, como en las granjas avícolas de la urbe, que crían y proveen pollos para su consumo cotidiano y masivo. No. Las aves del poeta emanan naturalmente de la punta de su dedo. La palabra “ciencia” adquiere por consiguiente un matiz irónico: vocablo de amplia circulación en la ciudad, cumple en estos versos el papel de disfraz para su poética: ciencia literaria, lengua de los pájaros, retórica de la barbarie.⁹⁹

2. FISIOLOGÍA SONORA

La sección central del poemario, titulada también “Cuerpo adentro”, se divide en veintiséis partes. En su conjunto, estos poemas recrean una exploración intimista cuyo hallazgo inmediato es un dolor omnipresente cargado de interrogaciones. El poeta ausculta dentro de sí, desconcertado, preguntándose qué mal funcionamiento de sus órganos le impide comulgar con quienes suelen nombrarse sus semejantes. Diríase que el *prójimo* lo es sólo en sentido etimológico: su *proximidad* física es innegable, pero se echa de menos en su trato la virtud extensiva de solidaridad con que Occidente resignifica la palabra “prójimo” a través de su concepto judeocristiano:

¿dimensión de mi cuerpo
no suficientemente bípeda,
no con la suficiente urbanidad?

¿inexplicable curva
en mi radiografía cotidiana?

¿qué pasó
con las pruebas somáticas de mi alma,
quién no quiere decirme sus atrofas?

¿por qué el empeño de hablarme en la penumbra?

⁹⁹ “Sermón de la barbarie: estos papeles”: “Sermón sobre la muerte”, César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 226.

¿dónde
la razón de mi oído siempre hasta rumor?

alguien ha de decirme desde pájaro a viento
qué con las ilusiones de mis pies
qué con mi sed de río
y de qué modo crezco
de qué manera duermo cuando sueño
cuál es la posición en frío de mi horizonte

para qué entonces humanidad en el saludo

Todas éstas son preguntas retóricas.¹⁰⁰ La última ni siquiera se sirve de signos de interrogación: asume resignadamente la hipocresía y doblez cotidianas de la urbanidad. Este doblez desorienta con dramatismo al poeta. Así en estos versos, cuya duplicación verbal, lúdica y siniestra —vuelven / me envuelven, me saturan / me suturan—, explica el odio al “impecable vestido de las enfermeras”:

no entiendo
qué pulso torna dobles las cosas
por un momento este aire no me quiere
me lamina
me intrinca
por un momento los hospitales vuelven
las vendas me envuelven
los médicos
las enfermeras
me saturan
me suturan

¹⁰⁰ Una variante de esta incapacidad del poeta para relacionarse con los demás es retomada en una composición inédita, recogida por José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz, Alejandro Mijangos Trejo, Manuel Briones Vázquez, *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vázquez Aguilar*, Afínita Editorial/Centro de Estudios para el Arte y la Cultura UNACH, México, 2015, p. 63. Los versos abren con el reconocimiento de su existencia como un fracaso doble: “dios falló al conferirme el corazón / y el diablo al marginarme de sus huestes”. El poeta declara enseguida su tentativa de reparación: “por tanto convertí mi aire en humano / mi voz en humana / mi paso mi paladar mi habitación mis estaciones mi ademán [...] en humanos”. La estrofa final, no obstante, vuelve a multiplicar el reclamo interrogativo, como en “Cuerpo adentro”: “¿en qué pues ahora fallo? / ¿dónde el error de mi fealdad honesta? / ¿qué personaje de mi cuerpo pide ayuda? / ¿qué flaquea en mi aire?”

no entiendo
las paredes protestando
el humo a gritos
no entiendo
rujo el alma
me desconcierto en esta página

El verbo “rugir” del penúltimo verso reincide en el primitivismo, pues sólo un animal salvaje, o un alma rupestre, opondrían tal resistencia y serían incapaces de entender que gasas y agujas son indispensables para el tratamiento quirúrgico de sus heridas. Las cosas se tornan dobles porque el dolor físico persiste en la curación como un “mal necesario” que médicos y enfermeras aplican “por el bien” del paciente. Parte de la urbanidad y de un comportamiento civilizado consiste en no perder la compostura y someterse con estoicismo a una cirugía. Pero esto naturalmente desconcierta a un alma virgen, como presume tenerla el poeta.¹⁰¹ No le es fácil comprender que los hospitales sean simultáneamente recintos de terror y alivio, que la gente de ciudad haga daño con tanta sutileza, que sea capaz de morder con su risa y trafique su hostilidad a través de un mero saludo, un gesto supuestamente cordial: cuántas veces no basta con una presión dactilar lo suficientemente enfática durante el apretón de manos para expresar un afán de dominio sobre el prójimo.¹⁰²

Las desesperadas interrogantes sobre su naturaleza no del todo humana reaparecen como una obsesión en más de un poema:

qué sufre esta piel
qué agua de ayer busca la sed por todas partes
quién llora

y yo qué trino
y todo qué me desentiende después de murmurar

Pero no es el único recurso retórico que da cuenta de su marginación social.

En el periplo intimista a las profundidades de su cuerpo, el poeta bucea en lo oscuro fiado a su tímpano. La anáfora y la paronomasia predominan en casi todos los versos como figuras de construcción rítmica de un organismo doliente. La metáfora de introspección en el título es de

¹⁰¹ Según se leyó con anterioridad en el poema “De la evolución”: “entonces me desvisto lleno de virginidad”.

¹⁰² La denuncia de esta hostilidad *civilizada* es todavía más explícita en estos versos pertenecientes también a “Cuerpo adentro”: “maleza estudiantil contra mí / bejucal izquierdista contra mí / sogas sindicales contra mí / turba desde púgiles contra mí / ardid de sonrisas contra mí / social pantano contra mí / médicos contra mí”. Los estudiantes, las organizaciones de izquierda, los sindicatos, los deportistas (aludidos por sinécdoque en los “púgiles”), los médicos: agrupaciones progresistas todas y de superioridad moral incuestionable en el ámbito urbano, asedian al poeta como una “maleza”, un “pantano”, con “sogas”, con “ardid”.

hecho una inmersión auditiva, reminiscente de la expresión “mar adentro”. Esta analogía se refuerza en el primer poema de la sección. Sin proponerse expresamente como un caligrama, es innegable que la escalonada distribución de los versos a lo largo y ancho de la página dibuja un acantilado:

CUERPO ADENTRO

si creciera
 noche
 a
 noche
paso
 a
 noche
 a
 renoche
si creciera
 hasta agotar la oscuridad
 lo negro
 el cero último

si creciera
 como un asomo de violín
 de violón
 de guitarrón
 de ronco sismo hacia volcán

si creciera
 horizontal en paz como la línea del agua

Cada verso funge como un cantil descendente y “la línea del agua” en el remate es la evidencia gráfica de haber tocado fondo. Casi al final, la anáfora predominante —“si creciera”— intensifica su sonoridad con las paronomasias “*de violín / de violón*” y “*hacia volcán*”, todas ellas palabras con acento agudo: *violín*, *violón*, *guitarrón*, *volcán*. En la misma estrofa resuena, como un eco de los instrumentos de cuerda antes nombrados, la bien concatenada paronomasia entre *guitarrón* y *ronco*. De esta sotrana musicalidad con que el poeta se sumerge en el primer movimiento, vuelve a tierra una página después merced a un parto estridente:

tumba
retumba
el son abierto

el alud del viento
el rugido
el estremecimiento

terrible crin
galope incendiado
jinete grito erizado
púas en desbandada
la tierra en llamaradas

:nace el hombre

punto, el aire
aguda luz, la paz

El poema sugiere un alumbramiento de notable violencia rítmica y metafórica, asistido por una mayéutica antisocrática: en vez de las preguntas y respuestas entre maestro y discípulo, la cascada de versos en las dos primeras estrofas recrean un duelo verbal para obtener la imagen más sonoramente lograda. La confrontación se registra en duplas asonantes y consonantes: *tumba* contra *retumba*, *son abierto* contra *alud del viento*, *galope incendiado* contra *jinete grito erizado*, *púas en desbandada* contra *tierra en llamaradas*, como una rupestre colisión de piedras cuyo fuego da a luz no la verdad, sino al hombre. Las paronomasias y rimas consonantes no pasan al principio de ser una mera complacencia rítmica. Es a partir del restallido de la “terrible crin” que comienza a delinearse —con el sinestésico “galope incendiado” de por medio— una figura casi humana, un “jinete” con aspavientos de centauro. Estruendo, aire y fuego complementan y se contraponen a los elementos tierra y agua, y a la musicalidad del violín, del violón y del guitarrón del poema precedente. Aunque es la segunda vez que todo parece concluir literalmente “en paz”, los versos de “Cuerpo adentro” van sucediéndose con un afán de contradicción que hacen de la lectura un vaivén dialéctico: del rumor al rugido y de una oscura agitación a la calma luminosa. Ésta vuelve a interrumpirse en el tercer poema con un dolor que líneas arriba calificué como omnipresente. Parafraseando la apertura de *Trilce LV*,¹⁰³ Vallejo diría yo no me duelo ahora como artista, como hombre, ni como ser vivo siquiera, hoy sufro solamente.¹⁰⁴ Pero Vásquez Aguilar dice:

aquí está
ahora
a desnudez entera

¹⁰³ “Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido...” César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 158.

¹⁰⁴ Del conocido poema en prosa “Voy a hablar de la esperanza”, *Ibidem*, p. 187.

a tempestad abierta
de frente
vertical
este dolor telúrico
central
monolítico
este dolor puro
dolor virgen
dolor de todo a todo
que a despiadada furia
a puntiagudo torrente
me mata mata
con su incólume acero

“Me duelo ahora sin explicaciones —escribía el poeta peruano—. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa”.¹⁰⁵ El dolor que Vásquez Aguilar acusa en este poema multiplica sus calificativos para resistirse con la misma intransigencia a toda interpretación o escudriñamiento de su causa: telúrico, central, monolítico, puro, virgen, de todo a todo, a despiadada furia, con su incólume acero. Pese a lo terminante que pueda sonar el verbo “matar”, redoblado, la conmoción es momentánea. El ritmo dialéctico se reanuda al instante con la irrupción de un paisaje que es la antítesis del acantilado marino de apertura:

un camello
trota
en mi sangre
con su vaivén brusco casi me derriba

un camello
un sol espinoso
se coluden
para nacer un terremoto
una lluvia de agujas

en mi corazón

ay que el desierto me asfixia
ay que pierdo el equilibrio
que brinco

¹⁰⁵ *Idem*, p. 188.

que tiemblo

ay qué hecatombe de copiosa arena me sepulta

Excepto si se tratase de un desierto costero, esta arena no puede ser la de una playa. El camello ni siquiera transita por ella, sino por la sangre de un poeta que se tambalea deshidratado, trémulo y aturdido. La “lluvia de agujas” que siente caer sobre su corazón parece incluso desembocar en un paro cardíaco:

corazonada abierta a machetazo

corazonada de mi cuerpo
cubriéndome como una lluvia roja

corazonada del trueno globular

tensa corazonada
tenacísima corazonada
piedra corazonada en mi cabeza

La anáfora cardíaca absorbe toda la atención —se repite en seis versos de un total de siete— del mismo modo que un órgano adolorido impone su malestar sobre las demás percepciones y necesidades del cuerpo. Por la violencia implícita en el machetazo, el trueno y la piedra, lo presentido por esa corazonada sólo puede ser la muerte. Indicios de otro desenlace no son proporcionados. En estas honduras de la introspección, los versos alcanzan tal hermetismo que sólo queda confiarse al quinto poema como conclusión y glosa justificativa de tanto aturdimiento:

carta
donde me digo qué pendejo

qué mierda

cómo es posible

si yo estuviera cerca
me digo y reconvegno

si mis orejas estuvieran cerca de mis manos

porque emborracharme así

—embrutecerme digo
y cantar luego por paisajes
oscuros
ajenos
alcohólicos paisajes

cómo es posible

Releídos como un episodio de embriaguez ética, los cinco poemas cobran un sentido global: de la plácida y musical inmersión del comienzo —efecto depresivo del alcohol sobre la sangre—, pasando luego por la euforia, hasta un intenso dolor que el cerebro no está en condiciones de explicarse y la resaca final. Los “oscuros / ajenos / alcohólicos paisajes” comprenderían el desierto, su camello bajo una lluvia de arena, el fondo submarino y la “tierra en llamaradas”.

Lo anterior de ninguna manera sugiere que los poemas se hayan escrito en estado de ebriedad ni mucho menos que su valor resida en ser confesionales. La poética de Vásquez Aguilar no desnuda las íntimas podredumbres de su autor. Al contrario, hace de sus experiencias personales una mera plataforma para el lucimiento de un oído excepcional. Podría leerse aisladamente cada poema sin menoscabo de su efecto estético. La prueba está en que dos de ellos —“aquí está” y “carta”— han sido antologados a muchas páginas de distancia entre sí dentro de un mismo volumen.¹⁰⁶ Si aquí los agrupo, respetando la secuencia en que aparecen al interior de “Cuerpo adentro”, es sólo para resaltar el carácter unitario del libro y aminorar la oscuridad aparentemente insalvable de ciertos versos. Siendo consecuente con esta propuesta de interpretación, más que expresar un remordimiento sincero, la vulgaridad recriminatoria de la carta final —cuyo supuesto destinatario es el mismo remitente—, ofrece por lo bajo una disculpa al lector por el exceso de hermetismo. El *bathos* resultante de expresiones como “qué mierda”, “cómo es posible”, recubriría con modestia la elaborada impronta vallejana de “aquí está” y la destreza rítmica desplegada en “si creciera” y “tumba”. De esta deferencia irónica puede concluirse que en Vásquez Aguilar el arte de la poesía prevalece sobre el alcohol que consumen a modo de consuelo y autodestrucción los incontables marginados de este mundo. Seguro como está el poeta del poder de su pluma para imponerse a cualquier adicción ciudadana, tampoco desaprovecha la ocasión de epatar al burgués:

de mis paredes interiores
raspando órgano y órgano
extraigo la hiel más pura
la más verde
y me la inyecto
con pasión de avispa

¹⁰⁶ Páginas 11 y 52, respectivamente, de la *Antología*, selección y nota de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Manuel Briones Vázquez, CONACULTA/CONECULTA Chiapas, México, 2013.

Aunque atenuada la sordidez por una metáfora entomológica (“con pasión de avispa”), el espectáculo del poeta intoxicado con su propia amargura recuerda inevitablemente la protesta de los llamados poetas malditos, muy particularmente al francés Antonin Artaud, quien en su momento reclamaría desesperadamente a la heroína y el peyote una vía de percepción alternativa a la de un Occidente enfermo y en bancarrota.¹⁰⁷ Pero este tipo de imágenes no es recurrente ni el resto de poemas exacerba la degradación corporal mediante un aludido consumo de sustancias tóxicas.¹⁰⁸ La nota final de la doliente inmersión fisiológica representada en “Cuerpo adentro” ni siquiera es autodestructiva:

entró en palmera mi dolor
salió de sus palmadas inmediatas
en puerto han acabado los barrotes del cráneo
el grito en pájaro

en qué termina el mar sino en gaviotas
en qué la luz sino en amor
y la sombra en amor
y la luz y la sombra sino en cuerpo
y el planeta inseguro sino en día
en qué termina el asfalto sino en peatón airoso
en qué el payaso sino en pupila humana
en qué el camino sino en nuestra casa

El triunfal resurgimiento de tan ardua introspección no podía quedarse atrás en su alarde gráfico y auditivo. Palmera y palmadas son más que un eco paronomásico: el árbol costero acusa el origen rural del poeta, adonde invade el dolor para luego retirarse por la acción triple de las bofetadas, la agresiva sonoridad que éstas producen y los aplausos victoriosos a que remiten los tres significados de *palmadas*. Con esta última ovación van luego revelándose otros desenlaces ya menos intimistas pero igualmente positivos. Su anuncio corre por cuenta una vez más de una rítmica anáfora: “en qué termina [...] sino en”.

¹⁰⁷ “La cultura racionalista de Europa ha fracasado [...] Los Estados Unidos no han hecho más que multiplicar al infinito los vicios y la decadencia de Europa”, se le escuchó decir en México en 1936. Las dos citas están tomadas, respectivamente, de la conferencia “Surrealismo y revolución”, dictada en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria Nacional en la Ciudad de México el 27 de febrero; y del artículo “Lo que vine a hacer en México”, para el periódico “El Nacional”, del 5 de julio. Antonin Artaud, *Aerolitos mentales (antología)*, selección, traducciones, presentación, notas y cronología de José Vicente Anaya, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 2013, pp. 54 y 66.

¹⁰⁸ Incluso en la estrofa citada, se sobreentiende que la “hiel” no es una droga ajena al cuerpo del poeta, sino su sangre misma, dada su extracción de órganos propios. Un “arponazo”, por lo demás, produce al instante el efecto opuesto a un piquete de avispa.

La simetría temática entre “La rueda tropezando” y “Cuerpo adentro”, señalada en el primer apartado de este capítulo, se corresponde en la sección central homónima del segundo poemario con otro juego visual. “Cuerpo adentro” empieza y termina con un acantilado: el primero, del tipo de los que se hallan en el fondo marino; y el último, de los que se asientan sobre la costa, en forma de farallón (los espacios entre los versos de la segunda estrofa están separados expresamente para dibujar el hueco característico de esos promontorios de roca). La elocuencia de ambos dibujos en su radiografía poética confirma un previsible diagnóstico: el dolor que ruge este hombre de exabruptos primitivos es ocasionado por la nostalgia de su hábitat costero.

IV. UN VUELO AUDITIVO

1. LA PÁGINA COMO UN CIELO RURAL

En 1980, Vásquez Aguilar publica *Aves*. Sin proponérselo de manera explícita, el poema contradice la resignación de Novo al reparar, hacia 1953, en la fuga de los pájaros de la poesía moderna:

El abandono de los antiguos símbolos es uno claro de nuestro ingreso en la civilización industrial. Conforme crece nuestro urbanismo, limitase nuestro natural testimonio, y no podemos ya contemplar a ciertos animales más que, muertos, en el zoológico, donde los ha clasificado la ciencia. [...] Sin más dioses que el yunque, más Ceres que el tractor, más ángeles que los aviones, resultará tan indecoroso que los poetas les canten a las aves, como natural que simplemente se las almuercen, ya implumes y sandwichificadas, a la salida del taller.¹⁰⁹

Veintisiete años después de escritas estas palabras, Vásquez Aguilar aún simbolizará en las aves la supervivencia de la poesía en un mundo cada vez más urbanizado. En un contexto mundial de neoliberalismo incipiente —o fase superior imperialista del capitalismo, como precisó Lenin—, que en México tenía como consecuencia drástica el recrudescimiento de las desavenencias entre campo y ciudad, *Aves* toma partido por el primero, configurándolo como un territorio donde la libertad y la poesía conservan su último bastión, al contrario de la urbe, donde priman el interés y el consumo. La expulsión de las aves de la ciudad, denunciada por Novo, tiene su correlato en *Vértebras*, poemario de Vásquez Aguilar con una recepción entusiasta entre la crítica académica¹¹⁰ y en el que los pájaros asoman en tres únicas ocasiones.¹¹¹ Los elogios y la privilegiada atención concedidos a estos poemas se explican, en primer lugar, por la audacia con que evidencian sus juegos verbales. Un atributo más, desde la perspectiva de quienes admiran su presunto vanguardismo, tiene que ver con su intención explícita de conferirle protagonismo al lenguaje.¹¹²

¹⁰⁹ *Las aves en la poesía castellana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 10.

¹¹⁰ Léanse al respecto tres ensayos contenidos en el libro *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*: “El oficio de escritor en la poética de Joaquín Vásquez Aguilar”, de Adriana Azucena Rodríguez, “Las preguntas y la incertidumbre en *Vértebras*, de Joaquín Vásquez Aguilar”, de Blanca Luz Pulido, “La gradación, o desarticulación progresiva, del lenguaje poético en *Vértebras* y el papel que juega la disposición de los sonetos”, de Eliézer Cuesta Gómez.

¹¹¹ Poema VIII: mis pájaros y mis dos ojos se rebelan.
Poema XXIV: qué pluma de / ave inérciame a decir.
Poema XXIX: palomita mía.

¹¹² Léase a guisa de ejemplo: “que salga de su cerco la palabra / que se desprenda de sus ataduras [...] la gran virginidad del verbo abrir / el sustantivo / *ser* / sin horizonte / y la palabra / *lengua* / en cada plato [...] y el incesante trueno de la sangre / diciéndonos sus sótanos semánticos”. Cfr. asimismo el ensayo de Eliézer Cuesta Gómez: “La gradación, o desarticulación progresiva, del lenguaje poético en *Vértebras* y el papel que juega la disposición de los sonetos”.

Ambas peculiaridades han obviado el propósito incontestable y central del libro, que es justamente desmarcarse de la vanguardia. Libro *sui generis* dentro de la producción de Vásquez Aguilar, *Vértebras* dinamita y combate a la vanguardia con sus mismas armas, en una estrategia reminiscente de la guerrilla, tal como consta en el poema IX: “y guerrillo mi sur contra mi norte / aunque cien veces cuadriculen mi nombre / y esquematicen el rumbo de mi sangre”.¹¹³

Los poemarios posteriores —*Casa*, *Cuaderno perdido*, *Erguido a penas* y *Pequeño paraíso perdido*— continuarían alojando pájaros en el cielo de sus páginas, mas ya no serían el símbolo de una poética disidente, sino fantasmas de un lirismo nostálgico que los hermana con los papalotes irre recuperables de la niñez. Las aves de estos libros comprenden distintas especies —garza, pelícano, colibrí, gaviota, zopilote—, y cuando la designación genérica de *pájaro* no se evita con su nombre específico, opera una alusión por sinécdoque y metonimia: la pluma, el vuelo y el canto como elementos compartidos entre el ave y el poeta. Éste, inadaptado en la capital del país, abandona la urbe y migra en alas de su añoranza a un sur pretendidamente más acogedor y cálido. El retorno es simbólico y literal: Vásquez Aguilar efectivamente se reinstala por esos años en su natal Chiapas luego de una breve estadía en la Ciudad de México. El recibimiento de sus pares literarios distó sin embargo de la absoluta bienvenida al hijo pródigo: “La calidad [de sus versos] —dictaminó un defraudado Óscar Wong en su reseña de *Casa*— es dudosa, muy lejos del tono al que nos tenía acostumbrados”.¹¹⁴

No suscribo el dictamen y páginas más adelante me ocupé de refutarlo.¹¹⁵ Baste de momento esta sucinta bitácora del vuelo poético de Vásquez Aguilar como prefacio a la interpretación que haré de *Aves* como una batalla inaugural y victoriosa en una guerra de mayor alcance contra el capitalismo, guerra que finalmente perdería el poeta, y con él, perderían también el arte, la literatura y las humanidades en su conjunto.

¹¹³ Léase una interpretación más detallada de estos versos en el apartado “Sótanos semánticos” del capítulo siguiente: “V. *Vértebras*: ¿excepcionalidad rítmica o vanguardia?” Es cierto que la vanguardia se definió desde su nacimiento tras la primera guerra mundial como un movimiento artístico en pie de lucha contra las poéticas naturalistas, las academias y los rígidos preceptos del siglo diecinueve. No obstante, este anhelo de libertad pronto degeneró en escuela: los manifiestos, redactados a manera de recetarios y reglamentos, no tardaron en convertirse en sucedáneos del autoritarismo en materia de creación que en un principio rechazaban (el vínculo entre futurismo y fascismo ahorra explicaciones al respecto). Contra esta vanguardia en degradación, que hace de la actitud contestataria un método, se subleva Vásquez Aguilar. *Vértebras*, por lo demás, se publica en 1982; para entonces, el mismo vocablo “vanguardia” es ya un marbete perimido.

¹¹⁴ La valoración ha sido secundada hasta la fecha; tácitamente, por los académicos citados, que han leído *Vértebras* como el *non plus ultra* de la poética de Vásquez Aguilar, y de manera mucho más abierta por Luis Arturo Guichard, editor en 2010 de su *Poesía reunida*, para quien “*Casa* no es un libro localista a la manida manera chiapaneca, pero tampoco, ni de lejos, un libro tan importante para la vanguardia local como lo fue *Vértebras*”.

¹¹⁵ Léase el apartado “Cabeza de Toro en las inmediaciones de Comala y la provincia de López Velarde”, del capítulo “VI. Cartografía del sur”.

2. ALAS ACÚSTICAS

En su primera aparición el año de 1980, *Aves* tuvo el formato de una *plaque* al cuidado de Rodrigo Núñez de León. Dos años después, se integraría en un volumen más extenso editado por el Fondo de Cultura Económica, *Vértebras*, en el que se incluye, además del poemario homónimo, un libro anterior: *Cuerpo adentro*.

Aves consta de siete secciones. Su estructura no es exactamente la de una narración, pero sí recrea una experiencia de intensa sensualidad entre un muchacho de extracción campesina y una colegiala. Lo hace a través de dos singulares retrospectivas (paradójicamente consignadas en primera persona y tiempo presente) y una voz impersonal que evoca con verbos conjugados en pretérito las cualidades y acciones del joven campesino. Éste, y una presencia adicional, femenina, son escuetamente referidos con los pronombres personales de *él* y *ella*. La pareja personifica dos ámbitos en conflicto: el campo y la ciudad.

Por su decurso y desenlace, la confrontación hace eco de un tópico romántico, derivado de la concepción que Rousseau defendía de un idealizado “buen salvaje” y de su apropiada integración al medio social. Desde un contexto regional, latinoamericano, *Aves* retoma la dialéctica de civilización y barbarie —también de cepa romántica— que durante el siglo antepasado enfrentó las poéticas de Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández al sur de nuestro continente.

Inexplicablemente, a pesar del unánime reconocimiento de su calidad —manifiesto en su inclusión fragmentada en prácticamente todas las antologías del poeta—, la crítica no ha dedicado suficiente atención a sus *Aves*. Arturo Guichard las despacha en una sola página dentro del prólogo a su edición crítica de la poesía de Vásquez Aguilar. Por su parte, los editores de *En el pico de la garza más blanca* apenas citan la *plaque* en tres renglones dentro de su estudio introductorio. El mismo desinterés prevalece en *Una ciudad llena de fantasmas*, cuyos colaboradores centran sus análisis en otros poemarios, con predilección de *Vértebras*. Por lo demás, el criterio de inclusión de las antologías es desafortunado. Por muy lograda que sea cada sección, irremediabilmente pierde su sentido al descontextualizarse de las otras seis. *Aves* es un solo poema extenso cuya unidad temática y formal es indivisible para efectos de su interpretación.

El comienzo hace un breve inventario de las antiguas “pertenencias” de *él*:

I
tuvo su grieta
su república hinchada
tuvo ese uniformado diente hincado como un fusilamiento
exactamente allí en el lado izquierdo
del mundo
en el lado en que se ama y se odia y se pelea y se enloquece
allí donde brinca la pena como un sapo enfermo
donde la rabia roe como un topo infinito
tuvo también allí su novia

su familia
y todo lo que se quema y se congela allí lo tuvo

Esta primera parte despliega las cartas credenciales de un joven de procedencia rural, presentado mediante un verbo caro a la sociedad capitalista: *tener*. Pero su capital es un botín de penurias: una grieta, una república tumefacta, un diente uniformado como un fusilamiento; y su caja fuerte es el corazón —aludido por su ubicación en el lado izquierdo, siniestro, del mundo —“el lado en que se ama y se odia y se pelea y se enloquece”—, ahí donde dicho órgano ha sido tradicionalmente parangonado con un roedor de cepa izquierdista y un anfibio enfermo.¹¹⁶ El recuento nostálgico no es en absoluto halagüeño. Tal como se esclarecerá hasta los últimos versos de la sección VII, este acto inicial de *recordar* —etimológicamente: volver a pasar por el corazón— presupone una derrota o degradación mundana.

Un rasgo determinante para el ritmo de todo el poema es la reiteración de ciertos elementos gramaticales, principalmente verbos, adverbios y pronombres. En los once versos citados, se lee hasta cuatro veces “tuvo”. Aunque no se trata estrictamente de una anáfora, como parecen sugerirlo los tres primeros versos, ni de la variación de un estribillo, la calculada monotonía de este rasgo sintáctico produce un efecto musical, una letanía de sutil incidencia en el oído, según se constata en el remate de esta primera sección:

pero para qué
óo ooó o

para qué
ooó o

digo para qué escribir sus memorias
óo ooó oó ooó o

si no vale la pena
ooó ooó o

¹¹⁶ “El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón”, según lo define Juan José Arreola en su *Bestiario*. “¡Con qué miedo sentimos palpitar / el corazón desnudo / de la noche en el campo!”, reafirma a su vez Rosario Castellanos en el poema “La velada del sapo” [*Al pie de la letra*]. El ícono del topo, adjetivado como “viejo” dentro de la tradición marxista, se remonta al *Hamlet* de Shakespeare: “¡Así se habla, viejo topo! ¿Podrás trabajar rápido bajo tierra? ¡Un pionero digno!” Ese tesón subterráneo será luego interpretado como la paciencia del revolucionario para minar los cimientos de la sociedad que aspira a transformar. Es con este sentido que Marx exclama en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*: “Y cuando la revolución haya llevado a cabo esta segunda parte de su labor preliminar, Europa se levantará y gritará jubilosa: ¡Bien has hozado, viejo topo!” Vásquez Aguilar reemplaza el adjetivo “viejo” por “infinito” (anticipando así un desmentido al “fin de la historia” que Occidente, vía Fukuyama, decretará pocos años después) y concede el trabajo clandestino de socavación a “la rabia”. Este inventario de imágenes izquierdistas (“república”, “uniformado diente”, “lado izquierdo del mundo”, “fusilamiento”, “rabia”, “topo”) no bastan empero para acreditar al poeta como subversivo. Repárese que, al final de esta primera estrofa, las remembranzas son escupidas con un desengañado “para qué [...] para qué escribir sus memorias / si no vale la pena”.

A nivel prosódico, el pie métrico predominante en cada verso es el anapesto, gráficamente representado como “ooó” y sustituyendo respectivamente las sílabas largas y breves del sistema cuantitativo clásico, inexistentes en español, por sílabas tónicas y átonas (AAT). Seis anapestos, un troqueo y un yambo constituyen la obertura de una composición que derivará en un vuelo auditivo.

Descartado en el citado fragmento el género literario de las memorias —“no vale la pena” escribirlas—, los versos advierten asimismo contra la predisposición a leer una confesión biográfica. El poema no relata una historia personal —*él* es sólo un pronombre y ni siquiera tiene nombre propio—, más bien muestra, a través de su fugaz colisión con una chica citadina, el carácter irreconciliable de dos visiones del mundo. La visión de *él*, durante el primer encuentro, tiene una similitud incontestable con el arrobo de Dante al toparse con Beatriz, excepto porque al poeta florentino no le fue devuelta la mirada:

II
cómo
me mira
cómo
la miro lleno, rodeado del mundo
sustraído del mundo en esta hora delimitada
por la delicia de estar entre la hierba
de sus ojos
en esta hora
delimitada por la luz del sol que se detuvo en el poniente
aliándoseme para poder mirarla a gusto
sin prisa
ni las campanas
ni la ciudad diversa
únicamente el aire suena como un sueño mullido

El éxtasis visual de esta sección, la más larga de las siete, no desbanca el protagonismo auditivo de los versos; amén de la ya indicada repetición de un verbo conjugado (mirar), la mención explícita de un “aire (que) *suena* como un sueño mullido” reafirma con el verbo “sonar” (y su correspondiente paronomasia: *suena* / *sueño*) la presencia de una música de alas:

me mira
la miro
y la nube solitaria
las aves
lejanas
las alegres aves

cómo las oigo volar
cómo se mueven y juegan por los tejados y las azoteas
las aves
de mis campos
de mis edades párvulas
cómo revolotean en mi sangre de ahora
en esta hora

Aparecen por fin las aves del título, y con ellas, el despliegue de sensaciones asume un cariz freudiano, con su vuelo como metáfora del deseo sexual: “cómo revolotean en mi sangre”. Este aleteo acústico —“cómo las oigo volar”— silencia el contexto urbano, lo invade por completo hasta devenir un desafío, explícito en el último verso:

suspendida en la nube solitaria de la ventana
mis aves
lejanas
cómo
la llenan de atmósfera
la rodean
cómo
la transportan a mis queridos campos
bajo mis árboles ya maduros
entre la hojarasca
cómo camina
hacia mí desde sus ojos quietos
cómo
se está quieta en su sitio
cerca de la ventana
frente al maestro que agota la charla sobre el capitalismo

El intercambio de miradas entre *él* y *ella* se convierte en un raptó subjetivo, un traslado de la alumna enjaulada, pero ya distraída de la clase, al campo libre, al edén de hojarasca y árboles maduros de donde *él* proviene. El oxímoron triunfalista con que *él* la ve venir —“*cómo camina / hacia mí desde sus ojos quietos*”—, poseyéndola líricamente y rodeándola de una atmósfera rural que transforma la ventana del salón en una nube solitaria, deja de ser un alarde juvenil de seducción cuando al final se aclara que la atención de la chica le está siendo disputada a un profesor de economía. El hombre en estado salvaje, por el que Rousseau abogaba en su *Emilio*, recobra

notoriedad en estos versos. La consigna de una vuelta a la naturaleza,¹¹⁷ recogida después por los románticos, aún pervive durante la segunda mitad del siglo veinte merced a las veleidades avícolas de este joven campesino, desprovisto de una educación formal, inocente, y como se verá después, renuente a incorporarse a la civilización capitalista. Su radical inocencia —su desconocimiento del bien y del mal, de la culpa, del amor y demás convenciones del mundo civilizado— se transparenta en la tercera sección. En ella, las aves son definidas negativamente:

III
las aves no deciden el aire
oóo oóo oóo o
no tienen ganas de llorar
oóo óoo oóo
las aves
oóo
guardan su distancia
óoo oóo
al volar
oóo o
cuando parten
oóo o
cuando vuelven
oóo o
porque las aves vuelven
óo oóo óo
las aves
oóo
van y vienen
óo óo
las aves
oóo
no te miran caer abruptamente
oóo oóo oóo óo
no comentan
oóo o
ni saben la noticia
oóo oóo o

¹¹⁷ “Todo sale perfecto de manos del autor de la Naturaleza; en las del hombre todo degenera”, Rousseau *verbatim*. Cfr. *Emilio o de la educación*, Porrúa, México, 2014, p.1

Acaso el más musical de todos —diez anfibracos (oóo) distribuidos en versos de arte menor, con rimas consonantes y asonantes y en los que tampoco faltan anáforas—, este fragmento revela la naturaleza instintiva de las aves, identificadas con los motivaciones profundas del joven campesino: azarasas —“no deciden el aire”—, nada sentimentales —“no tienen ganas de llorar”—, nómadas —“van y vienen”— y ajenas a preocupaciones históricas —“no comentan / ni saben la noticia”—, es decir, desinteresadas de esos rotativos que constituyen el principal tema de conversación en las sociedades urbanas. Sus predilecciones son, por el contrario, más elementales, relacionadas con la cotidiana satisfacción de los sentidos:

IV

cómo le gustaban los polvorones de las cinco de la mañana
cómo le gustaban las cinco de la mañana
cuando los pájaros están a punto de abandonar la noche
los polvorones que se deshacían en la taza de café
cómo le gustaba el sombrero de su hermano mayor
cómo le gustaba acompañarlo a cuidar la milpa
diariamente
cómo le gustaban los pájaros poblando el aire de la mañana

El énfasis *acumulativo* de esta anáfora deviene irónico, toda vez que el poeta se sirve de esa figura retórica para enumerar bienes que desde una óptica capitalista resultan bastante humildes: polvorones que se deshacen en la taza de café, el sombrero de su hermano mayor, los pájaros como desertores nocturnos. De cualquier manera, la evocación es dichosa, y vuelve a tomar partido por una presunta edad de oro homologada con el alba del hombre, una infancia rural dedicada al cuidado de la milpa. Una segunda retrospectiva —la primera tuvo lugar ante el salón de clases— escenifica una interlocución entre *él* y *ella*:

V

ella
se detiene a conversar conmigo
en la banqueta
pasan los carros con su ruido
pasan
los segundos
con su ruido
ella me habla con plumas
me dice el mundo
ella
tiene el vestido lleno de nidos
la calle se puebla de aves cuando pasa

los carros no son más que vaivén de alas
cuando pasa
ella
me deja un hasta luego que me revolotea

El contenido de la conversación es lo de menos. Interesa primordialmente al poeta reanudar el combate entre el estruendo urbano —“pasan los carros con su ruido”— y la música de sus aves, que ya no aletean tan espléndidamente como en la ocasión anterior: esta vez ella ha descendido de su nube, y en una banqueta asediada por automóviles, su voz se sospecha pedestre, su charla es mundana —“me dice el mundo”—, y pese a la promisoría hospitalidad de su atuendo —“tiene el vestido lleno de nidos”—, la interacción dura tan poco (dieciséis versos) que ya se anticipa un desencuentro. La sexta sección es la antítesis de la quinta. A través de un paralelismo premonitorio, *él* tiene una visión impúdicamente decrépita:

VI
él vio sentada a la abuela a media calle
en su silla de madera
igual que en la vieja fotografía
majestuosa
pero desafiante
pero mirándolo con esa sonrisa sensual
como una quinceañera impúdica
en medio de la calle
la abuela
inflaba y desinflaba su viento redondo
como una mano / como un sol
como un seno único en sístole y diástole
el viento terrible rozándolo
la sensualidad terrible
la abuela terrible soy tuya
tómame
porque tú no me olvidas
toma mis huesos
la abuela
y el sobresalto y el día sin aves

El pronombre personal femenino es momentáneamente sacrificado (reaparecerá en la última sección) y sustituido por el sustantivo “abuela”. Nada indica que sea la misma persona, pero ciertos versos comparativos lo sugieren: “como en la vieja fotografía”, la anciana lo mira con “sonrisa sensual / como una quinceañera impúdica”. El aire donde se dejaban oír notas musicales se

transforma ahora en un viento “terrible”, adjetivo que también recaerá sobre la sensualidad de esa abuela cuyo *vientre* es, en triste correspondencia fónica, un “*viento* redondo”. La identificación con la antigua chica parece aclararse con la provocativa insinuación: “soy tuya / tómame / porque *tú no me olvidas* / toma mis huesos”. Sólo entonces, sobresaltadas, las aves emprenden un vuelo sin retorno. Se consuma con este episodio la inadaptación del “buen salvaje” al mundo civilizado. La abuela puede representar un valor afectivo inestimable para una familia convencional, mas no para *él*, que no sabe de esas jaulas sentimentales ni le entusiasman los pactos y compromisos en sociedad. El primer verso de la sección final aclara el carácter onírico de esta última visión:

VII

él no tuvo más las pesadillas con la abuela
ni recordó más los pájaros de la mañana
ella creció por la pendiente del cosmético
y cambió en sus ojos las aves por los escaparates
él se integró al aire para siempre
a lo largo de su república agrietada
y fue testigo y corazón y ala inconclusa
ella subió a su casta por el hueco de la chimenea
él no bajó de su montaña

Vocaciones, personalidades y destinos contrapuestos consuman la separación definitiva de dos seres incompatibles. *Ella*, muñeca frívola de un capitalismo que al final vicia y se impone sobre todas las relaciones humanas de cualquier ciudad, se define por la vanidad —“creció por la pendiente del cosmético”— y el consumo —“cambió en sus ojos las aves por los escaparates”—. *Él*, a su vez, desde el alto orgullo de su hábitat —“no bajó de su montaña”—, leal a una nostálgica república —*agrietada* acaso por el centralismo—, culmina su metamorfosis en pájaro, integrado eternamente al aire y excluido por decisión propia de la urbe.

El remate guarda estrecha correspondencia con la primera estrofa. La “grieta” del principio adjetiva esta vez su *república*, al principio “hinchada”, y reaparece, ya no aludido sino literalmente, el “corazón”. No es difícil reconocer en la república *agrietada* el dibujo de un mapa con división política, tal como se representa en láminas escolares. La imagen hace sospechar que, luego de este primer desencuentro, *él* también *aprendió* a relacionarse y avenirse con los hábitos de la civilización. Tuvo también su novia y su familia, como se lee en el comienzo, y es debido al fracaso que representa ese sometimiento a las convenciones, que escribir esas memorias “no vale la pena”.

3. CODA

En sintonía con la defensa del “buen salvaje” de Rousseau, *Aves* representa un alegato por la libertad e inocencia campestres, incompatibles con la vida en la ciudad. Si *Emilio* tenía como fin último su incorporación, sin menoscabo de sus virtudes naturales, a un entorno corrupto y plagado de convenciones, el sujeto lírico de *Aves* no sólo rehúsa mudarse a la jaula del capitalismo, también proclama, desafiante, fidelidad absoluta a su cuna campesina.

La poesía, “esa cosa liviana, alada y sagrada”,¹¹⁸ como la imaginaba Platón, tampoco necesitó en las postrimerías del siglo veinte de ninguna expulsión del Estado para saberse indeseable entre los hombres. El voluntario exilio de las aves en este poema lo confirma. Por su tema, *Aves* adhiere a un tópico romántico que cuestiona el progreso y la modernidad de los que Occidente se jactó durante la pasada centuria. Su empleo del “verso libre” es sólo el señuelo con que disfraza la inveterada convicción de que la poesía es fundamentalmente música; desde esa perspectiva, la obtención de un ritmo impecable por medio de una métrica aparentemente irregular no es una proeza menor.

En el marco general de su poética, *Aves* retoma desde su título el símbolo que le es máspreciado y significativo a Vásquez Aguilar. En la imagen del pájaro, el poeta concentra sus atributos artísticos de libertad, nomadismo, apego a los aspectos más elementales y rústicos de la vida y una concepción clásica de la poesía como canto, concepción que cuenta con cada vez menos adeptos entre los poetas del siglo actual.

Aves es un canto antisocial, destinado a pasar inadvertido entre la algarabía urbana de críticos académicos que hoy parecen ensordecidos por una posmodernidad cada vez más fuera de sintonía con el hombre. Su música de alas, como la endecha cantada por Filomela en la urbe londinense de Eliot,¹¹⁹ suena incomprensible para oídos contemporáneos, desprovistos de educación prosódica y conectados a vehículos de evasión como los audífonos de *iPods* y teléfonos móviles.

Singular destino el de las aves. Salvador Novo nos enteró de su primera diáspora. Vásquez Aguilar se sumó en su poética a la parvada en exilio. Hoy, con el campo en vías de extinción y domesticados todos los poetas en una jaula de dimensión global, su éxodo tendría que ser interplanetario.

¹¹⁸ Esta definición triplemente adjetivada es citada por Jorge Luis Borges. En *Siete noches*, el escritor argentino hace extensivos los calificativos a Oscar Wilde, de quien retoma otra cita: “Los griegos sostuvieron que Homero era ciego para significar que la poesía no debe ser visual, que su deber es ser auditiva” (premisa en la que también basa su composición *Aves*, como traté de mostrar en estas páginas). *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 152-153.

¹¹⁹ And still she cried, and still the world pursues, / Jug Jug to *dirty ears*. “A Game of Chess”, *The Waste Land*. El subrayado es mío.

V. VÉRTEBRAS: ¿EXCEPCIONALIDAD RÍTMICA O VANGUARDIA?

1. POETA ARCÁDICO

Los poetas son rebeldes, pero no revolucionarios.

César Vallejo

En enero de 1994, el suicidio de Joaquín Vásquez Aguilar coincidió con la intrusión del ejército mexicano en Chiapas. A la ilusión gubernamental de ingreso en el primer mundo, una vez firmado el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, la insurgencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional opuso una guerrilla de muy corta duración en la línea de fuego. Luego de las primeras escaramuzas, la insurrección no desembocó en la necesaria toma del poder y degeneró, para decepción de radicales y revolucionarios, en multiculturalismo y repliegue en pos de la autonomía de los territorios en sedición mediante los aún no cumplidos acuerdos de San Andrés Larráinzar. El fracasado decurso de esta sublevación indígena motivó, una vez más, la nunca definitiva desacreditación de la tesis guevarista de la vanguardia en favor de otra “excepcionalidad histórica”.¹²⁰ La excepcionalidad de Chiapas, entidad largamente ignorada hasta entonces por el resto del país, confirmaba la regla del centralismo en México: al desprecio histórico sucedía la agresión abierta.

En la esfera literaria, el presunto vanguardismo de Joaquín Vásquez Aguilar acusa otra excepcionalidad. Originario de Chiapas, de ese sur introvertido y distante de la ciudad letrada¹²¹ que hasta la fecha tiene su asiento en la capital del país, este poeta campesino y solitario conoció indudablemente las vanguardias y aprendió algunas de sus técnicas. Pero este aprendizaje no basta para interpretar su poética como equivalente de los manifiestos grupales a los que fueron proclives los vanguardistas. La beligerancia lírica de Vásquez Aguilar opera más bien contra el optimismo y confianza en cambiar la vida, el mundo y la forma de escribir poesía, según ambicionaban los movimientos artísticos de posguerra durante la primera mitad de la pasada centuria.

En la edición crítica de su *Poesía reunida*, Luis Arturo Guichard ha calificado a Vásquez Aguilar — con el propósito de proyectarlo en la palestra de la poesía nacional e hispanoamericana — como a “un intérprete excepcional de las vanguardias y no sólo un buen lector de Sabines”.¹²² Se lo concedo, a condición de precisar que un intérprete no es inevitablemente un adherente o partidario.

¹²⁰ El título de este capítulo es paráfrasis del célebre artículo de Ernesto Guevara, “Cuba: ¿excepcionalidad histórica o vanguardia en la lucha anticolonialista?”, compilado en *El socialismo y el hombre en Cuba*, Grijalbo, México, 1971.

¹²¹ Utilizo la expresión en el sentido que le diera Ángel Rama en su libro homónimo: espacio político y cultural donde las letras legitiman el poder en turno, con la correspondiente remuneración del príncipe a través de prácticas de prestigio típicas del sistema literario latinoamericano: cargos como funcionarios públicos a los escritores, becas, designación como agregados culturales en el extranjero, dirección de instituciones educativas. Vid. *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998.

¹²² Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 23.

El adjetivo “excepcional” es certero: Vásquez Aguilar es una excepción, y no sólo en el marco de las vanguardias de México e Hispanoamérica, sino incluso en la tradición poética de su estado de origen. En el ámbito nacional, ni el Estridentismo, la vanguardia nacional más genuina, ni sus antagónicos Contemporáneos (aprendices conservadores de la vanguardia de ultramar) incidieron significativamente en su obra. Mal podía conciliarse el entusiasmo urbanístico de Maples Arce con un poeta sureño que jamás disimuló su desagrado por la capital mexicana y fue leal toda su vida a una cuna de estero nombrada al final de sus días *Pequeño paraíso perdido*. De los Contemporáneos lo distanciaba su formación autodidacta: el decadentismo y las exquisiteces cosmopolitas de aquel cenáculo capitalino que traducían la producción literaria de Europa y Norteamérica poco podían atraer a un oscuro normalista monolingüe, cuya única experiencia artística en grupo la propició su afición al teatro.

Vásquez Aguilar se inició como actor en la compañía teatral de Luis Alaminos Guerrero. Más tarde fue miembro del Teatro de Orientación Campesina, dirigido por Eraclio Zepeda. Aparte de acercarle textos dramáticos, Alaminos Guerrero lo inició en la lectura, determinante para su creación ulterior, de Federico García Lorca, Miguel Hernández, César Vallejo y Pablo Neruda. De la relevancia de este primer acceso a las vanguardias cuenta Vásquez Aguilar: “yo venía de un medio rural, estudié la secundaria y estaba haciendo mis pininos, pero con lecturas limitadas, en ese momento di el salto, con la influencia del maestro Alaminos”.¹²³ Con “lecturas limitadas” alude a su conocimiento, desde los diez años, de Amado Nervo, López Velarde, el romanticismo y el modernismo. En un oído ya bastante educado como el suyo irrumpieron entonces el tono dramático de Hernández, las exuberantes metáforas e imágenes de García Lorca y Neruda, y una identificación temperamental casi absoluta con el autor de *Los heraldos negros*.

El descubrimiento de Vallejo se remonta a principios de la década de 1960. Para esa fecha la dupla estelar de la poesía en Chiapas, Jaime Sabines y Rosario Castellanos, había conquistado la capital de México y tenía en su haber títulos sobresalientes como *Horal*, *Tarumba*, *Lívica luz* y *Materia memorable*, respectivamente. Por su parte, también Óscar Oliva, Juan Bañuelos y Eraclio Zepeda se habían amotinado estratégicamente en torno de una espiga antológica que hasta hace poco tiempo seguía redituándoles dentro del sistema literario. El tardío hallazgo de Vallejo no se traducirá en la factura de una obra de vanguardia que lo sitúe al nivel de los poetas citados. Más aún: en el contexto de la lírica chiapaneca, y comparada con el Alquimismo de Armando Duvalier, que la precede, la poética de Vásquez Aguilar se mantiene a la vera, cuando no a franco contrapelo, de cualquier furor revolucionario en materia de creación.

El símbolo que atraviesa toda su poesía, el pájaro, esa creatura musical y alada con la que se identifica tradicionalmente al poeta, no guarda en sus poemas ningún parentesco con los aviones del Estridentismo ni con el ángel en paracaídas, representante del creacionismo en *Altazor*. Si un equivalente tiene su ave paradigmática, ése es el papalote de su niñez, el mismo juguete rústico que reencontrará, fascinado, en las evocaciones de *Pedro Páramo*. Su horizonte nunca es el porvenir sin

¹²³ “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 418.

alcance donde tiene su sede la utopía de las vanguardias. En alas de su poesía, Vásquez Aguilar regresa siempre al sur de donde surgió, en pos de un paraíso definitivamente perdido. Pueden sonar en su lira notas “valléjicas”, “huidóbricas”, “nerúdicas”,¹²⁴ según su propia adjetivación, pero la canción jamás deja de ser nostálgica.

Sobre la filiación de Joaquín Vásquez Aguilar con las vanguardias han escrito Gustavo Ruiz Pascacio, en su libro *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas*, y Luis Arturo Guichard, en el prólogo a su *Poesía reunida*.

En un ensayo intitulado “Joaquín Vásquez Aguilar: la festiva fatalidad del lenguaje”, Ruiz Pascacio vincula su poética con el creacionismo de Vicente Huidobro y la asimilación de las formas internacionales de la vanguardia que César Vallejo llevó a cabo en *Trilce*. Paradójicamente, entre los poemas citados como ilustración no figura uno solo de *Vértebras*, que para Guichard “es el libro en el que mejor se aprecia la lectura de las vanguardias hecha por JVA”.¹²⁵

A continuación retomo los presupuestos en que basan ambos la adscripción vanguardista del poeta capusbovense para después confrontar y hacer explícitos los motivos de mi disensión.

Ruiz Pascacio, para empezar, tiene un concepto bastante tibio de la vanguardia:

Si argumentamos este sentido de rebelión en la poesía de Vásquez Aguilar es evidente que en su poética confluyen las dos direcciones de la revuelta vanguardista: una revuelta social a través del arte como liberador moral y catalizador existencial y una revuelta estética, contenedora de una ruptura temática y formal.¹²⁶

El párrafo reúne indiscriminada y ambiguamente dos palabras que merecen distinguirse: rebelión y revuelta. Pero aún más importante: prescinde de la que debiera regir a toda vanguardia: revolución. En primer lugar, una revuelta no es sinónimo exacto de rebelión ni tiene como consecuencia el cambio radical a que aspiraban, según la incendiaria retórica de sus manifiestos, las vanguardias. Dicho cambio es propósito exclusivo de una revolución. La rebelión, al ser un acto de indocilidad individualista, puede sin dificultad atribuirse a más de un poeta. La revuelta, por el contrario, es un movimiento colectivo, aunque carente de una doctrina. Si bien las vanguardias literarias comparten con las revueltas un carácter grupal, los revolucionarios integrantes de las primeras sí tienen muy claros, por escrito y hasta publicados, sus objetivos. Por citar un solo ejemplo: en su manifiesto de 1924, André Breton suscribía simultáneamente las consignas de Arthur Rimbaud y de Karl Marx (*cambiar la vida* gritaba el poeta, *transformar la realidad* reclamaba el filósofo) como un propósito unificado en la poética surrealista. En otras palabras, la violencia revolucionaria de las vanguardias, vocablo castrense, es estratégica y metódica. Su lucidez la distingue del espontaneísmo propio de las revueltas, al mismo tiempo que su acción grupal le

¹²⁴ Léase el poema “Pequeño paraíso perdido”, del libro homónimo.

¹²⁵ Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 23.

¹²⁶ Gustavo Ruiz Pascacio, *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2000, p. 77.

garantiza, sólo en apariencia, un impacto que no se espera de un rebelde solitario.

“La poética de Vásquez Aguilar —escribe Ruiz Pascacio— guarda una relación umbilical con la obra de dos poetas latinoamericanos: el chileno Vicente Huidobro y el peruano César Vallejo”.¹²⁷ La afirmación reclama un somero examen. De Vicente Huidobro, como de André Breton o Filippo Marinetti, puede decirse lo que se ha repetido hasta la saciedad sobre Rubén Darío: su obra y su poética son únicas, mas sus adeptos e imitadores, llámense creacionistas, surrealistas, futuristas o modernistas, son apenas pastiches acumulados en el basurero de la historia literaria. De cualquier manera, concediéndole a Ruiz Pascacio que Huidobro sea un representante preclaro de la vanguardia en Hispanoamérica, lo que él llama la afinidad entre su poética y la de Vásquez Aguilar —esto es: “su conflicto con la realidad de la lengua”— no me parece privativo de una propuesta vanguardista, sino el *dictum* impuesto por la teoría lingüística deudora de Ferdinand de Saussure. “Vásquez Aguilar, afirma Ruiz Pascacio, sustantiva los verbos, adjetiviza los nombres, transgrede los sentidos, disecciona los sonidos”. E insiste: “Ahí donde adverbios, sustantivos, adjetivos, sonidos y metáforas se entrecruzan sin acribillarse unos a otros, con una avidez sinfónica pocas veces presente en la poesía chiapaneca, Joaquín Vásquez Aguilar demuestra su continuo diálogo con el autor de *Altazor*”.¹²⁸ Pero tal extrañamiento lingüístico, bien observado por otra parte, no pasa de ser una mera hazaña textual, limitada a las fronteras de la página, intrascendente y hasta desdeñable para la ambición revolucionaria de los auténticos vanguardistas, deseosos de incidir objetivamente sobre la realidad *extralingüística* de su tiempo, acoplándose a diferentes expresiones artísticas y, en algunos casos, como los de Breton y Marinetti, aliándose incluso con partidos políticos de filiación marxista y fascista, respectivamente.

En cuanto a Vallejo: emparentar su obra, específicamente *Trilce*, con las vanguardias europeas, es un atajo interpretativo desfavorable para una poética tan señera y original como la del insigne peruano. Más de un crítico ha incurrido en esa facilidad. Y no sin razón: un extraordinario comunista como Vallejo mostró una sensibilidad, una ambición artística y una fe en el poder de la poesía para transformar el mundo tan agudas, que lo convirtieron al final de sus días en un vanguardista *sui generis*, cuya obra —donde se incluyen los izquierdistas *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*— ha sido inmune al peyorativo marbete de “panfletaria” o “propagandística” con que sí ha querido menospreciarse parte de la producción de Pablo Neruda.¹²⁹ Ruiz Pascacio lo advierte y promete mucho cuando escribe: “La voz de César Vallejo llega hasta

¹²⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹²⁸ *Idem.*, pp. 71 y 73, respectivamente.

¹²⁹ El propio Vásquez Aguilar llegó a decir: “Sería alta traición, al escribir, no ser fiel a lo que quieres expresar, no hay que escribir como Pablo Neruda en sus últimos poemas: *Incitación al Nixonicidio*, eso no era su poesía, era un hombre de izquierda, pero hacer poesía es otra cosa para mí”. Alérgico a la pasión política, el poeta capusvobense no consideró la posibilidad de que, en ese momento de su vida y creación, Neruda estuviera expresando sincera y fielmente su deseo de asesinar al presidente de los Estados Unidos como un acto poético. Uno se pregunta cuál era la opinión de Vásquez Aguilar sobre las últimas palabras de César Vallejo, el poeta que más admiraba, y a quien difícilmente se le podría acusar de “alta traición” cuando en abril de 1938, identificando su agonía con la herida mortal que Francisco Franco infligió a la Segunda República Española, dijo: “España, me voy a España”.

Vásquez Aguilar en su conflicto con la realidad del mundo; ante la reiterada experiencia de un mundo cuya única y absurda verdad es la del dolor irracional, reiterado, inmerecido que nos provoca”. Su conclusión, no obstante, sigue limitada por un marco teórico estrictamente lingüístico: “La poética vallejianana pretende comprobar la radical insuficiencia del lenguaje, la desesperante fractura entre lo dicho y lo vivido, la tergiversación del mundo en los estilos artísticos”.¹³⁰

El estilo de *Trilce*, a diferencia del registro deliberadamente uniformado de las vanguardias, no está respaldado por ningún manifiesto o programa literario colectivo a modo de justificación. Desde su título, la originalidad y libertad creativa del poemario acusaron un egotismo que desconcertó a la crítica. Vallejo desafió esa incompreensión con un rigor estético personalísimo:

El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! [...] Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística.¹³¹

Libre, solitario y sin adherentes que se proclamen *trilcistas*, Vallejo todavía no asume en 1922 una posición estética e ideológica tan combativa como cabe esperarse de un movimiento literario de vanguardia. Su presunta filiación vanguardista se cree detectar, de hecho, en el hermetismo y difícil lectura de *Trilce*, características remarcadas, también, de las vanguardias europeas, elitistas y “divorciadas del gran público”. Este equívoco se deshace sin dificultad. Decir que un texto es hermético no significa condenarlo a lo inaccesible o al entendimiento de unos cuantos iniciados, identificados en este caso como vanguardistas. El adjetivo *hermético* resalta únicamente la necesidad de afinar la capacidad para interpretarse, para dejarse en él toda la destreza *hermenéutica* de que se está dotado, tal como lo han hecho Juan Larrea y Francisco Martínez García en relación con el significado y origen del más enigmático título de Vallejo: *Trilce*. Hermético y vanguardista no son entonces sinónimos. Puede efectivamente percibirse en la factura de *Trilce* el conocimiento que tenía Vallejo de ciertas vanguardias, pero este aprendizaje no derivó en un producto susceptible de leerse a la luz de un credo estético vanguardista.

En relación con la poética de Joaquín Vásquez Aguilar, así parece haberlo comprendido Luis Arturo Guichard, para quien *Vértebras* “es el libro en el que mejor *se aprecia la lectura* de las vanguardias hecha por JVA”. Pero Guichard, como Ruiz Pascacio, también ha leído la obra de Vásquez Aguilar con apego a un marco teórico que privilegia la atención al comportamiento del signo lingüístico en los versos. Guichard habla de un “proceso de adelgazamiento del lenguaje personal del poeta hasta reducirlo a su forma más personal y descarnada”, proceso según él deudor de la poética expresionista alemana de Gottfried Benn, Paul Celan y Georg Trakl. *Vértebras* sería

¹³⁰ Gustavo Ruiz Pascacio, *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2000, pp. 74 y 75, respectivamente.

¹³¹ Fragmento de una célebre carta a su amigo Antenor Orrego, a propósito de la publicación de *Trilce*, citada en César Vallejo, *Obra poética* (ed. Américo Ferrari), Colección Archivos, Madrid, 1988, p. 704.

además la representación culminante de esta poética, al constituir su condensación expresiva el final de “un camino en el que el poeta se despoja de su propia individualidad para intentar integrarse en el todo creador, que en este caso es el hueso, la médula, el sustento último de todo lo humano”. Como predecesores vanguardistas de Vásquez Aguilar, Guichard añade a los nombres de Huidobro y Vallejo el de Oliverio Girondo, cuyo poemario, *En la masmédula*, en virtud del innegable parentesco de su título y de la semejanza en la disposición gráfica de los versos, sería el “hermano mayor de *Vértebras*”.¹³²

Suenan forzadas la analogía establecida con Girondo y la precipitada aplicación del término vanguardia a una obra que, en virtud de su incontestable excepcionalidad, se resiste a toda estética colectiva. En su comentario al libro inmediatamente posterior a *Vértebras*, sentencia Guichard: “Celebración de un entorno local, *Casa* no es un libro localista a la manida manera chiapaneca, pero tampoco, ni de lejos, un libro tan importante para la vanguardia local como lo fue *Vértebras*”.¹³³

“Vanguardia local”: el adjetivo es el remate idóneo de esa perspectiva eurocéntrica que hizo derivar la poética de Vásquez Aguilar de Benn, Celan y Trakl,¹³⁴ autores que ni siquiera figuran entre los “puntales” o “piedras angulares” confesadas por el poeta en entrevista con Elva Macías. Como todas las importaciones culturales a las que nuestra América ha estado subyugada al ser colonia sucesiva de España y Estados Unidos, el término vanguardia suena postizo y débil, con pretensiones de dignificar o elevar a rango civilizado la despreciada producción artística de las Indias, la periferia, los márgenes, si bien a expensas de su excepcionalidad. En ese tenor bienintencionado es comprensible la propuesta clasificatoria de Ruiz Pascacio y Guichard.

Negarle perfil vanguardista a la obra de Vásquez Aguilar, como pretendo, implica reivindicarle, como a *Trilce*, su carácter excepcional, ya puntualmente advertido por Guichard. Más que aprendiz de la vanguardia, Vásquez Aguilar fue un poeta reaccionario. O como Wystan Hugh Auden dijera de sí mismo para desmarcarse de radicales y utópicos: un temperamento arcádico. Los vanguardistas trasladan su dicha y realización a un porvenir que no esperan alcanzar nunca. A ese horizonte, nombrado Utopía, se opone la mítica pero igualmente inalcanzable Arcadia¹³⁵ de quienes no despegan la vista de un pasado irrecuperable, de un *Pequeño paraíso perdido*, como nombró a sus recuerdos infantiles Joaquín Vásquez Aguilar. Los vanguardistas, en tanto revolucionarios,

¹³² Todas las citas de Guichard en este párrafo pertenecen sucesivamente a las páginas 23, 19, 37 y 34 de la edición crítica arriba citada.

¹³³ *Ibidem*, p. 37.

¹³⁴ “Si bien el origen de este tipo de proceso se encuentra en los expresionistas alemanes de principios de siglo —el propio Benn, Celan y Trakl—, en lengua española fue asumido por las vanguardias postparisinas: Vallejo, Huidobro y Girondo son sus genios tutelares, pero la tradición se extiende a muchísimos autores hasta prácticamente la actualidad. JVA recibe la influencia directa de los tres poetas mencionados, a los que recurre constantemente para cimentar su teoría poética”. Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, pp. 20-21.

¹³⁵ Región idealizada de la Grecia antigua y mitológica, Arcadia ha devenido con el paso del tiempo un lugar imaginario de comunión con la naturaleza, de aire pastoril, todavía no corrompido por la civilización y por el que han suspirado poetas y artistas de diferentes épocas: Virgilio y Garcilaso de la Vega, entre ellos.

miran denodadamente hacia un futuro que a Vásquez Aguilar le espantaba: “Pienso —le declaró a Elva Macías— que la tecnología va destruyendo la parte humana de uno. Mientras avanza la tecnología el hombre se va haciendo cada vez más un ser cibernético”.¹³⁶ Ante esa perspectiva, el poeta retrocede. Ese retroceso le aparta definitivamente de la vanguardia.

Tampoco debe olvidarse que los célebres manifiestos de dadaístas, surrealistas, futuristas y demás vanguardias europeas, abrevaron de la contundente y magistral retórica del *Manifiesto del Partido Comunista*. Marx y Engels declaraban a los comunistas “el sector más resuelto de los partidos obreros de todos los países, el sector *más avanzado*”,¹³⁷ definición que años más tarde los poetas empalmarían con el vocablo francés *avant-garde*, “avanzadillas o fuerzas de choque” en el campo de batalla de la literatura, trasunto de la primera gran conflagración de 1914.

Aun reconociendo en varios poemas de Vásquez Aguilar una rebelión y una beligerancia sinceras, esta combatividad está lejos de ser revolucionaria. Más aún: su posición ideológica y estética, bastante conservadora, desconcierta si se repara en que sus principales mentores conforman una vanguardia eminentemente roja: César Vallejo, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Pablo Neruda. Incluso el Teatro de Orientación Campesina en el que actuó, ostentaba en el nombre su orientación ideológica y de clase. Cielo Pinto, actriz que convivió con el poeta en el grupo teatral llamado “El Surco”, evoca:

En esa época estaba muy en boga la música latinoamericana, era la época en que era presidente de Chile Salvador Allende [...] Éramos muy chamacones y teníamos a Luis Alaminos de maestro. Como era teatro campesino, nos gustó mucho, pues estábamos en la época del romanticismo, cuando uno piensa que se va a comer el mundo. Fuimos con todo el ímpetu que tiene la juventud. Llevamos obras de teatro con un mensaje, de eso se trataba. De hecho llevamos nuestros himnos; por ejemplo, uno que me impresionaba mucho era “dale tu mano al limpio, dale que te haga bien, te mojaré de sudor santo de la lucha y el deber”.¹³⁸

La época recordada por Pinto tiene fecha precisa: 1972. *Vértebras* se publica exactamente una década después. En ese ínterin, Vásquez Aguilar frecuentaría, con altibajos emocionales, el Distrito Federal. Significativamente, *Vértebras* empieza con un soneto —una forma por demás tradicional—, y páginas más adelante, en la composición número VIII, el poeta no deja lugar a dudas sobre el sentido de su rebelión (el subrayado en el último verso es mío):

¹³⁶ Entrevista arriba citada, página 424. Adviértase cuán inimaginable sonaría esta declaración en labios de Marinetti.

¹³⁷ C. Marx & F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, Ediciones Quinto Sol, México, 2004, p. 40.

¹³⁸ “Testimonios”, *En el pico de la garza más blanca*, p. 448. El “himno” citado por Cielo Pinto, cuyo título original es “Canción para mi América”, fue compuesto por el cantante popular uruguayo Daniel Viglietti. En la versión original, Viglietti escribe “indio”, no “limpio”, como cita, muy probablemente de memoria, la actriz.

mi cantar se rebela
mi llorar se rebela
mi talón y mi lluvia y mi tejado
y mis dos manos y mi piel se rebelan
mis árboles también
mis pájaros y mis dos ojos se rebelan
contra este asunto de humo vanguardista

Guardada toda proporción, la proclama de estos versos hace de *Vértebras* una experiencia equivalente a la que dio origen a *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. El delirante lamento del granadino sobre la Gran Manzana está escrito en formato presuntamente surrealista.¹³⁹ Con todo, esta peculiar “escritura automática” expresa una inconformidad con la deshumanización citadina que jamás caracterizó a las vanguardias de Europa, de cuna incontestablemente urbana: París. Como García Lorca, al “humo vanguardista”, metáfora de la evanescencia tóxica del *smog* capitalino y la nicotina de esnobs y bohemios, Vásquez Aguilar opone las sensaciones elementales y orgánicas de su Arcadia costeña: canto, lluvia, tejado, árboles y su símbolo irrenunciable: los pájaros siempre inmigrantes y marginados en cualquier metrópoli.

Semejante al misterioso encanto del neologismo *Trilce*¹⁴⁰ —conjunción de *tres* y *dulce* para Juan Larrea, o de *tristeza dulce*, en opinión de Francisco Martínez García—, *Vértebras* también codifica en su título las circunstancias de su composición y anticipa su estructura y temática. Vásquez Aguilar comienza a escribir el libro hacia 1980, justo cuando contaba treinta y tres años, el mismo número de vértebras que constituyen la espina dorsal y, al mismo tiempo, “las treinta y tres edades de Cristo a punto de caérseles el templo [...] la intensidad y la densidad a punto de quebrarse el ser humano, su templo que es su cuerpo”.¹⁴¹ Esta radiografía poética, ensimismada en sus adentros, prueba la honestidad del autor al apuntar su visceralidad como fuente creativa:

Se me califica de poeta lírico. Yo digo que soy un poeta visceral. Yo me derramo, me desgarró, me desangro. Me derramo ahí en mis textos: éste soy yo. Si viniera un psicólogo a indagar cómo soy, cómo es la personalidad de Joaquín

¹³⁹ Este es, por ejemplo, el parecer de Guillermo Díaz Plaja, quien abre su comentario al libro *Poeta en Nueva York* con un inciso titulado “a) La actitud superrealista”, en *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1955, p. 157.

¹⁴⁰ Cuenta Juan Espejo Asturrizaga que los amigos de Vallejo lo habían disuadido de firmar con el pseudónimo “César Perú” un libro cuyo título tampoco los convencía: *Cráneos de bronce*. El poeta accedió a estampar su verdadero nombre y cambiar el título, pero una vez en la imprenta, se le advirtió que dichas correcciones le costarían *tres* libras adicionales: “César se sintió mortificado. Por varias veces repitió tres, tres, tres, con esa insistencia que tenía en repetir palabras y deformarlas, tress, triss, triessss, tril, trilsss... ¿trilce? ¿trilce? Se quedó unos instantes en suspenso, para luego exclamar: Bueno, llevará mi nombre, pero se llamará *Trilce*”. Retomo la anécdota de Víctor de Lama en *César Vallejo*, Eneida, Madrid, Colección Semblanzas, 2000, p. 35.

¹⁴¹ Entrevista arriba citada con Elva Macías, página 421.

Vásquez Aguilar que lea mis textos, allí me va a encontrar, por eso mi estructura es interior siempre.

A diferencia de su celebración *a posteriori* por Luis Arturo Guichard y dos ensayistas de *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*,¹⁴² la recepción inmediata de *Vértebras* fue dudosa. El 20 de mayo de 1982, Ricardo Yáñez enjuició en el diario *Unomásuno*:

La sección final¹⁴³ del libro *Vértebras* (colección Lecturas Mexicanas del Fondo de Cultura Económica), que cabría, precisamente, suponer vertebral, no empieza bien: “Me soneto a tu cruz”, declara con mal ingenio Vásquez Aguilar al abordar la clásica forma con el presunto “ritmo doble de la sinrazón / y del esquema”. Sin embargo, un buen verso en ese acercamiento: “y el pan enorme de mi corazón” [...] Es *Vértebras* [...] la sección más hecha, y quizá la menos viva [...] Escollo último: la esquirlas de *Vertebrallejo* aparecen regadas por doquiera.

Con algunos meses de adelanto, el 12 de octubre de 1981,¹⁴⁴ un benévolo Óscar Wong también vacilaba en *El Nacional* sobre la singularidad del poemario:

Por supuesto que Vásquez Aguilar, consciente de sus actos, busca innovar la expresión de sus contenidos como una necesidad: no hay el afán de transformarse en vanguardia... aunque lo sea, sino el deseo de renovar la posibilidad semántica del signo lingüístico, de la cadena hablada.

Adviértase la reticencia con que nombra la vanguardia y cómo la desplaza en favor de una renovación “de la posibilidad semántica del signo lingüístico”. No, no es vanguardia, y menos todavía si se destaca su solo aspecto lingüístico, como lo hace Wong y lo secundará en su momento Ruiz Pascacio. “No empieza bien”, agrega Ricardo Yáñez sobre la que considera “la sección más hecha y quizá la menos viva” del libro. Ciertamente, en comparación con los preliminares *Cuerpo adentro* y *Aves*, el hermetismo y la esmerada elaboración de *Vértebras* da la impresión de una complicada autopsia en la que sólo se dispone de los treinta y tres huesecillos de la columna vertebral de un poeta ya muerto, o por lo menos, ya no tan vital como en las primeras páginas. Y no es que “no empiece bien”, sino que el sentido del soneto inicial desmiente y contrasta la apariencia vanguardista del resto de las composiciones:

¹⁴² En dicho volumen, Blanca Luz Pulido y Eliézer Cuesta Gómez dedican sus respectivas colaboraciones a *Vértebras*.

¹⁴³ Originalmente *Vértebras* dio título a un volumen en que se integraron dos libros anteriores: *Cuerpo adentro* y *Aves*. De ahí la puntualización de Yáñez.

¹⁴⁴ Muy probablemente, al ser paisano y amigo personal del poeta, Wong tuvo acceso a las pruebas del libro, cuya fecha de publicación es 1982. De otro modo no se explica lo prematuro de su reseña.

Me soneto a tu cruz. No a la ecuación
mecánica asustándome la fiera
pero a la carpa donde desespera
la fuerza diaria soportando el son,

el ritmo doble de la sinrazón
y del esquema. De la tumba esfera
donde dan vueltas fiel mi calavera
y el pan enorme de mi corazón.

¿A qué jugar entonces, mala fuente?
¿A qué seguir tus pasos, dictadura?
Dame tu brazo, nómada, serpiente;

las bendiciones de tu mordedura.
Soy una lengua pura que se miente
y se castiga y *permanece* y *dura*.

“Me *soneto* a tu cruz”. No es “mal ingenio”, como supone un defraudado Ricardo Yáñez. Se trata en el fondo de una declaración de principios. La asociación semántica, a través de su semejanza fónica, del sustantivo “soneto” con el verbo *someter*, deja en claro la obediencia y apego del poeta a una preceptiva literaria que se remonta al siglo XVI, cuando, tras importarla de Italia, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega trasplantan a la lírica renacentista española la hoy clásica combinación estrófica de dos cuartetos y un par de tercetos endecasílabos. Aunque también, y por extensión, este *sometimiento* formal connota y adelanta el ánimo a regañadientes con que el poeta emprende el calvario estilístico (la *cruz*) que le representará la composición de los treinta y tres poemas del libro. Su obediencia, por otra parte, está matizada. No se somete “a la ecuación / mecánica asustándome la fiera”, sino al “ritmo doble de la sinrazón / y del esquema”. La consciencia metapoética de Vásquez Aguilar al estampar la palabra “ritmo” es crucial para la interpretación de todo *Vértebras*. En “el ritmo doble de la sinrazón / y del esquema” están confrontados el instinto y la regla inherentes a cualquier composición, y no exclusivamente de un rígido soneto, pues incluso los manifiestos de las vanguardias contenían normas creativas, no poca dosis de autoritarismo que no tardó en uniformar y dar al traste con la personalidad única de cada militante. Apercebido de esta “tragedia”, Vásquez Aguilar aspira a mantener en las treinta y dos “vértebras” que suceden al soneto de apertura un ritmo que equilibre un formato de expresión aparentemente vanguardista (o lingüísticamente innovador, como diría Wong) y una fidelidad a sus vísceras, a lo más individual y excepcionalmente suyo. Este anhelado balance no se consigue: al final puede más “la fiera”, la bendita mordedura de esa serpiente nómada a cuyo brazo se confía el poeta en los tercetos de remate: “Soy una lengua pura que se miente / y se castiga y *permanece* y *dura*”, como termina diciendo, mimetizado ya con el ritmo bífido —se miente y se castiga— de una

lengua que, también como serpiente, se enrosca ya desde el segundo cuarteto:

[...] De la tumba esfera
donde dan vueltas fiel mi calavera
y el pan enorme de mi corazón.

El ciclo de vida y muerte, en analógica equivalencia con la sinrazón y el esquema, se representa en estos versos a través de la “tumba esfera” (circular y perfecta como un soneto) donde giran “mi calavera” o consciencia de muerte y “el pan enorme de mi corazón” o instinto de vida.

Este “ritmo doble”, como ya dije, al final se decanta —si bien muy discretamente, a tal punto que a Yáñez le parece la “sección menos viva del libro”— por un vitalismo que el poeta siempre ubicó en el medio rural del que provenía y opuso a todo artificio literario, fuera éste “vanguardista” o tradicional como el soneto. Y es que todo poema, como dice Meschonnic en *The Rhythm Party Manifesto*, es lo más opuesto a la literatura:¹⁴⁵ su ritmo —esa columna vertebral auditiva que lo sostiene— puede atravesar inmune y extraliterariamente la dictadura¹⁴⁶ de la métrica más antigua o de la prosodia más revolucionaria.

2. ERÓTICA DE LA VIOLENCIA

“Me propuse hacer un argumento poético: *Vértebras*, que hablara de eso. Yo tenía 33 años, la edad de Cristo, incluso lo menciono: ‘... las treinta y tres edades de Cristo a punto de caérseles el templo...’ Es una columna vertebral, las 33 vértebras, la intensidad y densidad a punto de quebrarse el ser humano, su templo que es su cuerpo”.¹⁴⁷

Tal como el poeta se lo expone a Elva Macías, *Vértebras* es la constancia textual de un heterodoxo Getsemaní en el que la serpiente —o agente de la tentación— desempeña un papel mucho más confiable y valioso que en los Evangelios: revelar a Vásquez Aguilar que su atormentado amor por el lenguaje representa el pilar más sagrado de su organismo. Su descarnada pasión por el verbo es sometida a una disección que carece no obstante de la fría serenidad con que procedería un cirujano. Aun tratándose del poemario con la semántica más inaccesible de toda su obra, ni una sola composición deja indiferente: sea porque suenen a exabrupto incomprensible, o por la falta de gracia paródica con que se exponen ciertos ejercicios rítmicos, el desasosiego es su

¹⁴⁵ . . . a poem is that which is most opposed to literature. Consúltense al final las “Fuentes electrónicas” para la referencia completa. *Literatura* aquí entendida como todo discurso académicamente clasificable en cualesquiera de los géneros y formas de los manuales escolares y la teoría literaria hegemónica.

¹⁴⁶ En su acepción etimológica de “indicar” o “mandar” (la escritura de un soneto se somete al *mandato* o *indicación* de incluir catorce endecasílabos rimados distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, por ejemplo).

¹⁴⁷ “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas / UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 421.

sentimiento invariable. Camuflada de literatura —es decir: de bífida anfibología—, su columna vertebral diríase una serpiente vanguardista tentando al poeta, obligándolo a transgredir su conservadurismo retórico con experimentaciones para las que no está hecho. En el soneto inicial, el poeta confiaba su brazo a la serpiente pidiéndole “las bendiciones de tu mordedura”. De esta ironía se revestirá frecuentemente esa sierpe simbólica al reaparecer en los poemas IV, V, XVII y XXII. Aun cuando su designación sea peyorativa (“áspid maldito”, “ofidio inoficioso”, “culebra del acecho”, “serpentina de la independencia”), para el poeta su secuela catastrófica no tiene precio:

IV
era el final y el miedo crece y crece
descomunal tambor el loco amor
la locura
mordiente filosa
aguda
y el final como un gran manto pétreo
como una lámina ósea
como un oído pesadísimo
así aplastante
la locura dueña de todo el aire
de todo ente y piedra y pensamiento
lengua voraz
áspid maldito
maldición de maldiciones
así aplastante
era el final contra mi cuerpo llama sin cuartel

Para desentrañar la esperanza implícita en versos a primera lectura apocalípticos, debe tenerse en cuenta que la amenaza destructiva proviene del “loco amor”, nombrado también “lengua voraz”, “áspid maldito”, “maldición de maldiciones”, y tiene como objetivo instaurar la locura sobre todo ente, piedra y pensamiento. Cumple la misma función libertaria de la serpiente inicial: despedazar la cruz retórica en que se tortura el poeta como una fiera enjaulada en la ecuación mecánica del soneto. La destrucción de la normativa urbana —y su trasunto literario: las reglas de composición— es constante en *Vértebras*. Dice el último verso: “era el final contra mi cuerpo llama sin cuartel”. Era el final porque así lo había intuido el poeta. A sus treinta y tres años se sentía un Cristo con su templo corporal presto a desplomarse.

La exposición a la iniquidad amorosa, que recuerda al masoquismo romántico —“contra mi cuerpo llama sin cuartel”—, es un desafío y una certidumbre de supervivencia. El poeta lo reclama explícitamente:

V
así escíndeme ciudad
con filo de oficina
ofidio inoficioso
rómpeme el espinazo
párteme
ráspame
ruido velocísimo
paf

La contundente celeridad de los esdrújulos —escíndeme, rómpeme, párteme, ráspame, velocísimo— produce el efecto acústico de los golpes de un hacha. En las aliteraciones de “filo”, “oficina”, “inoficioso” y el onomatopéyico “paf” de remate, se reproducen el sonido de los hachazos y el aciago silbido viperino de la ciudad: el *oficio* burocrático es un *ofidio* y la *oficina* un herpetario tan irresistiblemente *afilado* como la navaja del suicida. El poeta ofrece temerariamente su cuerpo al veneno de la serpiente citadina porque, como se vio páginas atrás, él pertenece al tiempo cíclico del mito, del renacimiento incesante. Su “final”, por consiguiente, no es el de la historia, sino la ocasión de un recomienzo. No de otra manera se puede interpretar la recomendación que le hace a la “serpentina de la independencia” páginas más adelante:

XXII
enróscate a esperarme
serpentina de la independencia
que la púa está loca
por mi país
más ruina que país
y por mi edad computadísima
antes que pie hambre de césped
olvida luego mi amarilla
voz
pero guárdame el árbol
hasta que la manzana y su corneta

La alusión vuelve a ser bíblica y tan heterodoxa como al principio del poemario. Están presentes la manzana —con la que popularmente se identifica el fruto prohibido por el Génesis— y el árbol del conocimiento. El poeta espera que la “serpentina de la independencia” lo aguarde en ese horizonte genésico luego de su fugaz tránsito por el mundo. México aparece vuelto una “ruina” y asediado por una púa que intimida al poeta debido a la edad alcanzada. De sus treinta y tres años habla como de una “edad computadísima”. Cierta humor no muy fino se trasluce en la adjetivación: suena “emputadísima”, como se dice vulgarmente, y añádase que el anglicismo carga además con el

estigma de ser demasiado urbano, alusivo al artefacto que hasta nuestros días sigue monopolizando el alma del hombre: la computadora. Con esta puntualización de por medio, la “púa” adquiere la función de sinécdoque alusiva al cerco tecnológico y colonizador de Estados Unidos sobre la patria del poeta: los cables de la computadora como alambres de púas, un estado de sitio en el que Vásquez Aguilar ya no quiere avanzar sino hacerse de un remanso ecológico: “antes que pie hambre de césped”. Más que marchar en la misma dirección de los avances históricos, su pie, que se intuye descalzo, quiere reposadamente asentarse sobre una alfombra verde y natural.

De “la manzana y su corneta” resta sólo añadir que representan una promesa de salvación bastante curiosa, por no decir blasfema. En vez de asociarse la manzana con el pecado de la lujuria, o del conocimiento prohibido, se le vincula con un instrumento de viento que vagamente recuerda la trompeta del llamado Juicio Final. El verso se mofa de la cosmovisión escatológica del pueblo judío y la incorpora a la certidumbre rítmica del eterno retorno: al final, el poeta se ve junto a la serpiente en un árbol cuyo fruto, en vez de sabor, produce música.¹⁴⁸ El Libro del Apocalipsis reconduce al Génesis: dar alcance al horizonte es volver al punto de partida.

No fue ésta la única vez que el poeta se jactó de herejía. En el poema “Topo”, de su *Cuaderno perdido*, la imagen arquetípica del Génesis lo excita hasta el punto de menospreciar hogar y familia mediante una lascivia incendiaria:

y yo te digo:
la vida no es sólo el pájaro y el nido
ni el alacrán con sus alacrancitos.

escucha,
la vida
es la serpiente enrollada a la exquisita desnudez de Eva:

Cómete la manzana
pégate a sus pezones
hazle el amor hasta encender el mundo.

Ni la seguridad hogareña que enmohece alas y entorpece el vuelo, ni el presidio familiar que el alacrán impone a su descendencia. La vida es la serpiente calumniada por el cristianismo. Y el amor: el deseo de ver arder el mundo. “Topo” no sólo reivindica la figura de la serpiente, paradójicamente vertebral en la cosmovisión del poeta, también arroja luz sobre el carácter destructivo del amor en *Vértebras*. En el poema IV, citado líneas arriba, el amor es una “llama sin cuarte!” y una locura “aplastante” “como una lámina ósea”, “como un oído pesadísimo”. Esta violenta manifestación se repite varias veces en el poemario:

¹⁴⁸ “... y tu cálida manzana aún sonando”, como dice otro verso de *Vértebras XXI*.

XIX

amor de lado a lado
amor a cuchillada
a grito
amor a quemazones
a pedrada
filo amor que me hiende visceral
que me descarga su génesis bendito
su pan sincero
a martillazos

El amor se valora en la medida de su violencia: “génesis bendito”, dice el poeta de unos martillazos devastadores¹⁴⁹ que contrastan con la paz y la armonía de la que supuestamente gozaran Adán y Eva antes de probar el fruto del árbol del conocimiento. La convivencia pacífica de los amantes se desmiente: el “pan sincero” del amor es “a cuchillada” y “a quemazones”. El canto de amor en *Vértebras* pretende barbarizar —léase: revivir— un organismo que insensiblemente se va muriendo conforme se civiliza (el subrayado del remate es mío):

III

de las puntas
del imperio del perro
del toro
de las vértebras mismas de la sangre
viene este canto lacio como una oquedad invasora
como un cráter de angustia
como un cascabel de cocodrilo hambriento
porque es *la única manera amorosísima de amar*

Este exceso pasional —“oquedad invasora”, “cráter de angustia”, “cascabel de cocodrilo hambriento”— obviamente es reprochado por la estricta educación de los urbanitas:

VII

desde qué cerrazón aguardas mi cordura
desde qué bloque
guardias te cercan hombre a medias
de ti mismo caes tercamente
solitario
vehículo sin manos

¹⁴⁹ “... si me dijera sólo / la devastación / de mi fugacísimo sexual”: *Vértebras XIII*.

qué rechazado amor de tu bolsillo sufres
socio de la camisa
ahora lo sabes sin pecho en qué llorar
cómo cobra su diezmo de pie veloz la muerte

“Qué rechazado amor de tu bolsillo sufres”.¹⁵⁰ El lamento es el de un hombre cuyo amor no sólo es incomprendido sino objeto de represión cuando amaga desbordarse en medio de una sociedad que mantiene a raya cualquier exabrupto emotivo. Es un “hombre a medias” no por mediocre, sino por no renunciar ni avergonzarse de su lado puramente animal. Al contrario de su pie, “hambriento de césped”, el de la muerte es veloz y cobra un diezmo, en sarcástica referencia al culto cristiano de una “masa monoteísta / así de asfixiante”:

XII

si dijera calor mío
previas velocidades y señales de tránsito
así de grande la mentira
si la mirada
se midiera por bancos
ciudades industriales
masa monoteísta
así de asfixiante
cuando el hombre
que nace crece muere
sólo supiera rosas
y miedo a la manzana
y continente
y castradura

he aquí mi osadía

a la mitad del puente conquisto la frontera
y claroscuro
dudosamente acato mi desdicha

La tibieza urbana es la causa de que el poeta se obstine en la postulación de un amor violento capaz de barrer con la muchedumbre de cadáveres bien portados, temerosos, emasculados y deshonestos. En las “previas velocidades y señales de tránsito” —atributos de locomoción de un

¹⁵⁰ Cfr. con el poema “Altura y pelos”, de César Vallejo (*Poemas humanos*): “Quién no almuerza y no toma el tranvía / con su cigarrillo contratado y su *dolor de bolsillo*?”

automóvil extensivas a los *autómatas* ciudadanos— se resiente la precaución como un temor paralizante; el “miedo a la manzana”, como impotencia; el adjetivo “continente”, en su acepción de abstinerente o moderado en la satisfacción de pasiones y apetitos, se vincula en el verso siguiente con una “castradura” espiritual. De ahí la irónica “osadía” del poeta cuando hace de su deserción una victoria. Acata la desdicha de ser sólo un ave de paso, de haber pisado la gran ciudad y haberse arrancado a tiempo su astilla de hierro del talón.

Una página después, y como frugal consuelo de este panorama depresivo de “bancos / ciudades industriales / masa monoteísta”, el poeta vuelve a colocarse inmóvil e indeciso frente a la urbe, pero reclamando una vez más al amor su intervención devastadora:

XIII

si me dijera sólo el amor
habitante de mi tarde tirana
si me dijera sólo
la devastación
de mi fugacísimo sexual
si solamente
siempre
cualquier día una mirada sin lo blanco
pero también sucede
un día u otro
tu mañana fidelísima
un día u otro
un punto
tu vuelo campo
si me dijera
si me quedara tan sólo parado a la puerta

Ambos poemas están escritos con base en un condicional levemente variado: “si dijera / si me dijera”. El primero hacía detener el tránsito del poeta por un puente, lo disuadía de atravesar una frontera indispensable para su integración al medio ciudadano. El segundo lo mantiene ya completamente quieto en la puerta, sopesando la mínima dicha de sobrevivir a expensas de la carne: “la devastación de mi fugacísimo sexual”, como dice estableciendo una asonancia clave entre el “amor” del primer verso y la “devastación” del cuarto. La indecisión proviene de no saber si ocasionalmente (“cualquier día”, “un día u otro”) volverá su “vuelo campo”, si el ave de paso que orgullosamente se asume, puede procurarse un pedazo de cielo matinal (“tu mañana fidelísima”) que lo libre de su “tarde tirana”. Puesto que en el poema se solicita auxilio al amor, y de modo explícito el quinto verso refiere la eventual satisfacción venérea como un “fugacísimo sexual”, tampoco puede descartarse que la “habitante de mi tarde tirana” sea una mujer, una de las razones más poderosas en un varón para no decidirse a partir de un lugar que en todo lo demás puede ser

hostil y desagradable. Bajo la luz de esa posibilidad, cobra sentido también el tono de vacilación irresoluble que se prolonga en los poemas XIV y XV:

XIV

cabría contestarme si este deshabitante
carrera estéril
contestarme
fecha loca en la cuerda que me jala
por qué reanudo irremediable media vuelta
contestarme
sudando
por qué
debatíendome interminablemente
por qué acabo
con las maletas en la mano

Ciertamente ésta no es, y el juicio vale para casi la totalidad de *Vértebras*, una composición destacable por su musicalidad o por las virtudes rítmicas que cualquier lector no especializado espera de un poema. Tampoco puede decirse que su falta de puntuación y sintaxis por demás retorcida conmuevan por su significado. Pero un oído y unos ojos más expertos podrían justificar esas mismas peculiaridades como una técnica de reproducción fidelísima de una ansiedad que más que entender se deja sentir en el acto de la lectura. El verso final —“con las maletas en la mano”— diríase prueba incontestable de la partida, y sin embargo, le sucede otra retractación:

XV

del alma sale
de las hojas más anchas y secas
de mi cordón umbilical
este bejuco envolvísimo
contra mi cama
contra mis dos pies
contra toda mi intención
redúceme
talvez callándome
una vuelta de tantas
te pensaría
mi edad de papalotes
serías
mi cántaro de lluvia
un a lo mejor de tantos

“Contra toda su intención” de marcharse definitivamente, el alma del poeta vuelve a ofrecer un argumento sexual de peso. Un “bejuco envolvísimo” se yergue a guisa de imagen fálica para retenerlo en su cama prometiéndole una “edad de papalotes” y un “cántaro de lluvia”. Adviértase cómo las vueltas del bejuco se homologan con los ademanes de indecisión del poema XIV, pero al mismo tiempo, a través de esa planta trepadora y su erección sensualmente vegetal, la satisfacción del deseo parece garantizar un reducto de vida campestre y reminiscente de la niñez: los papalotes y la lluvia. Es como si el coito devolviera al poeta las edénicas sensaciones de un vuelo infantil y a la intemperie. Por no mencionar que la sensual imagen del bejuco envolviendo y sujetando el cuerpo del poeta a su lecho remite otra vez al persuasivo y erótico reptar de la tentadora serpiente:

XVII

asomándose
la culebra del acecho
el tobogán de la incertidumbre
crece
el tedio
irrumpe
el fogonazo de la impaciencia
el desquiciamiento de los huesos
láminas de calor cercan el tiempo dentro de mi cabeza
en mi lengua
la sal de lo inconcluso
búscote
me sumerjo
en el trompo de la borrachera
pío
subo a otearte
qué lejos tu palmera desde mi isla

En su ya citada reseña de *Vértebras*, Ricardo Yáñez elogió: “uno tiende a creer que el autor se refiere a la poesía cuando, excelentemente, exclama: ‘qué lejos tu palmera de [sic] mi isla’”. Esta interpretación presupone en Vásquez Aguilar una escritura metaliteraria, la misma que le atribuí al principio de este apartado cuando me referí a la serpiente de *Vértebras* como símbolo de una tentación de vanguardismo, de una experimentación retórica desde mi punto de vista no muy afortunada, pero que comprendo que entusiasme y sea objeto de sobrevaloración por parte de un sector de la crítica. Cabe preguntarse por qué a Yáñez le parece excelente un verso que, si hemos de convenir en su interpretación, suena derrotista. Si como intuye, Vásquez Aguilar está aludiendo en esa exclamación a la poesía, “qué lejos tu palmera desde mi isla” se traduciría como: “qué lejos la poesía de mi pluma”, “qué inalcanzable laurel para mi talento”.

Y es verdad: en ningún otro libro de Vásquez Aguilar la poesía luce tan escatimada como en *Vértebras*. El desafío hermenéutico puede ser muy estimulante, y sin embargo, queda la sensación de que el poeta está probándose a sí mismo y a terceros que conoce y puede beneficiarse de las técnicas de la vanguardia. Y qué lejos, también, la superación del reto que a sí mismo se impone. Las versos no mienten: con “la culebra del acecho” crece “el tobogán de la *incertidumbre*”, irrumpe el *tedio* y el fogonazo de la *impaciencia*, “la sal de lo *inconcluso*”. Incertidumbre, tedio, impaciencia, son efectivamente las emociones predominantes en la lectura de *Vértebras*. Ahora bien, todos estos vocablos en cursivas no tienen que ser forzosamente negativos: un significado “inconcluso” puede estimular en el lector una participación más activa durante la lectura para completarlo y la “incertidumbre” acerca del sentido de un poema también puede aquilatarse positivamente como una de sus características definitorias por excelencia: entre más polisémica y plural sea la interpretación admitida por los versos, más los enaltece la crítica literaria actual. El riesgo de esta flexibilidad hermenéutica es caer en ese peculiar relativismo posmoderno en el que toda lectura vale y a un poeta se le terminan postulando las poéticas más dispares o hasta contradictorias, como ya he comentado en el primer capítulo acerca del libro *Una ciudad llena de fantasmas*. En la interpretación de *Aves*, fue considerando este riesgo que sujeté el análisis y comentario de cada sección al vislumbre de un sentido totalizante, pues de lo contrario, leyéndolos azarosa y separadamente, según permite más de una antología de Vásquez Aguilar, los versos no se tornan ilegibles, pero sí atenúan la posibilidad de una comprensión convincente.¹⁵¹

A diferencia del siglo diecinueve, en la actualidad ya no se estima la intención del autor como criterio indispensable de valoración e interpretación de su obra. Pero en un poeta de sensibilidad abiertamente romántica como Vásquez Aguilar, y especialmente con un poemario tan desafiante como *Vértebras*, sus declaraciones personales recogidas en esta investigación sí constituyen un apoyo inestimable para configurar una poética. Al comienzo de este apartado, y basado en la identificación que hace el poeta de sí mismo con Cristo, comparé la ardua experiencia espiritual de *Vértebras* con un personal Getsemaní y asocié la reiterativa imagen de la serpiente con la epifanía no sólo de una erótica de la violencia amagando devastar un ámbito urbano, sino además con la revelación de un atormentado amor al lenguaje. Este sentimiento también entraña una erótica destructiva, aunque menos gozosa que el fantaseado holocausto ciudadano. La última línea de Yáñez sobre *Vértebras* dice: “Escollo último: las esquiras de *Vertebrallejo* aparecen regadas por doquiera.” Esas esquiras son evidencias de la implosión lingüística y emocional contenida en sus páginas. El último poema citado menciona literalmente “el fogonazo de la impaciencia” y “el desquiciamiento de los huesos”. En el siguiente apartado mostraré el efecto de esa íntima combustión en composiciones que semejan las astillas óseas de un *Verbo* despedazado, el mismo que proverbialmente se había hecho carne.

¹⁵¹ Vuelvo a evidenciar este riesgo de la lectura parcial en la interpretación del poema “Hasta el día en que vuelva”, del libro *Casa*. Léase páginas más adelante el apartado “El retorno de la garza”, del capítulo “VI. Cartografía del sur”.

3. SÓTANOS SEMÁNTICOS

La crisis de edad, suscitada por los 33 años alcanzados, tiene su correlato poético en el angustiado examen que el poeta hace del lenguaje con que escribe. La conciencia metalingüística que impulsa más de una composición de *Vértebras* hacen de este poemario un vergonzante testimonio de inseguridad enunciativa. Como Jesús de Nazaret asaltado por la duda y temeroso de que su Padre lo haya abandonado, Vásquez Aguilar ironiza amargamente su personal Getsemaní con titubeantes expresiones del tipo “si me dijera”, “quiero decir”, “debo decir”. Cualquier poeta que se precie, sólo puede reaccionar a esas esforzadas intenciones con una sonrisa cómplice o un sentimiento de lástima. “Pararrayos celeste”, “emisario de la divinidad”, “amanuense de la musa”, el poeta, en consonancia con todos estos epítetos, jamás *quiere* decir ni apela a la modestia del subjuntivo *si me dijera*. Instrumento de una voluntad superior a la suya, el poeta únicamente dice, y con plena seguridad, lo que le dicta su musa. Que Vásquez Aguilar se solace en esas indecisiones sólo prueba que ha sido infectado por la modernidad o consciencia metalingüística: la falta de brío y seguridad en su pluma revela que ha puesto momentáneamente en entredicho su conservadora convicción de que la poesía es misterio y trata de auxiliarse con su aprendizaje de la gramática. Se encuentra solo, consciente de que su instrumento de expresión es la lengua, abandonado a sí mismo y a sus herramientas retóricas.

Pero al mismo tiempo, la aparente incapacidad del poeta para expresar lo que *quiere* decir,¹⁵² admite la suposición de una burla al lector académico, el mismo que con tono de suficiencia suele explicar: “lo que el poeta *quiso decir* es...”. Diríase que Vásquez Aguilar tiene la intención de adelantarse a su hermeneuta y facilitarle la comprensión de sus versos. Pero cualquiera que se asome a las páginas de *Vértebras* comprende desde la primera lectura que el poemario puede ser muchas cosas, mas nunca fácil:

XXIII
muñón
quiero decir
el tamaño del humo

¹⁵² Este voluntarismo en el “querer decir”, aunado a la violencia erótica de *Vértebras*, puede, en una lectura superficial, acreditar la presunta filiación vanguardista del poemario, cuyo tono es tan semejante a la violenta retórica del célebre manifiesto futurista de 1909, por ejemplo. Filippo Marinetti exclamaba una y otra vez: “Vogliamo...” (*glorificare la guerra [...] distruggere i musei [...] liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori*, etcétera). “Queremos... glorificar la guerra, destruir los museos, liberar este país de su fétida gangrena de profesores”. Tan conflictivo y antiacadémico como Vásquez Aguilar, en apariencia. Y ni qué decir de la línea final del manifiesto de marras, que al autor de *Vértebras* no le habría costado suscribir: “demolite, demolite senza pietà le città venerate!” Pero hay diferencias muy puntuales. Marinetti escribía en nombre de una horda o pandilla: “Queremos”, en plural. Vásquez Aguilar es individualista y escribe todo el tiempo en primera persona del singular. A esto añádase que el poeta italiano desborda regocijo en su proyecto, mientras que Vásquez Aguilar brega con cierta predisposición trágica. El primero es subversivo; el segundo, tradicionalista. Marinetti desea destruir la ciudad para construir una nueva y más potente. Vásquez Aguilar desea regresar a su edén costeño.

la gran virginidad del verbo abrir
el sustantivo
ser
sin horizonte
y la palabra
lengua
en cada plato
ni la música
ni el oído
sólo
sino la succulenta puta dando su alma
a nuestro cuerpo
en cardinales idas y venidas
quiero decir
nosotros en la punta
uno solo en el asiento
de atrás
en subjuntivo

Sustantivo, ser, verbo, palabra, lengua, subjuntivo: por el léxico de que hace gala, el poema parece expresamente escrito para los gramáticos, los filósofos o cualquier otro entendido en las ciencias del lenguaje. Acaso solamente éstos podrían apreciar la anfibología del comienzo: el “muñón” como miembro amputado y, simultáneamente, según se deduce del “humo” mencionado en el tercer verso, la parte del cañón que permite girarlo sobre un eje vertical. En resumidas cuentas, el acto de la escritura como una explosión en la que la mano del poeta vuela en mil pedazos. A esto añádase el erotismo implícito en el verso: “la virginidad del verbo abrir”. Luego sucede una fantástica cópula metalingüística entre los sustantivos *ser* y *lengua*. El *ser*, en deferencia a los filósofos aristotélicos y machistas, carece de horizonte por tratarse de un primer motor inmóvil. No tiene necesidad de moverse para alcanzar ningún punto cuando es *Él* quien todo lo mueve. A la *lengua*, por su parte, el poeta se cuida no sólo de asociarla con su musicalidad característica en la poesía: “ni la música / ni el oído”; también trae a colación el dicho popular “de lengua me como un plato” para, finalmente, identificarla con una “succulenta puta dando su alma / a nuestro cuerpo” en las “cardinales idas y venidas” de la embestida carnal. *De lengua me como un plato* suele decirse comúnmente para ridiculizar al fanfarrón que no cumple con hechos las exuberantes fantasías de las que habla. La parte final —“quiero decir / nosotros en la punta / uno solo en el asiento / de atrás / en subjuntivo”— confirma que estos versos no hacen sino presentar el acto de escribir a plena *consciencia* como una masturbación intelectual.¹⁵³ A fuerza de *querer* unir su cuerpo con el alma de

¹⁵³ A estas puñetas mentales también Octavio Paz era adicto. Léase su poema “Las palabras”: “Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas... etcétera.”

la lengua,¹⁵⁴ al poeta le estalla la mano y tiene la honestidad de reconocer que “nosotros” es la fantasía de “uno solo en el asiento”. El subjuntivo *si me dijera* se reviste de las rimadas connotaciones: “si cierto fuera”, “si me la cogiera”. No es de extrañar entonces la sobrevaloración que lectores expertos hacen de *Vértabras*. Con versos de este tenor, tan abstrusamente cifrados, Vásquez Aguilar permite a los académicos satisfacer pudorosamente, a salvo de la intromisión de cualquier lector de banqueta, el exquisito vicio de Onán.

Esta perversión solitaria puede camuflarse todavía más y hacerse pasar por un plausible individualismo, una laudable intención de liberar a la lengua de los grilletes con que la somete el uso mecánico y masivo de los urbanitas:

II
que salga de su cerco la palabra
que se desprenda de sus ataduras
no más custodia
su ruido relampagueante muéstrese
lo que ronca
lo que fricciona la rojadura
sus puras espinas
su grito sólo
su golpe
basta

Desde la publicación de “El arte como recurso”, hace un siglo que esta violencia libertaria aplicada a la lengua se estima como característica infaltable de la poesía moderna. La transgresión sintáctica, la deformación de verbos, sustantivos y adjetivos, la enajenación o desfamiliarización de los versos con su contexto lingüístico hegemónico fueron y siguen siendo criterios de valoración legítimos en la obra de un poeta. Vásquez Aguilar no se muestra tan osado, apenas se permite un “neologismo”: *rojadura*, simbiosis de dos adjetivos en la que no pocos podrían resentir al instante un sarpullido anticomunista. El resto de los versos no sobresale precisamente por su lucimiento formal, sino por una declaración de principios: el poeta quiere barbarizar su palabra, rebelarla contra cualquier “cerco” y, de ser posible, hacer que muestre su faz más escandalosa y desagradable. Liberar su salvajismo: ruido, ronquido, fricción, espinas, grito, golpe. Parafraseando a Shklovsky, pretende que el lector deje de moverse a través del lenguaje como pez en el agua y sienta de pronto que ese fluido vital que es la lengua ha sido violentamente envenenado, hasta el grado de lo ininteligible. A esto se le llama adquirir consciencia metalingüística, vigilar el funcionamiento de la lengua: más que atender al significado de las palabras o a los objetos que el

¹⁵⁴ Unión erótica por demás imposible la de alma y cuerpo. Manuel Bandeira lo tenía claro: “Las almas son incomunicables. / Deja a tu cuerpo entenderse con otro cuerpo. / Porque los cuerpos se entienden, pero las almas no.” *Evocación a Recife y otros poemas*, traducción, selección y prólogo de José Martínez Torres, Libros del Bicho, México, 1982, p. 47.

lenguaje refiere, advertir *cómo* los significa o designa. En *Vértebras*, esta faena se vuelve denuncia de un malestar íntimo, visceral e individualista. El poeta no parece disfrutar demasiado de sus transgresiones y violencias:

XVIII
cómo no suicidar
a uno
cómo la gramática
nos amaga
nos amarga
el hecho de la masa
la sociedad himnando su uniforme

Las inviolables reglas de la gramática, de respeto indispensable siempre que uno quiera darse a entender con los demás, oprimen al poeta hasta inducirlo al suicidio; su efecto anafórico y paronomásico —“nos amaga / nos amarga”—, lejos de ser gozoso, le inspira una invectiva antisocial: la masa, la sociedad ciudadana, hace de su aglomeración indiferenciada un himno, de la sumisión un orgullo. Atentar contra ese gregarismo, en un poeta genuinamente vanguardista, sería un acto de estimulante y lúdica destrucción. Pero Vásquez Aguilar asume la guerra verbal con un sentimiento trágico. El poeta parece sufrir el mismo pudor de un decimonónico Baudelaire que en su defensa de *Las flores del mal* ante el tribunal del Sena llegó a escribir:

Mi editor pretende que nos sería conveniente, a él y a mí, explicar por qué y cómo he hecho este libro, cuáles han sido mi objeto y mis medios, mi propósito y mis métodos [...] Para imbuir al pueblo la inteligencia de un objeto de arte, temo demasiado al ridículo, y temería además, en esta materia, igualarme a los utopistas que quieren por un decreto hacer todos los franceses ricos y virtuosos de un solo golpe. Y, sobre todo, mi mejor razón es que ello me aburre y me disgusta. ¿Entra todo el mundo en los talleres de la modista o del decorador, o en el camerino de la comedianta? ¿Es que se enseña al público, hoy entusiasta, mañana indiferente, el mecanismo interno de los trucos? ¿Se les explican las correcciones y las variantes introducidas en los ensayos, y hasta qué dosis el instinto y la sinceridad están mezclados con las rúbricas y el charlatanismo indispensables en la amalgama de la obra? ¿Se le revelan todos los pingajos, las pinturas, las poleas, las cadenas, los tachones, las pruebas corregidas, en fin, todos los horrores que compone el santuario del arte?¹⁵⁵

¹⁵⁵ *Las flores del mal. Diarios íntimos*, Porrúa, México, 1997, p. XLVI.

No obstante ser merecidamente considerado el primer poeta moderno, este párrafo todavía acusa la sensibilidad aristocrática de Baudelaire: “el *santuario* del arte”, como él lo llama, sigue siendo para él un lugar de acceso restringido. Solamente los iniciados, artistas o poetas, pueden compartir el sagrado secreto de lo que acontece tras bambalinas. Teme que si un profano llegara a descorrer ese velo y presenciara cómo el poeta suda y se mesa los cabellos ante el papel, perdería todo interés en su arte. La modernidad barre con ese recato. Los poetas del siglo veinte no tienen ningún empacho en exponer todas sus cartas sobre la página. Y en gran medida, esta actitud es heredera del mismo Baudelaire, a quien el odio por el vulgo y las causas populares tampoco le impidió legar a sus colegas jóvenes un consejo que la modernidad volvió divisa: “La inspiración es decididamente hermana del trabajo cotidiano”.¹⁵⁶ Con apego a esta ambivalente sensibilidad suya, uno se pregunta qué mezcla de repulsión y halagado reconocimiento le habría merecido el título de uno de los poemas en prosa rescatables¹⁵⁷ de Octavio Paz: “Trabajos del poeta”. *Trabajos*: el vocablo despide un tufo proletario, pueblerino, demasiado vulgar para el exquisito dandy que fue Baudelaire. Pero el contenido le habría sorprendido más. Las asociaciones fonéticas y analógicas de los poemas cobran un protagonismo apabullante y desacralizan la destreza retórica del poeta. La poesía se vuelve *oficio* —“chamba”, como se dice en México— y el santuario baudelairiano se degrada en *Taller*: “A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra...” “Escribo sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo...” “Ronda, se insinúa, se acerca, se aleja, vuelve de puntillas, y si alargo la mano, desaparece, una Palabra. Sólo distingo su cresta orgullosa: Cri. ¿Cristo, cristal, crimen, Crimea, crítica, Cristina, criterio?”¹⁵⁸ La alquimia de la modernidad literaria convierte el pudor baudelairiano en alarde. “Trabajos del poeta” contiene un lucimiento verbal ausente en las modestas y esforzadas aliteraciones de *Vértebras*:

XXVII

la obsesión
me altera / me alitera
la obsesión
me panteón
me espanta
me ata me harta

¹⁵⁶ Rainer Maria Rilke & Charles Baudelaire, *A los jóvenes poetas*, presentación de Vicente Quirarte, UNAM, México, 2008, p. 86.

¹⁵⁷ Para mi sorpresa, *Águila o sol*, al que considero el mejor poemario escrito por Octavio, no goza de la misma simpatía entre los pacianos que conozco. A uno de ellos incluso le oí leer, con vergüenza y reprobación, ejemplificándolo como “un lamentable traspí del maestro”, un fragmento que no sólo me divierte sino me parece ilustrativo de la sensibilidad moderna, aquél que comienza: “Jadeo, viscoso aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza. Esta vez te vació la panza... etcétera.”

¹⁵⁸ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 151-163.

la obsesión obsesió
name
esdrujú / lame

Nótese la petulancia mayúscula con que Paz escribe “Palabra” en *Águila o sol* y cómo, de tan orgullosamente adjetivada, su “cresta” —*Cri*: otra vez con mayúscula inicial— casi se vuelve una corona: el semicírculo de la *C*. La vértebra número XXVII, por el contrario, recuerda la espina de una corona evangélica más humillante. Los versos no definen la *obsesión*, la plasman: cualquiera que pose sus ojos en el texto, la recrea y padece a través de una repetición de sonidos muy poco cadenciosa. Incluso la rima consonante del final regatea su mérito al conseguirse mediante el quiebre forzado de dos esdrújulos: obsesió-name, esdrujú-lame. Está claro que en el taller de Vásquez Aguilar el esfuerzo es más ostensible. Es así porque el violento erotismo de su escritura está desde el principio confrontado con la apatía de la urbe. Los recursos estilísticos de los que se apropia en su paso por la ciudad, antes que envanecerlo, están al servicio de un combate íntimo:

XX
comenzaré por la línea más dura
quiero decir
continuaré por la línea más dura
por la dureza más atroz de los labios
por el cascanueces terrible de los maxilares
por el puño
debo decir
tantos apremios diarios en la juerga social
tanto revés al hígado para que el estomago resista
y la mano escriba la verdadera lucha
de la sangre más íntima
tanta concesión a la horda
sólo para rumiar bolas amargas de saliva

La *línea más dura* no es únicamente el verso más violento. Es asimismo la *línea* estilística trazada por los manifiestos vanguardistas y los conceptos académicos, ambos igual de autoritarios y esquemáticos. Los últimos dos versos delatan el disgusto del poeta con el resultado obtenido luego de ceder parcialmente a los postulados de la vanguardia, despectivamente homologada con una “horda” (una colectividad combativa, como lo fueran también el futurismo, el surrealismo, o en el contexto nacional: el estridentismo y el infrarrealismo). A la poética moderna opone una imagen que le es muy cara, según se ha visto con antelación,¹⁵⁹ y que identifica el acto de escribir poesía con el de cabalgar libremente:

¹⁵⁹ Reléase en el primer capítulo su cita de Bañuelos: “A lo mejor la poesía es la yegua que monto, me tira, la monto”.

IX

me visto de cascos de caballo aunque me caiga
cien veces de las crines
me abrazo a tu cintura que desprecian los altos bien peinados
tierra disputada
aunque me bañe la salmuera del odio
atravieso a nado mi lágrima fósil
y guerrillo mi sur contra mi norte
aunque cien veces cuadriculen mi nombre
y esquematicen el rumbo de mi sangre

Su actitud es la de quien no teme cuán atropellado y vehemente pueda sonarle el verso siempre que éste sea fiel a su visceral intuición: “aunque me caiga / cien veces de las crines”. La “tierra disputada” no es otra que la poesía, de cuya teórica posesión se ufanan los esnobes “bien peinados” (apolíneos, pacianos) que persiguen con sumo cálculo *le mot juste* y no escriben una sola sílaba sin premeditación. Vásquez Aguilar, por el contrario, desafía la célebre reconvención de Alexander Pope aventurándose *where angels fear to tread*. Pero hay otro verso extraordinario en el que deja clara su posición estética: “y guerrillo mi sur contra mi norte”. La metáfora revela magistralmente su conflicto interior. Por un lado, la guerrilla, una forma de lucha originalmente campesina, como campesino ha sido durante mucho tiempo el sur de México, y por el otro, un norte industrializado, más moderno en virtud de su colindancia con el imperio tecnológico de los Estados Unidos (hasta cierto punto, recuerda el predicamento de Antonio Gramsci¹⁶⁰ frente a una Italia dividida). Pero es menester puntualizar el uso de los pronombres posesivos: “mi norte”, en un sentido personal, es para el poeta la Ciudad de México, la metrópoli a la que nunca se adaptó, aun cuando su breve estancia le haya sido muy provechosa para su escritura; “mi sur”, a su vez, concentra toda la nostalgia por su terruño, sentimiento sin el cual no habría escrito un solo verso. Su íntima guerrilla consiste, por lo tanto, en servirse de las armas retóricas traficadas en su norte para defender más decididamente el sur que le es entrañable en tanto venero y destinatario de prácticamente toda su poesía.¹⁶¹ Amén de abogar por una escritura libertaria y al margen de las poéticas de la urbe, el símil ecuestre tiene la virtud de evocar imágenes de muy vivo recuerdo y de gran aprecio histórico en México y Latinoamérica: el Centauro del Norte, el Atila del Sur y hasta Ernesto Guevara aparecen en célebres fotografías montando a caballo. Vásquez Aguilar también

¹⁶⁰ Con la salvedad de que el intelectual de Cerdeña jamás confrontó sino se empeñó en unir a los obreros del norte con los campesinos del sur en aras de un proyecto socialista para su patria.

¹⁶¹ Fidel procedió del mismo modo cuando adquirió en Estados Unidos los fusiles con que comandaría la revolución en Cuba. Parafraseando el célebre pasaje del manifiesto de Marx & Engels, tal como la burguesía no sólo forja las armas que deben darle muerte, sino también a los hombres que han de empuñarlas, así los imperios suelen ser los proveedores del armamento con que sus colonias serán liberadas. Sólo que la peculiar guerrilla íntima de Vásquez Aguilar no es en absoluto revolucionaria, sino conservadora: pretende dismantelar la vanguardia literaria, no adherirse a ella.

llegó a soñarse un Sagitario en rebelión:

X

la piedra sólo se mide por su terquedad inagotable
el látigo sólo se mide por su dictadura inagotable
y yo me mido a caballo relinchando entre el sudor inagotable
para que esa gafa hostil se rompa en ciegos merecidos
para que esa bota hija del fango cercene el pie que la sustenta
para que incluso el viento nasal nos ponga a salvo
del doble filo de la amnistía
así siempre tengamos que correr
a través de los bordes del tornillo

El objetivo de su voluntad cabalgadora es seguir yendo por la vida a contracorriente de la civilización: merecer la existencia en virtud de la selección natural darwiniana en vez de contraer deuda alguna con auxilios artificiales como la gafa y la bota. Estas dos sinécdoques constituyen un ataque anafórico al intelectual y al soldado. El poeta les revela su ceguera y vulnerabilidad genuinas rompiéndole a cada uno sus distintivos de superioridad y opresión. Cuando pierde sus gafas, y esto se comprueba a menudo en las grandes ciudades, el intelectual suele entorpecer sus movimientos en el entorno inmediato y pierde una seguridad aún más preciada: las páginas que son su cotidiano alimento se vuelven ilegibles.¹⁶² Aún más feroz es la esperanza que el poeta cifra en la mutilación pedestre de la bota, emblema militar por antonomasia.

El *viento nasal* evoca la imagen de Guevara en la Sierra Maestra, inmovilizado en mitad del fuego por un súbito ataque de *asma*. Sobre esta adversidad superada a través de un belicismo voluntarioso, llegó a decir: “No hay mejor tratamiento para un ataque de asma que el fuego del enemigo”. Vásquez Aguilar tiene la misma fe en las dificultades redobladas de la vida para medirnos como se debe y ponernos “a salvo / del doble filo de la amnistía”. Es notable la guerra sin cuartel declarada al humanismo en estos versos. Escribía Friedrich Nietzsche: “No queremos que nuestros mejores enemigos nos traten con indulgencia”.¹⁶³ Con el mismo ímpetu, el poeta desdeña para sí el perdón de los delitos de orden político, que no otra cosa es la amnistía. Y le atribuye un

¹⁶² La ceguera de intelectuales y escritores, aquellos que han hecho de la lectura el fundamento de su existencia, puede incluso tornarse trágica, como reconoce un vulnerable Jorge Luis Borges en la séptima conferencia de *Siete Noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

¹⁶³ “De la guerra y de los guerreros”, *Así hablaba Zaratustra*, Porrúa, México, 1999, p. 24.

“doble filo” en atención al doble significado que le otorga su raíz etimológica: el olvido.¹⁶⁴ Si como pleonásticamente pretende Borges, el olvido es el único perdón,¹⁶⁵ Vázquez Aguilar se asume con desafiante orgullo un irreconciliado. Ser olvidado es también una derrota, y en la indulgente amnistía el poeta denuncia un arma adicional de su enemiga la urbe. “Ni perdón ni olvido”, consigna de almas combativas, es asimismo la divisa subyacente de este poema. Con todo, el belicismo manifiesto en estas imágenes carece del optimismo de la voluntad que Antonio Gramsci recomendaba para asegurarse la victoria. Predomina al final el pesimismo de la inteligencia augurando la marginalidad del combate:

así siempre tengamos que correr
a través de los bordes del tornillo

El derrotismo de este remate se prolonga en el poema siguiente, ya no con un “caballo relinchando entre el sudor inagotable”, apenas con un jamelgo casi invisible de tan extenuado:

XI
todas las mañanas
me siento con azules intenciones
frente a la calle que atraviesa toda la ciudad
y todas las ciudades

pero el horizonte acaba bruscamente dónde

caliente sus aspas
su punta amarilla
el sol
apunta
me apunta
a mediodía
el sol
deja caer témpanos de arena
bajo mis pies
en todo el mediodía a la redonda

¹⁶⁴ La palabra *amnistía* proviene del griego, “ἀμνηστία”: amnesia, privación del recuerdo, pérdida de la memoria. Tampoco ha de olvidarse, en aras de comprender la hostilidad de Vázquez Aguilar, que la raíz léxica de “memoria” proviene del nombre “Mnemosine”, diosa de la memoria y madre de las musas. La memoria fue para los griegos la fuente principal de inspiración para poetas y escritores. Hasta el siglo pasado, de hecho, característica imprescindible de un genuino poeta era su capacidad para recitar de memoria versos propios y ajenos.

¹⁶⁵ Léanse sus “Fragmentos de un evangelio apócrifo” incluidos en el poemario *Elogio de la sombra*: “Yo no hablo de venganzas ni de perdones; el olvido es la única venganza y el único perdón”.

todas las mañanas
despierta un quijote famélico en mis ojos

El *bathos* entre los poemas X y XI no puede ser más drástico. De jinete aguerrido el poeta pasa a tomar asiento en la calle, como los viejos, ya sin horizonte y a merced de la artillería solar que en oxímoron deja caer “témpanos de arena” como bombas. Desaparece asimismo el espectro de Ernesto Guevara, personaje histórico, para dar paso a un hidalgo novelesco y reaccionario,¹⁶⁶ símbolo de una España que ha hecho de su historia una trágica pifia, una España tan conflictuada con la modernidad como el propio poeta, privada de la bondad quirúrgica de la guillotina, nostálgica de su pasado imperial y aún resistiéndose en pleno siglo veintiuno a dejar de ser un reino. El Quijote que todas las mañanas despierta en la mirada del poeta, está sabiamente adjetivado con un cultismo que en su evolución natural del latín ha dado la palabra “jamelgo” y a través del cual es inevitable vislumbrar a Rocinante: “famélico”, hambriento.¹⁶⁷

El fantasma de Rocinante precisa todavía más el tipo de poesía por el que se inclina Vásquez Aguilar cuando la asocia con un caballo: una poesía conservadora y de rancio linaje, muriéndose lentamente de inanición y en un combate tragicómico cuya palestra es el asfalto donde ruedan los potentes y veloces neumáticos de la vanguardia. Estas reincidencias de *Vértebras* en alusiones literarias de corte clásico y en cierto conservadurismo retórico salen a relucir incluso en análisis y apreciaciones cuyo corolario es el opuesto: considerarlo un poemario vanguardista. Así lo

¹⁶⁶ Con “reaccionario” me refiero estrictamente al personaje de Alonso Quijano, un hidalgo deseoso de restituir los valores de la caballería andante. Está de más insistir en que el *Quijote*, en tanto obra literaria, no es forzosamente un libro para nostálgicos. Milan Kundera, ex militante del Partido Comunista Checo, tiene a Miguel de Cervantes por el primer novelista moderno de Europa. Por no mencionar que un revolucionario y auténtico vanguardista como Ernesto Guevara solía identificarse con el anciano manchego y consideró la novela cervantina un libro de cabecera, casi de la misma forma en que Alejandro adoró la *Ilíada*.

¹⁶⁷ La identificación metafórica del panorama citadino con un desierto en el poema XI de *Vértebras* tiene también una reminiscencia literaria apocalíptica. Recuerda una pesadilla de Wordsworth, quien ya desde el siglo diecinueve estaba angustiado por el peligro de extinción que corrían las ciencias y las artes ante un holocausto que entonces era una mera intuición suya, pero que en tiempos de Vásquez Aguilar se convirtió en una paranoia estadounidense expandida en todo el globo a causa de la Guerra Fría declarada a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: este conflicto bipolar fue desencadenado por las bombas atómicas que Estados Unidos arrojó en agosto de 1945 contra las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. Como Vásquez Aguilar, el poeta inglés se sueña al mediodía, en mitad de un Sahara de arena negra, leyendo su libro predilecto, el *Quijote*, cuando de pronto aparece a su lado un jinete de identidad ambigua: es un beduino sobre un camello que tiene en la mano derecha una lanza, lleva bajo el brazo izquierdo una piedra y en la mano siniestra sostiene un caracol. En diálogo con este personaje, Wordsworth descubre que la piedra es la *Geometría* de Euclides; y el caracol, toda la poesía del mundo. El beduino tiene la encomienda divina de salvar ambos objetos de un cataclismo cósmico. En ese momento, el poeta percibe cómo se demuda el rostro de su interlocutor. Intuye que es el fin. En efecto, las aguas de un mar próximo se abalanzan contra el desierto bajo una luz cegadora. Vuelve la vista al beduino que ahora se aleja de él transfigurado en el Quijote y su camello en Rocinante. Despierta entonces con un grito de terror. El sueño está referido por Jorge Luis Borges en su conferencia “La pesadilla”, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 50-53.

compruebo en un ensayo de largo título escrito por Eliézer Cuesta Gómez para *Una ciudad llena de fantasmas*: “La gradación, o desarticulación progresiva, del lenguaje poético en *Vértebras* y el papel que juega la disposición de los sonetos”.¹⁶⁸ Su tesis central es que Vásquez Aguilar emprende en *Vértebras* una desarticulación gramática: un “quiebre del lenguaje del que nostálgicamente el yo lírico no ha podido o no ha querido desembarazarse”. La faena da como resultado una “reflexión del lenguaje poético”. Aun estando en desacuerdo con varias de sus premisas, me parece un acierto notable su observación de “una vuelta al origen” a través de la confección de un segundo soneto casi al final de *Vértebras*, cuyos dos cuartetos son mucho más herméticos que todo el soneto inicial previamente citado:

XXX

la medida. el centímetro inútil
de la sinfonía previos los ecos.
las mitades, el corral de las vacas,
bien planchada y bien cortada la ropa.

el verso en blanco, el blanco en verso
¡la nación en verso!: blanco el colegio,
¡verde el ejército rojo acabará!
y rosa cada 15 bai/la/rá.

En vilo el acertijo matemático
y el incesante trueno de la sangre
diciéndonos sus sótanos semánticos.

En primera persona está la tarde
en primera persona está la vida
el viento del amor y sus espigas.

Según Cuesta Gómez, el poema XXX “evidencia la conjunción de todas las actitudes poéticas adoptadas a lo largo de la gradación poética” de *Vértebras*. Este poemario admitiría el marbete de vanguardista en tanto se sirve de un “lenguaje indeterminado”, como él lo llama, es decir: no sujeto a normas, específicamente los de la retórica clásica.

La objeción principal que hago a esta lectura es su predisposición a ver en el abandono del clasicismo que llevaron a cabo las vanguardias un acto absolutamente liberador. Es cierto que prescindieron de una normativa, pero no lo es menos que impusieron otras. Las vanguardias fueron movimientos gregarios, y quienes adherían a esa colectividad imponían a su pluma un severo

¹⁶⁸ *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH/Samsara Editorial, Tuxtla Gutiérrez, 2012, pp. 91-99.

reglamento: su manifiesto correspondiente. No podía ser de otro modo tratándose de estéticas que se nombraron con un término militar: vanguardia. Contra ese autoritarismo opera, subrepticia y paródicamente, como un guerrillero bien camuflado, el poemario *Vértabras*. La liberación del clasicismo emprendida por Vásquez Aguilar no es sincera, y la prueba es justamente el remate del soneto antes citado, cuyos tercetos son por demás elocuentes. La conclusión de Cuesta Gómez no sorprende en tanto adhiere al liberalismo literario de Harold Bloom, teórico en el que se fundamenta para hacer de Vásquez Aguilar un “agon contra sus predecesores”. De cualquier manera, no falla cuando advierte “una vuelta al origen”, actitud consustancial a un poeta tradicionalista. Los tercetos, a diferencia de los cuartetos precedentes, gozan de una sintaxis y una claridad enunciativa opuestas a los “sótanos semánticos” del resto del libro. Excepto por la ausencia de comas, los tres últimos versos ya nada tienen de vanguardistas ni de irreverentes. La *primera persona* es mucho más que un rasgo gramatical. Es una toma de distancia *individualista* respecto del gregarismo de las vanguardias. La tarde, la vida, el viento del amor y sus espigas son tan bucólicos como entrañables para un poeta orgullosamente campesino. Las dos “vértebras” finales tampoco dejan lugar a dudas:

XXXII

exactamente
lo he leído
lo he manido todo
me quedan mis canicas
lo he cantado y tocado
lo he sombrío ejercicio
me quedan mis canicas
lo he
me quedan
/ay/
mis canicas

De rigurosas lecturas, de cantos sombríos y esforzadamente disciplinados por la academia o la vanguardia, el poeta se reserva un fetiche pueril: sus canicas.¹⁶⁹ Toda su experiencia literaria echada por la borda a cambio de la imposible recuperación de la infancia. El desenlace es igualmente previsible:

XXXIII

candadísimo punto final
el origen

¹⁶⁹ Según consta en entrevistas y otros poemas, estos juguetes esféricos gozaron de la particular predilección del poeta. En el último capítulo de esta investigación, “Periferia, cielo del marginado”, me sirvo de una evocación similar como alegoría de su destino de marginación literaria.

rema la noche
dice un relámpago la nube
mi distancia con gallos
la cuerda
el equinoccio
y mi columna
mi sudor
mi parcela en gerundio

“*Cansadísimo* punto final”, podría también decirse. Fin de una experimentación fracasada y regreso explícito al “origen” del poeta, a elementos y fenómenos naturales como la noche, el relámpago, la nube, los gallos, el equinoccio. ¿Qué más puede significar su “parcela en gerundio” sino que el campo, ese pedazo de tierra nombrado Cabeza de Toro, sigue siendo su horizonte irrenunciable?

VI. CARTOGRAFÍA DEL SUR

1. CABEZA DE TORO EN LAS INMEDIACIONES DE COMALA & LA PROVINCIA DE LÓPEZ VELARDE

La muerte de su padre, don Emeterio Vásquez Ochoa, marca un punto de inflexión en la vida y obra del poeta de Cabeza de Toro. Este infausto suceso instaura un invierno emocional definitivo para el ave que se desplazaba continuamente de la capital del país a un sur nativo del que a partir de entonces ya no emigrará más.¹⁷⁰

En 1984, apenas un año después de la tragedia, Vásquez Aguilar publica *Casa*, un libro capital en la biografía del autor pero con una recepción desfavorable. El 1 de septiembre, en una reseña para *El Nacional*, Óscar Wong califica la calidad del poemario como “dudosa, muy lejos del tono al que nos tenía acostumbrados”.¹⁷¹

Veintiséis años después, la incompreensión persiste: “*Casa* es un libro menor —dictamina Luis Arturo Guichard— porque la tradición a la que se adscribe es menos ambiciosa que la que preside el ciclo *Cuerpo adentro-Vértebras*. En lugar de tener a Vallejo, Huidobro o Girondo como tutores, *Casa* tiene a Sabines, a Rulfo y López Velarde”. Y remacha: “Para que no quede duda de esto, el libro se abre... con prosa narrativa y descriptiva, un verdadero cubetazo de agua fría sobre el lector que viene vehemente de *Vértebras*”.¹⁷²

A este doble desprecio puede desentrañarsele elogios invertidos.

La valoración negativa de Wong se fundamenta en la alteración de una costumbre auditiva. Se trata del descontento de quien sólo espera escuchar tonos prefabricados, como si el poeta fuera un productor de canciones en serie. Que Vásquez Aguilar sea capaz de variar su registro literario debería ser prueba, en realidad, de que estamos ante un artista genuino, impredecible, provisto de una variedad de recursos retóricos y, no menos importante, en proceso de evolución.

Guichard a su vez enjuicia en nombre de un “lector *vehemente*” —del latín *vemens*, “alejado” o “fuera de” la “mente”, o sea: irreflexivo, impetuoso— que sin pensarlo mucho llama “prosa narrativa y descriptiva” a “Magresal”, texto inicial de *Casa*. La vehemencia del dictamen atropella nada menos que a Juan Rulfo y Ramón López Velarde, tutores a su parecer inferiores a Vallejo, Huidobro y Girondo. Acaso una lectura menos vehemente, más reflexiva y pausada,

¹⁷⁰ Al final del *Cuaderno perdido*, la confesión está en verso: “quizá hubo un signo único / una versión que fuera incorregible / No me estaba muriendo / sólo digo / que en la Ciudad de México / una vez / se acabaron tristezas y alegrías / un hombre sin llorar / a las siete hora / exacta / en que la dimensión del pájaro tembló”: *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas / UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 251.

¹⁷¹ Léase la referencia completa en la “Hemerografía”.

¹⁷² Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 38.

aminore la carga peyorativa de los adjetivos “narrativa y descriptiva”,¹⁷³ aplicados a la prosa de Vásquez Aguilar, y haga justicia a los autores de *Pedro Páramo* y *La suave patria*.

“Magresal”¹⁷⁴ es el presagio onírico de la muerte de don Emeterio. En la figura de ese árbol vetusto, el poeta concentra atributos que empalman con la personalidad y apariencia física de su padre: “Es el árbol más viejo de todos. Es tan viejo que se le han caído todas las hojas, como a mi padre se le ha caído el cabello. Tal parece que ha estado allí desde siempre, desde la raíz de los siglos”. Para ser sólo “prosa narrativa y descriptiva”, el texto abunda en analogías y símiles, y narra muy poco. La acción más sobresaliente es la confrontación, por el robo de una canoa, entre el “tío Juan” y otro personaje que durante su frustrada ofensiva clava una daga en el tronco del magresal. Fuera de ese presunto clímax, sus dos escasas páginas se enfocan en la imagen de un árbol demasiado pasivo como para considerarlo protagonista. Otros posibles personajes, aparte del padre, del tío y del viejo árbol, serían la madre del poeta y una parvada de zopilotes cuyo asentamiento sobre el magresal ocupa mucho más espacio que la tentativa de homicidio ya referida.

Más que narrar un hecho, Vásquez Aguilar rinde un tributo a su padre, y a su estero de origen, a través de una *falacia patética*, consistente en que los estados de ánimo de una persona se correspondan con los cambios en la naturaleza o de su entorno inmediato. La agonía de don Emeterio tendría pues su correlato en la desventurada condición de ese decrepito magresal sobre cuyas ramas se amontonan los zopilotes:

Ni modo, así es esto de la muerte, ni sabe uno. Tal vez por eso anoche soñé que el magresal se derrumbó todito a causa de la gran zopilotada que se le acomodó encima. Primero llegaron unos pocos; después llegaron más y más, amontonándose en el magresal; ocupándolo todo; después unos sobre de otros. Hasta que el añoso árbol no aguantó tanto peso y se vino al suelo, así, sin ruido. Ya no vi o no me acuerdo si los zopilotes murieron en el porrazo o salieron volando alborotados.

La caída del árbol es un indicio ominoso. Es el fin no sólo para el poeta y su familia, que se han quedado sin patriarca, sino también para Cabeza de Toro, privado ahora de su pilar orgánico más sólido, ese magresal que había estado de pie “desde la raíz de los siglos”. En la doble dedicatoria de *Casa* subyace por lo tanto un programa de restauración simbólica, mucho más perdurable que la meramente física, ya imposible, del estero: “A don Emeterio, mi padre. Y, claro, a Cabeza de Toro”.

¹⁷³ La apreciación parece compartida por Martínez Torres, Durán Ruiz y Rojas León, quienes, en su edición de *En el pico de la garza más blanca*, retiran “Magresal” del inicio de *Casa* y lo trasladan a una sección aparte, bajo el título de “Relatos”. En la sección “Testimonios”, no obstante, figura la siguiente declaración de Francisco Álvarez: “Joaquín sólo escribió en prosa ‘Magresal’. Él dijo que era poesía en prosa, pues tenía ritmo y otras características de la poesía, y nosotros coincidimos con él y nunca más le preguntamos. Los que escribieron cuento fueron sus hermanos: Heberto hizo cuentos de pescadores que publicó en los periódicos casi por casualidad”. *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 466.

¹⁷⁴ Léase el texto completo en el “Apéndice” de esta investigación.

En esta simbólica *Casa* de papel del poeta, según observan Martínez Torres y Durán Ruiz:

[...] pescadores, lancheros, vendedores de camarón, se transfiguran en símbolos de la región: Cupertino, Enrique, Heberto, Emeterio, Chico Robles y el Tío Ventura, sus mujeres, hijos y hermanos viven el drama de no terminar de construir su casa, de postergar una cirugía para que el hijo estudie [...] El viejo pescador Emeterio es el mítico fundador; el joven estudiante Guadalupe, un héroe náutico; la madre, una heroína sacrificada y paciente como Penélope, y todos esforzados guerreros ante la adversidad de la vida diaria.¹⁷⁵

Pero en el centro y de principio a fin: don Emeterio, redivivo hasta la última página del libro, internándose “en los mares de Jack London” mientras lee “acostado en su hamaca”. Su presencia es de tal magnitud, que no sólo le confiere unidad al poemario, también incide sobre su poética. El esforzado hermetismo de *Vértebras* cede su sitio a la cartografía literaria de Cabeza de Toro. El poeta extiende las fronteras de la literatura latinoamericana haciéndole a su cuna un espacio en el mismo mapa donde figuran Comala y la provincia de López Velarde. En virtud de este propósito, el doble magisterio de Rulfo y del poeta jerezano predomina en la escritura de “Magresal”:

A la orilla del estero de Cabeza de Toro, cerca del embarcadero, hay un magresal. Es el árbol más viejo de todos. Es tan viejo que se le han caído todas las hojas, como a mi padre se le ha caído el cabello. Tal parece que ha estado allí desde siempre, desde la raíz de los siglos. Todavía sigue de pie a pesar de que por él han pasado todas las calamidades, chubascos, inundaciones, temblores, quemazones, comejenes. Además de ser el más viejo es también el más corpulento. De él podrían salir montones y montones de leña para abastecer por días y días los fogones de las casas de la rancharía. Al amanecer, cuando se viene de pescar y el estero se abre al día con el verdor fresco del manglar y la alegría blanca de las garzas, el magresal se alza con su grotesca figura esquelética y ceniza. Siempre lo he visto con ese color cenizo, como de salitre sucio.

El comienzo de “Magresal” guarda semejanza con este otro párrafo inicial de Rulfo:

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío [...]. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.¹⁷⁶

¹⁷⁵ “Joaquín Vásquez Aguilar, sufrimiento y goce de las palabras”, *La palabra y el hombre* 25 (verano 2103), pp. 16-17.

¹⁷⁶ “En la madrugada”: Juan Rulfo, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Planeta, Barcelona, 2006, p. 169.

En ambos casos, los autores plasman un vívido amanecer. Como Rulfo, Vásquez Aguilar se sirve de la personificación o *prosopopeya*, es decir, atribuye a seres inanimados o irracionales cualidades humanas. El magresal, que “se alza con su grotesca figura esquelética”, adquiere atributos humanos a través del símil (“se le han caído todas las hojas, *como* a mi padre se le ha caído el cabello”). En el cuento de *El llano en llamas*, es la niebla la que “se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras encima de los tejados”. La diferencia estriba en que Rulfo aplica directamente la metáfora, prescinde del “como” que articula las analogías del poeta capusbovense.

Otra similitud es la predilección del elemento cromático de la *ceniza*, adjetivado en Vásquez Aguilar, sustantivado en Rulfo: “Siempre lo he visto con ese color *cenizo*, como de salitre sucio” / “Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de *cenizas*”.

Las semejanzas con el estilo del narrador jalisciense se multiplican a lo largo de “Magresal”: violencia explícita, personajes del medio rural, una voz que discurre con giros coloquiales en primera persona y el predominio de un principio analógico en el despliegue de las imágenes. La cadencia con que es evocado Cabeza de Toro entronca también con los recuerdos de Comala en voz de la madre de Juan Preciado. Verbos, preposiciones de lugar y tiempo y otros sustantivos se reiteran a través de anáforas y asonancias:

Es el árbol más viejo / Es tan viejo..., se le han caído todas las hojas / se le ha caído el cabello (con rima asonante entre *viejo* y *cabello*), *desde siempre / desde la raíz de los siglos, montones y montones / días y días* (reiteración que tiene luego un eco asonante con “ranchería”). La palabra “como” —en sus funciones de nexos comparativo y subordinante modal— se repetirá diez veces, algunas muy próximas: “*Como* que ya le tienen cariño al magresal, *como* que en sus ramas encontraron el sabor de la confianza / *como* jugando, *como* si hubieran nacido para estar volando / O *como* esos otros, a los que uno encuentra *comiéndose* un animal en medio del camino / Es *como* si Dios hubiera repartido...”.

Como en los recuerdos de Dolores Preciado, Comala:

“Lleno de árboles y de hojas *como* una alcancía *donde* hemos guardado nuestros recuerdos. [...] Allí, *donde* el aire cambia el color de las cosas; *donde* se ventila *la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida*”.¹⁷⁷

La rítmica repetición sobre la que se reconstruyen Comala y Cabeza de Toro estampan sus paisajes en la mente del lector con la impronta de una canción inolvidable. Por ello, en “Magresal”, una acción tan violenta como la confrontación a cuchillo, que a Rulfo le habría dado para un relato más extenso, es minimizada frente a la ruinosa majestad del árbol.

Al poeta le interesa fundamentalmente sincronizar, mediante una elegía, el destino común de su padre desahuciado y la inminente extinción del estero. Tal como don Emeterio proveía el sustento de su familia, del magresal “podrían salir montones y montones de leña para abastecer por

¹⁷⁷ Cfr. *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, Planeta, Barcelona, 2006, p. 64.

días y días los fogones de la casa de la ranchería”. Ello sin mencionar el tangencial reconocimiento a la vitalidad del padre en la imagen de un tronco que “sigue de pie a pesar de que por él han pasado todas las calamidades, chubascos, inundaciones, temblores, quemazones, comejenes”.

Prosa analógica, entonces, más que descriptiva, y canto fúnebre antes que narración.

En una reseña de la *Poesía reunida* de Vásquez Aguilar, publicada el 21 de agosto de 2011, Ricardo Yáñez dedica las siguientes líneas a la identificación de la influencia de Rulfo. Su constatación, en la que inevitablemente recurre a “Magresal”, dista del tono despectivo de Wong y Guichard:

Se trasluce en fragmentos de la obra, y el propio poeta lo declara en algunos versos,¹⁷⁸ la imantación rulfiana. [...] No sé si en el siguiente recorte, que bien puede leerse como totalidad, quede claro ese influjo, aunque también sin duda recuerde al escritor de Aracataca, por lo demás gozosamente reconocido con el jalisciense: “Lo de mi tío Juan pasó bajo este mismo árbol y fue por lo de una canoa robada. Empezó la cosa como simple discusión pero luego el otro sacó una daga y lanzó un tajo; el cuchillo se clavó en el tronco del magresal y en ese momento intervino mi padre con su enorme estatura y su vozarrón y aplacó al ventajoso. Ahí quedó todo. ‘Esta puñalada iba a ser para mí, tengo que borrarla’, dijo mi tío y al poco tiempo le prendió fuego al magresal”.¹⁷⁹

Yáñez hace una alusión significativamente *geográfica* a Gabriel García Márquez, “el escritor de Aracataca” que compartía con Vásquez Aguilar la admiración por Rulfo. En efecto, parte del magisterio rulfiano sobre el novelista colombiano y el poeta chiapaneco consistió en la provisión de recursos retóricos para la fundación de sendos espacios de comunión dentro de la literatura latinoamericana: Macondo y Cabeza de Toro.

En vida, Vásquez Aguilar ya era reconocido por esta proeza. En una entrevista realizada el 15 de febrero de 1987 para un diario local de Chiapas, la reverente pregunta de Ricardo Cuéllar Valencia es explícita:

Usted ha fundado Cabeza de Toro en la poesía mexicana, ¿cómo ocurrió ese milagro?

La cuestión es que yo nací ahí y es natural que uno no pueda sustraerse de hablar de su lugar de origen, porque además es parte mía, allí han vivido y muerto mis padres, tíos, abuelos; eso se palpa mucho en mi libro inicial *Cuerpo adentro* y sobre todo en *Casa*, libro que está dedicado a mi padre y al pueblo. Yo todavía, aunque no viva permanentemente en Cabeza de Toro, me siento parte intrínseca de

¹⁷⁸ Alude Yáñez a “Poema para un hombre”, fechado el 14 de mayo de 1971, cuando la edad del poeta frisaba en los 24 años. La composición es un tributo a Juan Rulfo.

¹⁷⁹ Consúltese la referencia completa en la “Hemerografía”.

mi pueblo y cada vez que hablo de él soy completamente sincero y trato de ser fiel al sentimiento que me produce su fluir natural como pueblo costeño, con sus problemas, conflictos, que los vi caminar por sus calles, dar de comer al totomoste, a los bueyes, el maíz a las gallinas, de los patios con matorrales y árboles, donde jugábamos a las escondidas, de los papalotes ¡que tanto me gustaban!, de cuando llegaron los primeros autobuses, el primer tocadiscos, de las grandes máquinas que trabajaban cuando hicieron la carretera a Puerto Arista, de una preciosa canica verdiblanca que conservé. Y bellezas geográficas y humanas. Si Vallejo tiene sus *Nostalgias imperiales*, así como Villaurrutia tiene *Nostalgia de la muerte*, yo suelo acordarme mucho, en circunstancias dadas, de Cabeza de Toro, de los abuelos que ya no están por mucho tiempo y de los que nunca voy a olvidarme, del potrero y las sandías, de los pescadores y el magresal. En fin, ¡de tantas cosas!¹⁸⁰

El “milagro” que deslumbró a Cuéllar y al que fueron indiferentes Wong y Guichard no dependió exclusivamente de la devoción a Rulfo. También es perceptible el material de construcción con que Ramón López Velarde cimentó *La suave patria*. En “la alegría blanca de las garzas” de Cabeza de Toro persiste un eco de

. . . las garzas en desliz
y el relámpago verde de los loros.¹⁸¹

La construcción gramatical es idéntica. Aunque la norma indica que los adjetivos “verde” y “blanca” tendrían lógicamente que preceder o suceder a los sustantivos “loros” y “garzas”, López Velarde y Vásquez Aguilar violan esa regla con el propósito de atraer y concentrar la atención del lector en esas dos extrañadas imágenes: operan por desautomatización, como diría el teórico ruso Viktor Shklovsky. En el automatismo del habla cotidiana los loros son verdes; las garzas, blancas. Pero si el relámpago verde de López Velarde connota sólo la tonalidad luminiscente de las plumas del loro, de modo puramente decorativo¹⁸² y con la máxima economía expresiva, una diferencia cualitativa se destaca en la sinestesia de Vásquez Aguilar, que presupone la correspondencia entre sentimiento y color: la alegría es blanca. Esta equivalencia adquiere estatus de símbolo cuando se atribuye además a un ave específica y de privilegiada consideración en el imaginario del poeta: la garza. Su fugaz mención en “Magresal” está ensombrecida por la omnipresencia contrastante de los zopilotes, esas “aves cometripas”, al acecho de animales muertos, “que ya le agarraron gusto al

¹⁸⁰ Con el título “Joaquín Vásquez Aguilar: el poeta habla de sí mismo”, *El Heraldo de Chiapas* vuelve a publicar esta entrevista con fecha del 6 de noviembre de 2013: <http://www.oem.com.mx/elheraldodechiapas/notas/n3183099.htm>

¹⁸¹ Cfr. *La suave patria y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 268.

¹⁸² No siempre los logros de López Velarde son tan modestos. Recuérdese su genialidad para aplicar adjetivos en indelebles imágenes como el “*melómano* alfiler sin fe de erratas” (refiriéndose al baile de puntillas de Anna Pavlova), o el “*perímetro jovial* de las mujeres”, que risueñamente erotiza un vocablo geométrico.

magresal”. Si la garza es emisaria de la blanca alegría del alba, los zopilotes posados sobre el árbol simbolizan las tristes experiencias, pesares, pero sobre todo, los años acumulados en los hombros del viejo Emeterio. Como *los heraldos negros que nos manda la Muerte*, en versos insuperables de Vallejo, estos zopilotes establecen con la agonía del fundador de Cabeza de Toro un contrapunto literario y musical:

Cuando los primeros pescadores van arribando al embarcadero ya están trepados en el magresal [...]. De ahí a lo que falta del día los zopilotes no se van; ya muy alto el sol sale el último pescador pero los zopilotes no se van. Como que ya le tienen cariño al magresal, como que en sus ramas encontraron el sabor de la confianza. Y si uno se pone a pensar que estas aves cometripas son las mismas, y no otras, que llegan todos los días al huesudo árbol, uno se dará cuenta de que así es: se dará cuenta que ya le agarraron gusto al magresal y a la tripa de pescado; que no les importa otro árbol ni otra comida.

Al contrario de los marineros de “Farewell”, *que besan y se van*,¹⁸³ estos pájaros carroñeros han llegado para quedarse. Pero también ellos lo hacen entre rimas y paronomasias: “ya están trepados al magresal / los zopilotes *no se van*; ya muy alto el *sol sale* el último pescador pero los zopilotes *no se van*”. La anáfora es constante: “*Como que ya le tienen cariño / como que en sus ramas / se dará cuenta que es así / se dará cuenta que ya le agarraron gusto...*” Es en la última línea, con el derrumbe del magresal, cuando las aves de mal agüero desaparecen —“no vi o no me acuerdo si los zopilotes murieron en el porrazo o salieron volando alborotados”—, y de ese árbol caído Vásquez Aguilar extrae la leña con que luego convoca, en derredor de una nostálgica fogata, a los suyos, esos irrenunciables fantasmas entre los que caben sus abuelos, a quienes dedica un “Soneto blanco”; una sobrina ya crecida a mujer, en el poema “La culebra del susto”; hermanos, en “La mitad del amor” y, en versos de “Hace muchos años”, a su madre enferma y envejecida. Detener la mirada en estos retratos de familia requiere un apartado exclusivo. Antes de esa contemplación, vale la pena dirimir diferencias y similitudes notables con el estilo de Rulfo en el remate de “Magresal”.

La novela y el personaje de *Pedro Páramo* finalizan con esta oración: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”.¹⁸⁴ El desenlace contiene una tautología poética: el golpe de la caída se adjetiva con la característica esencial de un páramo (seco) y el montón de *piedras* son coherentes con la etimología del nombre *Pedro*. Lo más importante, sin embargo, es la nitidez de la visión. La muerte no se escamotea a los ojos de nadie como en el derrumbe del magresal: “Ya no vi o no me acuerdo si los zopilotes murieron en el porrazo o salieron volando alborotados.” Este final tiene una reminiscencia rulfiana en la expresión

¹⁸³ “Amo el amor de los marineros / que besan y se van. // Dejan una promesa. / No vuelven nunca más.” Pablo Neruda, *Antología poética*, edición de Rafael Alberti, Planeta Bolsillo, México, 2004.

¹⁸⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Planeta, Barcelona, 2006, p. 132.

coloquial “no me acuerdo”.¹⁸⁵ A diferencia del seco porrazo de *Pedro Páramo*, el “añoso árbol no aguantó tanto peso y se vino al suelo, así, *sin ruido*”. El silencio acaso se justifique por la atmósfera onírica que enmarca la premonición del poeta. Lo incómodo es la renuencia a mirar de frente la muerte del magresal y registrarla con la contundencia de Rulfo en la última página de *Pedro Páramo*. Plenamente identificado con el padre, el árbol tiene la discreción de caer “sin ruido” y el poeta, en ese instante único, desvía los ojos de él para preguntarse retóricamente sobre la suerte de los pájaros bajo cuyo peso sucumbe el magresal. El pudor reticente con que Vásquez Aguilar consigna la muerte de su padre esclarece parte de su personalidad y explica, también parcialmente, el destino de marginación y la poca solidez de su poética. Vásquez Aguilar se negó a ser padre, no tuvo hijos y yo seré el último en desaprobado su decisión.¹⁸⁶ Pero que un varón manifieste un amor tan desmedido al padre, una aceptación incluso admirada de su autoridad, desconcierta.

En el plano literario, la consecuencia de esta anomalía es el fracaso. Un libro como *Casa y poemas* como “Recado de familia” revelan que Vásquez Aguilar nunca experimentó la satisfacción de consumir un parricidio. Huelga decir que me refiero estrictamente al simbólico o literario, aun cuando el genio narrativo de Dostoievski haya sido capaz de relatar el acto de justicia física emprendido por *Los hermanos Karamazov* como una proeza apasionante.

Pedro Páramo es la poética y minuciosa demolición de un patriarca de piedra. Si Juan Rulfo tiene un pedestal en la historia de la literatura, lo debe a esa victoria simbólica sobre la tiranía no sólo paterna, sino también sobre la autoridad de otros paradigmas narrativos como la llamada Novela de la Revolución o la entonces emergente novela de corte urbano en México. Tal es el imperativo de un escritor auténtico: subvertir el orden legado por sus mentores literarios para imponer el suyo. Asesinar al padre, y esto lo percibió con suma agudeza Antonin Artaud,¹⁸⁷ es otra manera de reclamar la superación del maestro y la acción idónea para reconciliarse definitivamente con él. *Casa* tiene un decurso contrario al de *Pedro Páramo*. Termina con versos de elogio intitulados “Los mares de mi padre”. Si al principio, el poema “Magresal” alegoriza la intuición de su muerte, las páginas finales le resucitan mediante un dítirambo.

Incluso la garza, el ave de mayor estima para Vásquez Aguilar, es identificada con don Emeterio en versos del poema que da título a todo el libro:

¹⁸⁵ *Del olvido al no me acuerdo* se titula justamente el filme testimonial de Juan Carlos Rulfo sobre su padre.

¹⁸⁶ Violeta Pinto es del mismo parecer. Entrevistada para la sección “Testimonios” de la edición crítica de su obra, habla sobre el desánimo y la depresión de Vásquez Aguilar, lo califica de “hombre complicado” y concluye: “Nunca se casó, no tuvo hijos y, por un lado, qué bueno”. Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Yadira Rojas León, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 445.

¹⁸⁷ “Un espíritu que es extremadamente riguroso, que piensa desde un plano por encima de la naturaleza, encuentra al Padre como su enemigo [...] Hasta mis veintisiete años de edad viví con el oscuro odio al Padre, a mi padre en particular. Cuando ya lo vi muerto fue que sucedió el inhumano rigor con que lo acusé de oprimirme. Esa fue la primera vez en mi vida que me tendió los brazos”. Cita retomada de la conferencia “Surrealismo y revolución”, dictada en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria Nacional en la Ciudad de México el 27 de febrero. Antonin Artaud, *Aerolitos mentales (antología)*, selección, traducciones, presentación, notas y cronología de José Vicente Anaya, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 2013, pp. 49-50.

Casa

mi caverna está bien
un poco oscura
pero es el modo de guardarme
de tanta luz
de tanta electricidad hasta el fisco
mi país está aquí
alrededor de mis pocas palabras
en mi árbol más cercano
en mi carreta con aire
en mi padre que es muy garza
muy canoa
el agua
y la lluvia

A pesar de la continua asimilación de los atributos de más de un pájaro en otros libros, el poeta no se arroga exclusivamente para sí el mejor de todos. *En el pico de la garza más blanca*, verso inolvidable de uno de sus más logrados poemas, pone un recado de familia a su padre muerto, “a ver si en la blancura te encontraba”.¹⁸⁸ La garza, cisne posmodernista del estero, es un epíteto generosamente compartido con el padre. La devoción y lealtad de Vásquez Aguilar hijo fue extensiva a la del escritor, toda vez que la gratitud a sus mentores no desaparece ni siquiera en su libro póstumo, *Pequeño paraíso perdido*. A sus influencias literarias de toda la vida las llama “quehaceres de comarca entrañáfica / valléjica / sabínica / huidóbrica / nerúdica / velárdica...” La única osadía que se permite es feminizar con esdrújulos el magisterio indeleble de esos eminentes patriarcas de la poesía.

Óscar Wong y Luis Arturo Guichard han calificado desfavorablemente el poemario *Casa*. Aunque a mí no me parece un libro fallido ni mucho menos inferior a *Vértebras*, puedo deplorar su sentido homenaje y dedicación a don Emeterio como una ocasión perdida para blandir el cetro simbólico indispensable que habría hecho de Vásquez Aguilar un digno émulo de Vallejo, Sabines, Huidobro, Neruda y López Velarde. Poco importa si su celebridad no iba a ser la de estos colosos, el

¹⁸⁸ Observa Antonio Durán Ruiz en este duelo una nostalgia precolombina. Aztlán, que según la *Crónica Mexicáyotl* significa “lugar de la blancura” o “lugar de las garzas blancas”, era el sitio donde moraron los aztecas antes partir en busca de Tenochtitlán. Los versos —“y yo tuve que hacer este recado / y ponerlo en el pico de la garza más blanca / a ver si en la blancura te encontraba”— contienen la esperanza de que don Emeterio haya regresado finalmente al lugar de origen de los antiguos mexicanos.

parricidio debía acometerse.¹⁸⁹ De lo anterior puede dar testimonio otro libro de fama también menguada como *Beber un cáliz*, de Ricardo Garibay. Esta elegía siniestra, cuya similitud fundamental con *Casa* es la de rendir al padre un tributo poético, tiene sin embargo la virtud de haberse beneficiado de la vengativa lección de Dostoievski.

¹⁸⁹ Incluso un escritor tan aparentemente apocado frente a su padre como Franz Kafka fue capaz de atacarlo letalmente mediante el reproche implícito en el cuento “La condena” y su todavía más célebre *Carta al padre*. No hace falta añadir que el novelista checo es otro artista de primer orden.

Por otra parte, es verdad que César Vallejo, primera de sus “piedras angulares”, como Vásquez Aguilar lo llama, dedicó también memorables versos al padre en poemas inspirados por su familia, verbigracia: “Enereida” y “Los pasos lejanos”, en *Los heraldos negros*, o “XVIII” y “LXI”, en *Trilce* (el primero de éstos, no obstante, distingue con su nostalgia a la MADRE, así, con versalitas en el original). “Enereida” es una composición dedicada por entero al padre, pero Vallejo no llegó al extremo de escribirle todo un libro como *Casa*. Ahora bien, ya desde su primera obra maestra, *Los heraldos negros*, el afecto al padre biológico es desplazado por un parricidio de dimensión cósmica. Vallejo arremete contra el Padre, con mayúscula, desde el reclamo de la página inicial por los “golpes en la vida, tan fuertes [...] como del odio de Dios”. En “Los dados eternos”, la proeza se consuma. Luego del magistral verso: “tú no tienes Marías que se van!”, sobreviene una defenestración tan luciferina como victoriosa: “Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!” Diríase la versificación de una de las tesis de Ludwig Feuerbach en *La esencia del cristianismo*: “El misterio de Dios no es más que el misterio del amor del hombre a sí mismo”. Entre otras virtudes, que no es éste el espacio para enumerarlas, este deicidio ha convertido a Vallejo en el más grande poeta latinoamericano del siglo veinte.

La veneración al padre profesada por Vásquez Aguilar tendría secuelas biográficas de sometimiento a la autoridad que no excluyen lo cómico. En la entrevista que le hiciera Elva Macías, responde así el poeta a la pregunta “¿En tu trabajo poético con quien mantienes diálogo?": “Con la gente más cercana: con Jesús Morales Bermúdez a quien le tengo mucho respeto como conocedor de la literatura, además es un gran novelista, un conocedor del idioma, es mi jefe inmediato”. Las últimas cuatro palabras tienen el tono zumbón de quien dice: “no voy a morder la mano del burócrata que puede retenerme el sueldo”. “Conocedor de la literatura”, “gran novelista”, “conocedor del idioma”, los tres elogios precedentes se vienen abajo con la frase final. Pero se trata de un humor sumamente medroso, inofensivo en una sociedad históricamente reprimida como la mexicana. “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 423.

2. VOCES DE LUNA ANTIGUA

Pocas páginas confirman tan explícitamente el antivanguardismo de Vásquez Aguilar como aquéllas donde prima el tono conservador e idealizante de poemas dedicados al reencuentro con sus parientes. La institución familiar, antiquísima enemiga y blanco de incontables mentes subversivas y revolucionarias,¹⁹⁰ es reivindicada en *Casa* como un bastión sentimental defendido a muerte:

es mejor la espuma de la sidra
el mar en la garganta
el oleaje familiar hilvanando
estos abrazos y estas voces de luna antigua

La alegría de este brindis hogareño no se atenúa por la pobreza de los festejados. Al contrario, las adversidades económicas que resisten y combaten colectivamente engrandecen el orgullo de cada miembro de la familia Vásquez Aguilar de un modo irónicamente épico en el poema “La mitad del amor”. A través del estilo indirecto libre, el poeta deja escuchar el peculiar dialecto del sur hablado por esas entrañables voces de luna antigua:

la otra el muro la frontera
el llanto el arma la protesta la muerte
la soledad el pan gruta que nos parió

la una para mamá y papá
qué vejez
qué jícara a la mitad

la una para mi hermano mayor que todos los días
todas las noches pesca y su casa no acaba y su mujer
más hijos
más trabajo más barrer más qué más

¹⁹⁰ Bastará recordar la metralla disparada por Marx y Engels en el *Manifiesto del Partido Comunista* y *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. A la familia monogámica le es atribuida la degradación de la hembra en mero instrumento de reproducción de la especie, esclavizada y sometida, como los hijos, al padre. Pero ni siquiera hace falta este radicalismo. Incluso un reaccionario como Octavio Paz escribió: “Familias, / criaderos de alacranes: / como a los perros dan con la pitanza / vidrio molido, nos alimentan con sus odios / y la ambición dudosa de ser alguien” (léase *Pasado en claro*). Curiosamente, Vásquez Aguilar, quien se decía desinteresado de la poética paciana, se sirvió del mismo arácnido como metáfora imprecatoria de la vida doméstica en su poema “Topo”: “y yo te digo: / la vida no es sólo el pájaro y el nido / ni el alacrán y sus alacrancitos” (léase páginas arriba el poema completo en el capítulo dedicado a *Vértebras*, apartado “Erótica de la violencia”).

la una para diariamente con Enrique ya crecido
a mujer
y dos hijos y más duro a la pesca ni modo
y con Beto que regresó con mi cuñada y sus niñitas
de la
capital (el varón se quedó con los suegros por lo de
la escuela)
sin trabajo y sin dinero y con ganas de quién sabe
de qué
y con Cupertino que recién se casó y abandonó
a su compañera
por otra pero se tuvo que arrepentir y volvió
con su mujer y se
fue pa'dónde a esconderse (madre llorando,
padre resignado
su cana
caramba
la rueda rueda
caramba)
la una para Lupito que pasó el examen de admisión
para estudiar
en la escuela náutica y ser ingeniero en máquinas
marinas
papá vendió el terreno pero Lupito será ingeniero
papá se tiene que operar pero será ingeniero
mamá reza (será ingeniero, ya verán) todos los días
reza
llora trabaja

la una para Lupito es estudioso será ingeniero
se lo merece

la otra

la mitad del amor

Es admirable cómo el tono cáustico del poema mantiene una moderación preocupada y sinceramente afectuosa que le impide degenerar en cinismo y franca mordacidad. Semejante al silencio pudoroso y el desvío de mirada con que presencia la caída del magresal, este árbol genealógico partido por la mitad recibe del poeta una contemplación misericordiosa y comprensiva

antes que cruelmente reprobatoria. “La mitad del amor” va dando cuenta de una sana y exuberante fecundidad entre los hermanos que no logra celebrarse debido a que la expansión de la estirpe endurece todavía más el trabajo, el sudor y esfuerzo con que los nuevos padres les aseguran a sus críos la supervivencia. Dos de ellos incluso no asumen por completo su responsabilidad: Beto con dos niñas pero “sin trabajo y sin dinero y con ganas de quién sabe de qué”, y Cupertino con su episodio de infidelidad arrepentida. Nótese la enorme compasión de que se revisten estos errores y defectos de los familiares cuando quien los registra decidió prudentemente no tener descendencia. Incluso la promesa de la familia, el estudioso y futuro ingeniero Lupito, produce a través de su dedicación y empeño escolar un sufrimiento que no por involuntario deja de ser muy agudo: la venta de un terreno, propiedad de un padre viejo y enfermo que necesita operarse, tanto como el rezo diario, el llanto y trabajo interminable de una madre también enferma y envejecida. Con todo, Lupito queda a salvo de incluirse en la metáfora mutilada asignada a los padres y tácitamente repetida en la desastrada suerte de los hermanos casados: “qué jícara a la mitad”. Aún no se ha casado ni reproducido, y es por ello que con él los padres todavía siguen sufriendo activamente, sacrificándose, al contrario de la resignación con que asimilan los errores de los demás hijos, en expresiones fatalistas del tipo: “qué más”, “la rueda rueda / caramba”.

Con excepción de los nombres propios, todo el poema está escrito en minúsculas, con un limitado respeto a los signos de puntuación y una métrica irregular, de versos muy dispares y largos, que apenas compensan su nulo brillo metafórico con el ritmo anafórico de “la una”, “todos los días”, “todas las noches”, “más trabajo más barrer más qué más”, “papá vendió el terreno pero...” “papá se tiene que operar pero...”. Esta subrepticia letanía, llena de emotividad, suprime todo *bathos* en las frases coloquiales citadas y libra al lector de sentir que está leyendo sólo un chisme quejumbroso del poeta sobre su familia. Es de hecho la primera estrofa la única realmente cifrada, la que metafóricamente identifica la mitad del amor con el muro, la frontera, el llanto, el arma, la protesta, la muerte, la soledad. Este enlistado doloroso culmina con la certera imagen de un pan donde se contiene el archiconocido y descarnado dicitario: “la puta que nos parió”. Lejos ya de la violencia erótica de *Vértebras*, desbocada contra la urbe, en *Casa* del poeta los estragos del amor se contemplan con menos euforia.

“La mitad del amor” concentra la mirada primordialmente en varones. El protagónico en todo el poemario, don Emeterio Vásquez Ochoa. Pero *Casa* también singulariza un par de mujeres: la madre y una sobrina. Y al contrario de los estropicios de los hermanos, ellas son exhibidas con una compasión y una sorpresa no exentas de orgullo. El retrato de doña Ascensión Aguilar está ennoblecido por el sufrimiento dadivoso:

hace muchos años
madre enfermó de asma de nervios de
hablar mucho de andar exprimiendo su pobreza
durante muchos años vendió pescado
hacía dulces de coco

hacía pan de vértebras mojadas¹⁹¹
era única
era ideal
era jodona
la esposa fiel
madre todavía
igualita

Única, ideal, esposa fiel. Calificativos enaltecedores precedidos por un verbo cuya conjugación pretérita es mortífera. Adviértase cómo la madre “era” y el padre, en el poema final de *Casa*, aún se beneficia del presente perfecto del indicativo desde el primer verso: “por todos los mares *ha andado* mi padre”. *Casa* se publica tras la muerte de don Emeterio. Ciertamente Vásquez Aguilar escribe con antelación el poemario. Pero no deja de ser revelador que haya dejado sin modificar¹⁹² ese verbo. El parricidio no se consuma al final del libro. Por el contrario, la madre, sacrificada sobre la página, en la vida real sobreviviría tanto al esposo como al mismo poeta.¹⁹³ La dedicatoria de *Casa* al padre se resignifica entonces como un gesto de consolación ante la incontestable superioridad vital de la hembra sobre el macho.

Esta certeza ya era perceptible en el anterior y más hermoso retrato de “Aguda sal”,¹⁹⁴ incluido en *Cuerpo adentro*. No sólo es un poema más extenso y cargado de metáforas, también ahí la madre enlutada y sufrida aparece como una figura de resistencia invencible, capaz de absorber en su tristeza la solidaridad emocional del resto de la familia con miras a revivificarse:

no hubo compasión para nadie

acudimos a tus brazos a incendiarnos contigo
a estar contigo
acumulados en tu luz intensísima de peces

¹⁹¹ Observa Antonio Durán Ruiz: “‘Pan de vértebras mojadas’ tiene el sentido de alimento espiritual otorgado con amor y sacrificio. Las vértebras representan el sostén, la articulación amorosa, el fundamento”. Cita retomada de la guía de lectura *Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH Proyecto 50, Tuxtla Gutiérrez, 2008, p. 20. Cfr. además los inolvidables versos del poema XXVIII de *Trilce*: “El yantar de estas mesas así, en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor, / torna tierra el bocado que no brinda la / MADRE, / hace golpe la dura deglución; el dulce, / hiel; aceite funéreo, el café.” César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 139.

¹⁹² No careció de oportunidad, según la puntual dedicatoria de *Casa*: “Este libro fue estructurado antes de la muerte del viejo Emeterio. De todos modos, *iba* a estar dedicado a él. A don Emeterio, mi padre. Y, claro, a Cabeza de Toro.”

¹⁹³ Doña Ascensión Aguilar fallece en 1999, cinco años después de su hijo.

¹⁹⁴ Léase el poema completo en el “Apéndice” de esta investigación.

estuvimos contigo
hasta que el sudor dejó de crepitar

Pese a la sugerencia del título, la efigie de sal de doña Ascensión no está esculpida por la misma nostalgia depravada que hace volver la vista a la mujer de Lot. El dolor en que arden todos los Vásquez Aguilar a través de su madre es ocasionado por la muerte de los abuelos. Una vez más, el daño y mutilación de la institución familiar son padecidos con un dramatismo magnificado:

cuando murieron los abuelos
tu corazón era una lluvia incesante de golondrinas

El llanto no es inconsolable en virtud de estar intervenido por las aves que anuncian el regreso de la primavera, las golondrinas, símbolo del renacimiento de la naturaleza. La sal de la que está hecha la estatua materna ni siquiera es punitiva como en su antecedente bíblico. No es sólo sinécdoque del llanto, es también la sal marítima, conservador natural contra la descomposición de la carne y el pescado que es sustento de la gente de la costa:

yo te veo
ensimismada en tus gaviotas
recorriendo la larga música sulfurosa del viento
recomenzando tus fatigosas redes
para pescar sonrisas que luego nos regalas

porque desde tus pies sube la sal hasta tus ojos
desde tus pies agrietados
hartos de salitre
viejos de quemaduras y pasos comerciantes

porque en tus ojos
anda la luna repitiendo su muerte en mareas de sal
en planicies de sal
en sal

[...]

¡aguda sal!

¡llaga de arpones calcinantes
que nos dejó en las venas su terrible semilla afilada!

Según se aprecia en estos últimos versos, la “aguda sal”, herencia de doña Ascensión a sus hijos, se reivindica como un componente ejemplar e indispensable del carácter que ha de mostrarse ante cualquier adversidad de la vida.

La otra mujer colocada en un pedestal dentro de la *Casa* del poeta es su sobrina:¹⁹⁵

la culebra del susto
desapareció para mi sobrina
las muñecas de nunca
también desaparecieron
los dulces regateados
las sábanas orinadas
el moño
la primaria
la diminuta cocina
ahora mi sobrina tiene los ojos huidizos
el cabello oloroso
el primer novio
los alfileres de abril

En otro lugar¹⁹⁶ he referido el efecto de inicial hostilidad y posterior aplauso que me ha merecido este poema, el primero que leí de Joaquín Vásquez Aguilar. He relatado ya cómo mi apatía ante “la enumeración directa y sin artificio de lugares comunes como ‘los dulces regateados / las sábanas orinadas / la primaria [...] el primer novio’” sólo había sido compensada en una primera lectura por “esos ‘alfileres de abril’ que con tanto tino estilístico sublimaban la edad de la punzada”. La calificué además de “expresión perfecta” por ser abril “el mes idóneo para aludir a la estación primaveral de una chica” y sugerirse además en los alfileres el dolor de la primera hemorragia menstrual. En esta relectura sólo apuntaré al elogio implícito en el título.

Tal como se evidencia en *Vértebras*, la serpiente representa en el imaginario del poeta un agente de tentación erótica al que vale la pena abrazarse a despecho de cualquier catástrofe que este contacto suscite: “la vida / es la serpiente enrollada a la exquisita desnudez de Eva”, escribe en su *Cuaderno perdido*. Que el susto sentido por la sobrina ante la culebra haya desaparecido revela que se ha convertido en una mujer capaz de disfrutar la vida. Perderle el miedo a la culebra es asimismo una manera sugerente de indicar cómo la antigua niña ya puede entregarse a la serpiente erguida entre las piernas de un varón.

¹⁹⁵ Compárese con el poema XI de *Trilce*: “Hoy he encontrado a una niña / en la calle y me ha abrazado. [...] Esta niña es mi prima. Hoy, al tocarle / el talle, mis manos han entrado en su edad / como en un par de mal rebocados sepulcros.” César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 126.

¹⁹⁶ “Hallazgos de la expresión en un *Cuaderno perdido*”, en *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH/Samsara Editorial, Tuxtla Gutiérrez, 2012, pp. 80-88.

Madre y sobrina son enaltecidas con un número de versos palmariamente inferior al dedicado a la consagración de don Emeterio. El último ditirambo precisa incluso de la hipérbole de los mares para engrandecer a su envejecido destinatario:

LOS MARES DE MI PADRE

por todos los mares ha andado mi padre
por los de la sangre de su próstata muerta

por el de las doscientas gruesas de bagre cuando
pescaba con mi tío Ventura allá en Garcilla,
en el estero
de la Joya, hará unos treinta años

por el de la Ciudad de México, a la que no quería
ir porque decía que iba a morirse de frío, de ruido,
de aplastado

por el de sus inevitables borracheras antes de que lo
operaran (¿qué pescador no se ha emborrachado
nunca bajo
los mangos y las palmeras, entre mortales
y casorios?)

por el gran mar de mi abuelo
rodeado de espantos y respeto,
fundador de Cabeza de Toro y de nosotros
por el de mi madre
costilla para siempre de su cama
de su quehacer
de su vejez

por el del pueblo,
del que conoce muy bien sus juntas ejidales
sus difuntos
su condición de pequeño juguete de la política

por el de sus compadres innumerables

y también por los mares de Jack London
en los que gusta internarse por las tardes
acostado en su hamaca

La bitácora registra modestas experiencias de vida cual si fueran aventuras oceánicas: la enfermedad de la próstata, el oficio de pescador, un viaje al Distrito Federal, el alcoholismo, su matrimonio, su compadrazgo, su acción política en Cabeza de Toro y finalmente la literatura de su predilección. Conmueve, por el amor filial en que se inspira, la ternura irónica con que esta humilde biografía es calificada como “todos los mares”. Este poema cierra el libro. El lector se queda con la imagen de don Emeterio leyendo y prácticamente olvida que un magresal se ha caído por él en las primeras páginas.

La visita a la *Casa* de Vásquez Aguilar, con la correspondiente presentación de los suyos, reditúa con una sensación de comodidad y generosa sencillez ausentes por completo cuando la aventura es la intromisión en sus *Vértebras*. El carácter anecdótico y la desbordada intimidad del libro dedicado a don Emeterio y Cabeza de Toro sólo podían expresarse a través de un estilo claro, límpido, opuesto al aguerrido hermetismo con que el poeta se relacionó siempre con las poéticas vanguardistas y urbanas. Las “voces de luna antigua” reivindicadas por el poeta pueden quizá provocar el bostezo de una élite de lectores universitarios, sobre todo del área humanística. Pero en tanto élite tiene también la desdicha de aburrir o dejar indiferentes con su refinamiento a una inmensurable cantidad de lectores comunes, cada vez más desprovistos de formación literaria, que todavía en el siglo veintiuno suspiran como Vásquez Aguilar por padres y abuelos y que aún no cuestionan a la familia como la base fundamental de autoritarismo y represión responsable de que el mundo siga siendo un presidio. No estamos ante un poemario menor porque sus influencias sean las de Rulfo y López Velarde. Al contrario, es la hábil asimilación de los recursos literarios aprendidos en éstos los que disimulan la refrendación conservadora que sus versos hacen de la institución familiar. Y esto vale no sólo para el lector común. Puede también algún lector especializado haber sometido a juicio a la familia luego de exponer ante su conciencia la iniquidad represiva de sus lazos, pero a menudo bastará con una canción bien entonada para que sus fibras más sensibles echen por la borda los terminantes veredictos de su razón. Tal es el poder de la poesía: seducir las vetas menos racionales y lúcidas de nuestro organismo a través de su ritmo impecable.

3. EL RETORNO DE LA GARZA

El magisterio de Rulfo y López Velarde no desplaza al de Vallejo.¹⁹⁷ En su regreso a *Casa*, un verso de *Poemas humanos*¹⁹⁸ guía al hijo pródigo capusbovense: “Hasta el día en que vuelva”.¹⁹⁹ Con este título figura una serie de ocho composiciones. Versa la primera de ellas:

I
ahora me voy
parto hacia dónde huevo
hasta cuánto lengua enrollada
me voy muy a pesar
deshilachándome
digo a tu mano adiós de mis amores
adiós tu femenino insoslayable
adiós árbol que mereces mi pañuelo
pie que te quedas sin mi corazón
me llevo mi camino hasta el día en que vuelva

Los editores de su obra reunida²⁰⁰ han observado a propósito de estos versos: “El poeta goza y sufre con las palabras. El tono lírico se mantiene, pero los significados se transfiguran, sorprenden ciertos juegos propios de su escritura [...] El poema convencional de despedida sufre alteraciones cuyo efecto llega hasta lo cómico: ‘parto hacia dónde huevo’; ahí se fusionan dos expresiones en una sola: ‘digo a tu mano adiós de mis amores’, en lugar de ‘digo con mi mano adiós, amor de mis amores’ [...] Se crean aumentativos a fuerza de repetir el último sustantivo: ‘qué viento viento / qué sol tan sol’”.²⁰¹ La última observación es de hecho un estilema adquirido en la lectura de César

¹⁹⁷ Condicionado por su entusiasta valoración de *Vértabras* y consecuente recepción negativa de este poemario posterior, Luis Arturo Guichard se precipita al aseverar: “En lugar de tener a Vallejo, Huidobro o Gironde como tutores, *Casa* tiene a Sabines, a Rulfo y López Velarde.” Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 38.

¹⁹⁸ La atención dedicada al poeta peruano y muy especialmente a ese libro le inspiró el único ensayo que se lo conoce: “Los poemas humanos de César Vallejo”, rescatado por Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Yadira Rojas León, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas / UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, pp. 391-397.

¹⁹⁹ César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 205-206.

²⁰⁰ Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Yadira Rojas León, *En el pico de la garza más blanca*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA-Chiapas / UNACH, 2010, pp. 21-22.

²⁰¹ Los versos pertenecen al poema con numeral VI, de la misma serie de ocho, “Hasta el día en que vuelva”.

Vallejo.²⁰² Las otras apreciaciones, irreprochables y agudas, sólo son válidas extrayendo esa primera composición de las siete subsecuentes. Leyendo detenidamente éstas, se descubre que no se trata en absoluto de un “poema convencional de despedida”, sino de un adiós aparente o arrepentido. Y el “efecto cómico”, ciertamente producido por la línea “parto hacia dónde huevo”, se resignifica como un juego de palabras cifrado, pues fusiona un nacimiento con verbos respectivos a dos especies de animales diferentes: hombre y pájaro. *Parto* es la conjugación en primera persona del verbo *partir* en su sentido de irse o marcharse, pero al mismo tiempo, la acción de dar a luz un ser humano: *parir*. El *huevo*, por su parte, según se irá develando en los versos ulteriores, es la prueba de una incubación introspectiva.²⁰³ Diríase una paráfrasis personalísima de los primeros dos endecasílabos del célebre soneto homónimo de *Poemas humanos*, que también postulan un nacimiento: “Hasta el día en que vuelva, de esta piedra / nacerá mi talón definitivo”.

Las ocho partes del poema siguen este desarrollo: un impulso de irse, teniendo como partida un huevo, hacia un destino indeterminado. El adiós no se destina exactamente a una mujer pero sí a una entidad femenina que se confunde al principio con la tierra natal y es hasta el desenlace cuando deviene una garza tan blanca como la luna. Aun cuando la aparente despedida incluye tópicos literarios convencionales —pie, pañuelo, corazón—, su reiteración y reacomodo sintáctico en los demás versos la desmienten. En repeticiones y variaciones igualmente significativas, otros tres sustantivos —lápiz, lengua, pañal— redondean el sentido de todo el poema como la decisión de permanecer en su cuna y no abandonarla, según se pretende en los versos iniciales.

Dice la segunda parte:

II
aquí no soy claro
no soy luna ni sol
abro mi cero
limpio mi sana fealdad
qué dirán los de allá
qué dirán encantados de sus ríos
aquí el agua no es clara
pero hay peces que resisten hasta el día
en que vuelva

Abrir su cero, que no tiene el brillo de la luna ni el sol, como reconoce modestamente el poeta, es la primera sugerencia de una ruptura del huevo. Más adelante (VII) será explícito: “abro

²⁰² “Epístola a los transeúntes”: “ésta mi *cosa cosa*, mi cosa tremebunda”. “Piensan los viejos asnos”: “¡Hay que ver! ¡qué *cosa cosa*! / ¡qué *jamás de jamases sus jamás*!”. Cfr. *Poemas humanos* de César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 208.

²⁰³ La destreza de los juegos verbales en Vásquez Aguilar es espléndida. El verso de marras también admite otro sentido implícito: *partir* (en su acepción de quebrar o romper) el cascarón del huevo.

mi cero cascarón”. Limpiarse de su “sana fealdad”, casi en oxímoron, y advertir que allí “el agua no es clara”, reafirma la humildad de su origen. No ha nacido entre límpidos ríos que lo envanezcan. Pero su hábitat se reivindica como un foco de resistencia en virtud de los peces que respiran esa agua turbia. Su abundancia como garantía de supervivencia para el recién nacido se deduce de la vida de los pescadores, descritos con la autosuficiencia de seres prístinos:

III

los pescadores tienen sus palmeras
cantan desde hace mucho tiempo cuando pescan
tienen fluvial la risa
la piel de sal oscura
los pescadores no tienen enemigos
tienen azufre en la nariz
tienen amistad con la noche
tienen mucha lluvia
los pescadores se emborrachan mi regreso
me saludan primitivo hasta el día en que vuelva

Canto, alegría, carencia absoluta de enemistades, fecundidad pluvial: sin importar cuán paupérrimos parezcan estos bienes, son presentados como atributos y virtudes capaces de hacer de los pobladores de Cabeza de Toro personajes tan admirables para el poeta como lo son para los lectores de Rulfo los empobrecidos y huraños habitantes de Comala. El “azufre en la nariz”, que a un lector urbano, ignorante de los gajes del oficio pesquero, podría sugerirle la malicia y el olfato diabólico indispensables en la ardua lucha por la existencia librada en el estero, es en realidad una alusión prosaica al hollín del que se llenan las fosas nasales de los pescadores luego de atraer a los camarones con la luz de un candil de petróleo, colgado en la proa de la barca.²⁰⁴

Un pescador predecible sobresale entre todos:

IV

ochenta
dosmil lagartos
en los ojos del viejo Emeterio
pueblan su barba
por su lengua va y viene el cuchillo que descuartiza
de este modo
mientras teje el estero con ademanes

²⁰⁴ Aprovecho para agradecer esta aclaración al doctor Antonio Durán Ruiz, de origen costeño como Vásquez Aguilar, y testigo de esta faena en sus continuas visitas al estero de Cabeza de Toro. El hipotético “lector urbano, ignorante de los gajes del oficio pesquero” no es otro que el autor de esta investigación.

nos hace doler su espalda
su vejez de pie
sus lagartos queridos nos muerden
pero también nos dice lluvia de toda la noche
y el patio se refresca en este medio
día
con tíos desde hace cuanto deste lado
luego nos llaman a comer iguanas verdes
vamos
compermiso hasta el día en que vuelva

Los versos centrales y más extensos (IV y V) de “Hasta el día en que vuelva” retoman el propósito fundamental de *Casa*: exaltar la figura del padre hasta convertirlo en el patriarca de Cabeza de Toro. Vanaglorias de un viejo pescador se escuchan en el recuento hiperbólico de los “ochenta / dosmil lagartos” de su mirada perdida, propia de los ancianos abismados en sus recuerdos. El relato de su antigua ocupación se resume en la metáfora: “por su lengua va y viene el cuchillo que descuartiza”. Pero el panegírico va más lejos. Si como Homero pretende, “los dioses tejen desventuras para que las generaciones venideras tengan algo que cantar”, Vásquez Aguilar endiosa a su padre cuando aludiendo a su oficio de tejedor de atarrayas confiere a su crónica un tono épico: “mientras teje el estero con ademanes / nos hace doler su espalda / su vejez de pie”. La piedad por su figura decrepita en estos versos no disminuye el admirado reconocimiento a don Emeterio como un cofundador²⁰⁵ de Cabeza de Toro. “Teje el estero con ademanes” equivale a decir, parafraseando a Homero: mi padre reconstruye oralmente y de memoria nuestra *Casa* para que yo, su hijo, pueda cantarla sobre el papel. Tan consciente es el poeta de su osadía que el remate refiere del modo más coloquial, como un gesto de modestia compensatoria, un banquete de iguanas verdes compartido con sus demás tíos. Las desventuras con que don Emeterio teje Cabeza de Toro incluyen inundaciones, plagas, conflictos vecinales y sentidos decesos:

V
cargado de tortugas
para qué la prisa del atarraya que fluye
de sus manos
bajo este talludo tamarindo
sigue el viejo Emeterio platicando
entonces trajimos las casas para este lado
porque la inundación y todo
empieza a llover en su memoria

²⁰⁵ Comparte la proeza con el abuelo, según se lee en “Los mares de mi padre”: “por el gran mar de mi abuelo / rodeado de espantos y respeto / fundador de Cabeza de Toro y de nosotros”. Reléase el poema completo en el apartado anterior.

nos empapamos
y luego las plagas
pleitos
allá todo se echó a perder pese al río
aquí se daba la comida
cosechábamos chicha
qué faltaba y venados
todo
se rasca la sonrisa sin dientes
pero salud caramba salud
y entonces el difunto
mi compadre el finado
tu papá que no llegaste a conocer
así fue
así la cosa
aquí el agua no era clara
pero mojarras bagres lagartos
y el viejo Emeterio salud
sí salud salud
emborrachándonos hasta el día en que vuelva

La voz del padre se escucha con nitidez en casi todos los versos. Su facundia acaso se explique como efecto del alcohol que ha secundado a la digestión de iguanas. Luego de esta digresión etílica, que en parte también disuade de la partida proyectada al comienzo, el poeta reemplaza su apenado reconocimiento de que el agua donde nació “no es clara” con una salutación a Cabeza de Toro aún más líricamente embriagada que la de don Emeterio:

VI
saludo en pleno
mirada
de cuerpo entero
así qué viento viento
qué sol tan sol
tan sus íntimos picos a la manzana los pájaros
tan como nunca
los árboles aquí sin mi pañuelo
ahora no me voy
dijera
pero mi corazón pañuelo sin mi pie

En la primera composición (I) se leía: “adiós árbol que mereces mi pañuelo”. Esta vez son incontables árboles los que lo disuaden de irse (“ahora no me voy”, dice explícitamente) y el pañuelo adjetiva un corazón que se niega a partir: “corazón pañuelo sin mi pie”. Esta degradación gramatical de sustantivo a adjetivo calificativo es sólo una de las transformaciones que atraviesa ese pañuelo, símbolo de una despedida frustrada. Inmediatamente después, otra metamorfosis paronomásica hace del mismo pañuelo un pañal:

VII

hasta el día en que vuelva
dije
aquí no soy claro
desnudo fértil
es mi pañal esta superficie
gota quieta el día
me levanta
y crezco y pesco
es mi primer pañal
mi primer lápiz-lengua
abro mi cero cascarón
así
empieza el primer gallo en el horizonte

Reléanse una vez más los primeros versos (I): “hasta cuánto lengua enrollada”. Este órgano bucal, la lengua, evoluciona hacia su segunda acepción, la de idioma. Ahora se ha convertido en el “primer lápiz-lengua” con que se ha de trazar el mapa poético de Cabeza de Toro. La simbiótica expresión “lápiz-lengua” reúne los dos instrumentos más preciados del poeta: uno material, el lápiz, y otro inmaterial, el idioma.

Al ser la indumentaria primera de todo infante, “es mi pañal esta superficie” es un modo muy hábil de reiterar la consabida frase: está es mi cuna, de aquí soy y no tengo motivo para irme. Entre pañal y pañuelo la analogía también es posible por su color convencionalmente compartido: el blanco, transferido luego a la garza y luna del desenlace:

VIII

la primera llamada
vuelve la garza desaparecida
con su nido
blanca
vuelve la luna con sus novios
verdaderamente
femenino fiel de mis amores

entras toda hasta mi afuera nada
en el agua
se transparenta algo así
un azul
pañal universo
donde mi lápiz-lengua se apresta

El pañal finalmente se sobredimensiona al calificarse como “universo” y deja de ser nada más que el querido terruño. El lápiz-lengua, a su vez, está listo no sólo para dibujar la cartografía literaria del estero, sino también para asimilar a la poética de Vásquez Aguilar la única función que según Robert Graves ha desempeñado la verdadera poesía a lo largo del tiempo: la invocación religiosa de la Musa o Diosa Blanca.

Por supuesto que “la garza más blanca” no tiene que ser forzosamente un homólogo consciente de la deidad eurocéntrica postulada por Graves en su peculiar “gramática histórica del mito poético”. Tan sólo pretendo evidenciar cómo en algunos de los poemas más logrados de *Casa*, *Cuaderno perdido* y *Erguido a penas*, sus imágenes empalman dócilmente con las convicciones más arraigadas del autor de *La Diosa Blanca*. Según Graves, toda verdadera poesía, adjetivo empleado en su acepción de “original inmejorable”, está escrita en honor a la diosa Luna. Únicamente la irrenunciable lealtad a esa deidad femenina garantiza la gloria. Sostiene además que el hábitat por antonomasia de un poeta no es la urbe, sino el campo. Para ilustrar esta convicción, apunta el desprecio filosófico de Sócrates, urbanita empedernido a quien “los campos y los árboles nada tenían que enseñarle”,²⁰⁶ pues sólo aprendía en el diálogo mayéutico con los hombres. La Diosa Blanca, dice Graves, castigó esta insolencia desposándolo con “una mujer de mal genio” y “acabó con su vida a través de un filtro de cicuta”.²⁰⁷

Sin adjudicarle a Vásquez Aguilar una adhesión explícita a estos postulados, lo cierto es que en la última parte de “Hasta el día en que vuelva”, la garza y la luna se funden en la misma blancura y son tributadas por el poeta con un epíteto que le habría merecido la aprobación entusiasta de Graves: “femenino fiel de mis amores”. La aversión a la ciudad y sus poéticas vanguardistas constituye otra afinidad entre ambos poetas. Tal como Vásquez Aguilar, tras la muerte de su padre, regresa y canta a su estero, así en el prólogo de *La Diosa Blanca* confesaba Graves:

Llamadme, si queréis, el zorro que ha perdido la cola; no soy sirviente de nadie y he decidido vivir en las afueras de una aldea de montaña de Mallorca, católica pero anticlerical, donde la vida se rige todavía por el viejo ciclo agrícola. Sin mi cola, o sea, sin mi contacto con la civilización urbana, todo lo que escribo se leerá

²⁰⁶ Contrástese el desdén de Sócrates con los versos del poema que da título a todo el poemario, “Casa”: “mi país está aquí / alrededor de mis pocas palabras / en mi árbol más cercano”.

²⁰⁷ Para la corroboración de esta paráfrasis remito al libro completo y específicamente al prólogo de la más reciente reedición de *La Diosa Blanca. Una gramática histórica del mito poético*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.

perversa e impertinente por aquellos de vosotros que estáis todavía engranados a la maquinaria industrial, ya sea directamente, en calidad de obreros, administradores, comerciantes o publicitarios, ya indirectamente, en calidad de funcionarios públicos, editores, periodistas, maestros de escuela o empleados de una empresa de radiodifusión. Si sois poetas, os daréis cuenta de que la aceptación de mi tesis histórica os compromete a una confesión de deslealtad que estaréis poco dispuestos a hacer; elegisteis vuestros trabajos porque prometían proporcionaros un ingreso seguro y la oportunidad de prestar a la Diosa que adoráis un valioso servicio a tiempo parcial.²⁰⁸

La simbólica garza blanca de Vásquez Aguilar vuelve a ser objeto de una extasiada fidelidad sin restricciones y de una evocación cuasi religiosa en dos poemas. El primero se titula “La costa” y con él cierra su *Cuaderno perdido*:

La costa

ahí mora la garza suspendida

ahí el mundo es un olor de molusco y estrella

una canción meciéndose en la calma del mar

¿dónde estarás muchacha de incontenible sístole?

¿sirena a la que —Ulises— amé con mis dos átomos?

qué arena luminosa te reverbera

qué distancia de puerto asoma apenas

qué sol tan a los lejos despliega tu velamen

La costa

ahí mora el amor en garza eterna

El poema entero está feminizado. En la costa habita la garza, el mundo muestra su lado femenino volviéndose una canción y una muchacha es retóricamente interpelada en calidad de sirena. Aun cuando la garza es la figura central innegable, conviene tener presente la ironía de ser en este poema específico un símbolo dual donde están contenidos tanto el amor mundano como otro que se intuye eterno. Por un lado, la garza evoca el espectro de una sirena, eufemismo común para designar a una prostituta, y por si fuera poco, es cortejada por la representación occidental más célebre de la infidelidad masculina, Ulises. El último verso, no obstante, alude, con un hábil anagrama de por medio —“mora el amor”—, el objetivo que persigue todo sentimiento fiel: la

²⁰⁸ *Ibidem*, página 44.

eternidad. Esta garza suspendida en el aire de “La costa” no se arroga todavía los atributos de la diosa Luna. Será en el poema “Planear en tono gris”, con que cierra *Erguido a penas*,²⁰⁹ cuando pájaro y plenilunio logren reconectarse a través de una experiencia mística tan intensa como Robert Graves pretendía que fuese la evocación religiosa de la Musa o Diosa Blanca.

²⁰⁹ Léase “Aterrizaje pluvial”, análisis prosódico incluido al final del capítulo “VIII. Prosodia y lluvia para volar”.

VII. MENOSPRECIO DE URBE & ALABANZA DE ESTERO

1. UN FINO AYER DE VIENTO

En 1960, Joaquín Vásquez Aguilar ingresó al Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas para cursar los estudios secundarios. Esta mudanza de su lugar de origen a la capital del estado fue decisiva en su cosmovisión. Tuxtla Gutiérrez no era durante la segunda mitad del siglo pasado, ni es en los albores del presente milenio, una metrópoli. Pero cuando aquel niño campesino pisó por primera vez sus calles, circulaban ya los autobuses, la luz eléctrica iluminaba las casas, se escuchaba música en las consolas y el televisor en blanco y negro comenzaba a perfilarse como el miembro consentido de las pocas familias que podían adquirirlo. En ese contexto, tan distinto al estero de donde procedía el futuro poeta, tampoco faltaron las penurias inevitables a que se exponen los pueblerinos que visitan las ciudades con los bolsillos vacíos. A los doce años y a fin de proseguir sus estudios, Vásquez Aguilar se había ido a vivir con la venia de su padre a la casa de un abogado tuxtleco, Juan Erasmo Camacho. Narra su hermano Isaías:

Luego ya me contaba, cuando estuvo estudiando en Tuxtla. Me dijo vieras lo que sufro, me tratan mal, pero estoy estudiando. ¿Pero por qué? Pues ellos están en sus cosas, nada más la criada cuando llega me da un bolillo, me da el café. Me quedo con hambre, pero no le hace, voy a estudiar. Él me decía que tomaba agua de la llave que está en el patio.²¹⁰

Para sobrellevar la adversidad de la vida urbana, la voluntad de estudiar no era suficiente. Alicientes más poderosos serían más tarde el alcohol y la poesía. Esta última se convertiría incluso en el hábitat sucedáneo de su irrecuperable cuna de estero, a la que llamó *Pequeño paraíso perdido*. Tal como la padeció en Tuxtla Gutiérrez, y años más tarde en la Ciudad de México, la modernidad representaba para Vásquez Aguilar una herida de muerte infligida al mundo. El propósito con que se trasladó a la ciudad fue cumplido a medias: obtuvo un título de profesor normalista, pero se negó rotundamente a impartir clases porque, decía, “no quería engañar a los niños”.²¹¹ Su verdad, duramente aprendida en la convivencia con la sociedad citadina, no iba a ser revelada en ningún aula, sino en versos que jamás ocultaron su predilección por la vida campesina de su niñez.

Su vena bucólica todavía se advierte espontánea y previsible en los poemas publicados por la revista *ICACH*, en 1970. Éstos tienen el sello inconfundible de una voz inexperta y sin demasiada

²¹⁰ “Testimonios”, Joaquín Vásquez Aguilar, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 428.

²¹¹ Tal como cuenta su hermano Heberto Vásquez Aguilar: “Joaquín fue maestro, estudió en la Normal, se recibió, pero no le gustó trabajar en eso; según él decía que no quería engañar a los niños”. Declaración recogida en la sección “Testimonios”, Joaquín Vásquez Aguilar, *En el pico de la garza más blanca*. CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 428.

malicia que sólo puede expresarse sobre lo único que conoce. Años después, *Cuerpo adentro* (1978) y *Vértebras* (1982) explorarían esa visceralidad identificada por el poeta como su más fiel venero lírico. En estos dos poemarios, su paso escolar y bohemio por la urbe era reconocible en el artificio y madurez de las composiciones, cada vez más herméticas y sólo superficialmente vanguardistas.

Pero fue en *Aves* (1980) y en *Casa* (1984) donde la tópica dialéctica del campo y de la ciudad se resolvió en una combativa adhesión al primero. Cabeza de Toro, como se apreció en el capítulo anterior, protagoniza las páginas de *Casa*, pero ya no con la naturalidad característica de los poemas de la revista *ICACH*, sino a través de un entusiasta reencuentro.

Tras el fallecimiento de su padre, el poeta interrumpió su continuo vaivén de Tuxtla al Distrito Federal para residir hasta el fin de sus días en la capital de Chiapas, con frecuentes visitas a su estero natal. Su regreso definitivo le deparó, a principios de la década de 1990, fecha de redacción aproximada de *Pequeño paraíso perdido*, una *íntima tristeza reaccionaria*²¹² ante la contemplación de su viejo hogar desmoronado: un *edén subvertido*, como dijera López Velarde, por la moderna tecnología que había comenzado a pavimentar los antiguos caminos de polvo donde sólo transitaban carretas y campesinos a pie. La degradación era irreversible: las frescas casas de bajareque habían sido derribadas para edificar viviendas de concreto, el suelo se envenenaba con fertilizantes químicos y el canto de las aves era interferido por el motor de las nuevas lanchas que surcaban el mar.

Casa, como ya se vio, abre con un poema en prosa que presagia la muerte de don Emeterio en la onírica caída de un árbol, “Magresal”. Una página después, figura un “Soneto blanco” que evoca a sus abuelos. El tercer poema, intitulado “Soneto que no entra a la ciudad”, versifica un distanciamiento irreconciliable con el contexto citadino:

Yo no habito ciudad. No. Me doy cuenta.
Y me doy cuenta sombra que ando un poco
luz. Ciudad que no habito y cuyo foco
oscuro, cuya lámpara sedienta

de mí, de mi silencio (que me orienta
a la luz, a las voces con que toco
el paso de mi sangre y mi loco
seguir en mi tristeza y mi osamenta),

se muere de chocar contra mi canto
de árbol, mi rudo ir de campesino
a pie sobre la tarde. Y me levanto

²¹² “El retorno maléfico” de Ramón López Velarde, *La suave patria y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 198.

y adelgazo mi palabra hasta un fino
ayer de viento, y a la ciudad canto:
“mi habitación es pájaro y camino”.

Como al principio de *Vértebras*, frente al umbral de la modernidad literaria, cuya sede es la urbe vanguardista, el poeta reivindica una larga tradición resguardada en la forma del soneto. Su intrusión en la ciudad es la de un canto *sombrío* haciendo contrapeso a la luz artificial de focos y lámparas, incapaces de seducirlo ni deslumbrarlo. Contra el señuelo visual, opone la íntima canción de pertenencia. Los dos únicos elementos urbanísticos del poema —el foco y la lámpara— cargan con el estigma de un calificativo contradictorio y otro padeciente: el foco es oscuro; la lámpara, sedienta. La luz representa paradójicamente algo negativo, y por eso su sombra, confiesa el poeta, anda “un poco luz”, como si dijera: “un poco triste”. Esa misma luz está ávida, “sedienta”, de su silencio; pero apenas enmudece, la visceralidad —“el paso de mi sangre y mi loco / seguir en mi tristeza y mi osamenta”— reacciona evocando la antigua música de una orgánica flauta pastoril, una boca rural ritmando una tonada, “un fino / ayer de viento” homologado con *El silbo vulnerado* y el “Silbo de afirmación en la aldea” entonados por el célebre poeta pastor, Miguel Hernández.²¹³

“Soneto que no entra a la ciudad” retoma el tópico renacentista del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. En 1539, Fray Antonio de Guevara publica con ese título un escrito presuntamente confesional donde hacía un elogio de la supuesta sencillez de la vida en el campo, virtud que contraponía a las intrigas imperantes en la corte española. En el mismo tenor, Fray Luis de León llegó a suscribir la aprobación de la “vida retirada” como un acogedor reducto de la armonía social y de la ocupación artística, consagrada a la música y al cultivo de las letras:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrazando
con sed insaciable
del peligroso mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.

Vásquez Aguilar asimiló la lección de Fray Luis. Así lo demuestran, en primer lugar, la reiteración de una insaciable sed política advertida entre los ilustrados ciudadanos, aludidos en la “lámpara (también) sedienta” del “Soneto que no entra a la ciudad”; y después, la misma nostalgia de una sombra rural cantada por ambos poetas.

Un sólido tradicionalismo retórico campea en la poética de Vásquez Aguilar. A pesar de la pausada y difícil apertura de su soneto —con un primer endecasílabo fragmentado por tres puntos y más de tres encabalgamientos en la primera y segunda estrofas—, el esquema convencional de

²¹³ En este último poema, la adhesión de Hernández a su Orihuela natal se expresa en versos de una claridad meridiana: “Aquí está la basura / en las calles, y no en los corazones”. En relación con Cabeza de Toro, Vásquez Aguilar habría suscrito al pie de la letra la declaración.

versos de arte mayor, con cuartetos rimados en ABBA y tercetos en CDC y DCD, tiene un remate fluido que no deja lugar a dudas sobre la posición ideológica del autor: a su conflicto sentimental con la ciudad corresponde una sintaxis de lenta lectura, dificultada aún más por el largo paréntesis contrastante del segundo cuarteto; es a partir de su “canto de árbol” y su “rudo ir de campesino” que la enunciación finalmente se desencadena en una rítmica declaración de menosprecio:

[...] Y me levanto
y adelgazo mi palabra hasta un fino
ayer de viento, y a la ciudad canto:
“mi habitación es pájaro y camino”.

Este desenlace cumple con creces la función que *The Rhythm Party Manifesto* atribuye al ritmo de un poema. En el citado manifiesto, Henri Meschonnic se desmarca de la concepción del ritmo como un mero producto de técnicas de versificación y rima, y lo redefine como creador de sujetos (*subject-former*). Desde su punto de vista, un lector de poemas no posa pasivamente sus ojos en la página como quien presiona el botón de *play* en su *iPod* para aventurarse en una evasión acústica. Por el contrario, el ritmo del poema incide en la constitución de toda su persona:

[...] if the poem-rhythm is a subject-form(er), rhythm is no longer a formal notion — form itself is no longer a formal notion, a notion of the sign — but a form of historicisation, a form of individuation. Down with the old couple of form and meaning. Poem is all that, in language, realizes this refrain that is a maximal subjectivisation of discourse. Prose, verse, or line.

A poem is an act of language which only takes place once and which restarts ceaselessly. *Because it makes subjects. Does not stop making subjects. Making you. When it is an activity, not a product.*²¹⁴

De acuerdo con esta concepción del ritmo como creador de sujetos, y no como un elemento puramente formal, lo de menos en la última cita de “Soneto que no entra en la ciudad” es la perfección en el conteo silábico y las rimas consonantes. Para acreditarse como un poema genuino, la subjetividad del lector, en complicidad con la del poeta, debe asumir como propio el acto verbal de erguirse y abandonar la urbe en alas del símbolo por excelencia en la poética de Vásquez Aguilar, cuyo “canto de árbol” opera sobre el lector como una triunfal metamorfosis en ave: “mi habitación es pájaro y camino”. O como lo plantearía Meschonnic: el poema deja de ser un convencional producto —un soneto más— para reivindicarse como una actividad eminentemente creativa, capaz de remontar al sujeto en un vuelo anímico e ideológico que lo exilie para siempre de la urbe.

²¹⁴ <http://xpoetics.blogspot.mx/2010/08/rhythm-party-manifiesto-by-henri.html>. (El subrayado es mío). Véase la referencia completa en “Fuentes electrónicas”.

Si su poesía nada más fuera la recreación o adaptación extemporánea de tópicos literarios de aceptación “universal”,²¹⁵ difícilmente Vásquez Aguilar se habría granjeado el título de agonista de excepción²¹⁶ en la palestra de la modernidad literaria. Su personal menosprecio de urbe y alabanza de estero no consiste en la adhesión sin reservas a un alegato ideológico —el de Guevara y Luis de León— que por obvias razones históricas y geográficas no podía ser el suyo. La *idealización* de la aldea en la dupla de poetas españoles carece del cariz dialéctico que Vásquez Aguilar le imprime a su lírica. Entiendo por dialéctico no sólo el carácter palmariamente contradictorio de las relaciones entre el campo y la ciudad, sino fundamentalmente su conflictividad y devenir. A diferencia de Guevara, cortesano al fin y al cabo, y cuyo ditirambo de la vida campesina fue acusado de insinceridad por la crítica de su tiempo,²¹⁷ el autor de *Aves y Casa* conoció de primera mano y fue gravemente influido por la periferia y centro de las dos ciudades donde residió. La disparidad entre el estero y el Distrito Federal o Tuxtla rebasaba las simples diferencias entre sus respectivos *modus vivendi*. Prevalecía en el fondo una batalla ideológica en la que terminó venciendo la urbe, con la consiguiente modernización de Cabeza de Toro. Este catastrófico devenir refrenda el conflicto interior del poeta como dialéctico.

Vásquez Aguilar tenía tan clara conciencia de su situación, que en *Pequeño paraíso perdido*, desastrado “canto de cisne” a su terruño, ilustró su poética en un párrafo de lucidez que no tiene desperdicio:

En mi ruta siempre hay dos espacios, dos vientos, dos tiempos en cuyo vaivén me desplazo desierto a corriente, quietud a vorágine, ciudad a mar; soy golondrina y tortuga, neumático y canoa, desorden y amanecer. Pino me resuelvo desde montaña hasta iguana de litoral; agitan mi melena céfiros azules lo mismo que sofoco de cárdenos días; vivo dentro de tierra candente lumbre como fuera de aguacero diario.

Líneas arriba he subrayado a propósito la palabra “idealización”. Vásquez Aguilar provenía de la clase trabajadora costeña, de una familia pobre de lancheros, pescadores y vendedores de camarón. Desde pequeño fue instruido en los rudimentos básicos de supervivencia a costa del manglar, fue enseñado a “palanquear” y pescar por su padre y hermanos. Pero fue también un niño débil y enfermizo, y de no haber emigrado precozmente a Tuxtla, estaba predestinado a sufrir por partida doble el peligro y las duras jornadas de pesca, mar adentro, en que se adiestraron sus familiares. Por si esto fuera poco, en cada visita que realizaba a Cabeza de Toro, la gente

²¹⁵ El adjetivo es intercambiable por “occidental”. Occidente no es el universo, pero en su presunción de hegemonía posa como tal. Las comillas delatan y contrapesan esa arrogancia histórica.

²¹⁶ Título que parecen conferirle dos lectores privilegiados como Luis Arturo Guichard y Eliézer Cuesta Gómez.

²¹⁷ Léase al respecto “*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*: ¿crítica lascasiana, propaganda imperialista o ‘best-seller’?”, de Carmen R. Rabell. La referencia completa figura en la “Hemerografía”.

murmuraba sobre aquel jovencito “echado a perder”, que había tenido la oportunidad de educarse fuera del pueblo y volvía degradado en un alcohólico solitario, sin auto, sin casa, sin esposa ni prole. Y lo imperdonable: sin dinero.²¹⁸ Dicha incompreensión no lo disuadió de rendir un lírico tributo al edén marino donde transcurrió su infancia. La clave de su fidelidad radica justamente ahí, en que su óptica estaba idílicamente bruñida por el ocio y la irresponsabilidad de sus primeros años:

Miraba yo canoas, garzas, manglares, la lluvia sobre el estero [...] También recuerdo un gran papalote que hicieron de cajas de cartón: en vez de ponerle hilo de coser, le pusieron mecate de hamaca porque era muy grande, el norte lo elevaba y arrastraba a mi hermano Isaías. Allí llamamos norte al viento norte, no a la llovizna: mi hermano lo elevaba y el papalote lo arrastraba, es otra impresión que tengo de niño [...] Mi amor a la escuela no fue obstáculo para que yo rompiera una *Biblia* que le regaló un maestro a mi hermano mayor. La rompía para hacer papalotitos, a cada hoja le ponía hilo arriba y su colita abajo. En mis textos no salen imágenes de barquitos de papel, aparecen papalotes, el viento. Ver volar un papalote moviendo sus arandelas siempre me ha gustado. Todavía ahora me gusta verlos, paso por un pueblo, miro un papalote y me le quedo viendo.²¹⁹

El estero fue su Arcadia personal, el jardín pluvial y salino que a pesar de su humildad y pobreza no lo privó del sustento diario, como sí lo hiciera la ciudad, donde además del hambre sufriría la discriminación destinada al provinciano de escasos recursos económicos. Una vez expulsado de su modesto paraíso, los únicos juegos admitidos por la urbe serían los verbales. Su poesía *idealizó* entonces un espacio de ardua supervivencia y lo transfiguró en territorio de libertad, en paraíso de garzas y papalotes. La identificación con el vuelo de estos últimos fue un trasunto constante de su nomadismo.

De 1980, el mismo año en que se publica *Aves*, pero integrado a un libro posterior (*Erguido apenas*), data la composición del poema “Garza de querer”:

Garza de querer anidar la vida al viento
pelicano despreocupado de mi sufrir amar

²¹⁸ Sobre la precariedad económica padecida por los pobladores del estero cuando el poeta era apenas un niño, ilustra Antonio Durán Ruiz: “El mar dejó de garantizar la alimentación, la pobreza se fue ahondando. Había temor frente a un futuro incierto. Muchas familias comenzaron a sobrevivir, algunas buscaron mejores perspectivas en las ciudades, consiguiendo empleos o realizando una carrera universitaria. Se tenía la expectativa de que si un miembro de la familia llegaba a tener éxito en la ciudad, podría, tal vez, sacar un poco a flote la desgracia familiar y la invertiría, al mismo tiempo, de cierto valor social”. Cita retomada de la guía de lectura *Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH Proyecto 50, Tuxtla Gutiérrez, 2008, p. 13. Como declara también Heberto Vásquez Aguilar en su testimonio para el libro *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 433: “Aquí, en Cabeza de Toro, sólo vale el que ya compró un carro o una moto. La gente decía Joaquín no vale nada, ¿cuándo se compró un carro?”

²¹⁹ “El paraíso en la tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *Ibidem*, p. 415.

un descansar hamaca en la tarde sedúceme
y la parvada alárgame la nostalgia del mar
mas pésame el café bullicioso de la ciudad
y llámame el camarón desde el fondo del restorán
así ganas me dan de una mujer y llorar
o ser un pez espada en el congreso de la paz
mas la locura es hambre y es tristeza sin par
y sin bolsas prefiero mi lluvia y mi manglar.

El poema hilvana asonancias y pareados en versos de arte mayor que le confieren un tono de gravedad, gravedad que no deja de ser cantable en virtud de sus rimas agudas. Vale la pena detenerse en su simetría sonora: solamente los tridecasílabos inicial y tercero no riman. En compensación, la lealtad afectiva del poeta establece una consonancia inequívoca entre “amar” y “mar”. Las demás rimas incurren en un vaivén musical de oposiciones reforzado por una construcción gramatical de conjunto que obedece a un diseño binario: los verbos del principio, verbigracia: “querer anidar” y “sufrir amar”. Se emparejan además, gracias al hipérbaton, verbos y sustantivos como “descansar hamaca” y “tarde sedúceme” —duplas sintácticas que tienen en común su dependencia de la preposición y el artículo “en la”: “descansar *en la* hamaca” “sedúceme *en la* tarde”. Por su cercanía —uno detrás de otro del verso segundo al sexto— los esdrújulos “pelícano”, “sedúceme”, “alárgame”, “pésame” y “llámame” acentúan igualmente la simetría rítmica.

En las figuras de dos aves, la garza y el pelícano, está representado el anhelo del poeta. La garza simboliza su voluntad de vuelo permanente. *Garza* interpretada como “gana”, deseo: *gana* de querer. Este deseo de libertad se expresa a través de una paradoja: *anidar la vida al viento*. Vivir en la inestabilidad del aire es un proyecto contrario al sedentarismo urbano. Es una decisión tan impensable como la impavidez del poeta pelícano ante la dinámica pendular del amor (“sufrir amar”) sugerida en el segundo verso. *El casado casa quiere*, reza un triste adagio. En esa fórmula, malentendida como precepto por la sociedad urbana, el matrimonio mata dos pájaros de un tiro: la libertad y el amor. A cambio, brinda en bandeja de peltre la rutina doméstica —tediosa, sí, pero estable (adjetivo prestigioso para cualquier ciudadano); y ofrece la coaccionada convivencia de los cónyuges, antiguos amantes amansados ahora por la legalidad y ya inmunes al difícil péndulo de pasión y desengaño al que se expone despreocupadamente el pelícano. Pendular es también la descansada seducción de la hamaca en el tercer verso, reminiscente de la “descansada vida de quien huye del mundanal ruido”, correspondido en “Garza de querer” con el “bullicioso café de la ciudad” en que aparentemente está ubicada (y contrastada) la fantasía marítima del principio.

Incómodo en la mesa de un restorán, deprimido y sexualmente insatisfecho, el poeta echa mano de su bestiario marino para mimetizarse con un pez espada digno de interés por su franca combatividad. La confección del verso es rítmica, sintáctica y gramaticalmente certera. *Pez* y *paz* están enemistados en una paronomasia soberbia que anticipa y explica la derrota del poeta solitario contra la hipócrita jauría del congreso, equivalente moderno de la corte de Guevara. “No creáis que he traído la paz, he traído una espada”, dijo un célebre nazareno a quien tampoco le simpatizaban

los tibios. Vásquez Aguilar no ignoraba que toda paz es el resultado de una guerra; o más claramente, que la paz es un eufemismo para designar la rendición y sometimiento de una de las dos partes confrontadas. *Ergo*, entre el campo y la ciudad la convivencia es imposible: uno termina por comerse al otro. Ante ese predicamento no sólo el pez, el propio poema es una espada, un arma retórica de doble filo.²²⁰

De la guerra librada contra la modernidad y el progreso, el poeta derivó la cosmovisión irreconciliada y sin consuelo del vencido. La herida incurable se la causó el primer traslado a Tuxtla. Ese doloroso desprendimiento de su hábitat marino desató una lenta hemorragia de treinta y cuatro años que todo el alcohol consumido en vida no fue suficiente para restañar. Apenas su poesía, únicamente ella, perduraría como el bastión invicto de una dignidad pisoteada y ya prácticamente desaparecida entre la sociedad urbana.

Vásquez Aguilar percibió el mundo como un campo de batalla apocalíptica entre su infantil e idílico estero y un ejército urbano de

. . . seres que tiempo después
(años y años y siglos después)
abusarían de esta florida tierra
y de modo espantoso acabarían con ella²²¹

Cabeza de Toro, a su vez, sólo ha sido un paraíso en las páginas de sus libros. En los testimonios²²² de sus hermanos, los recuerdos del lugar natal están ensombrecidos por la pobreza y las dificultades diarias para sobrevivir. Hoy el nombre del estero tiene una resonancia sarcástica y hasta podría leerse como el decapitado trofeo de la modernidad que lo deforestó, contaminó e invadió con franquicias de varia índole. Un solo reconocimiento al heroísmo y valor del rival caído: la biblioteca pública del pueblo llevó durante un breve tiempo su nombre.

²²⁰ Léase este otro testimonio de su beligerancia lírica: “Por estas alas / donde anidan lugares / donde tiene su ruta el sur / por este camino / donde pasan los de a caballo / donde llueve y se canta / donde se llega al mar / por esta caña que crece / por este río que sigue pasando con su saludo / por este amanecer / asumo la contienda”. *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 311.

²²¹ Del poema “Génesis”, *Ibidem*, p. 410.

²²² Véase *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 425.

VIII. PROSODIA & LLUVIA PARA VOLAR

1. PIOVUTO PER LA PENNA²²³

Los pájaros aprenden mis endecasílabos
y la lluvia afina su guitarra enmohecida.

Gerardo Diego

Casa contiene un soneto de cuya factura se sentía orgulloso Joaquín Vásquez Aguilar.²²⁴ La proeza de sus endecasílabos consiste en diluviar sobre la página un singular pastiche del poema de Miguel Hernández, “Umbrío por la pena”.²²⁵ Según declaración de Vásquez Aguilar,²²⁶ del poeta de Orihuela le había impactado desde la primera lectura su “tono dramático”, imitado después en *Pequeño paraíso perdido*.²²⁷

Pero el aprendizaje recogió también características formales, como la rítmica reiteración de una sola palabra a lo largo de todo el poema:²²⁸

²²³ “Llovido para la pluma”. El título en italiano preserva el juego homófono con “Umbrío por la pena”, el poema de Hernández que inspira la estructura del “Soneto pluvial”, objeto de análisis en este apartado.

²²⁴ “A él le gustaba mucho ‘Soneto pluvial’”, declaró en entrevista Ámbar Past para la edición crítica de Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Yadira Rojas León, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 464.

²²⁵ Del libro *El rayo que no cesa*: “Umbrío por la pena, casi bruno, / porque la pena tizna cuando estalla, / donde yo no me hallo no se halla / hombre más apenado que ninguno. // Sobre la pena duermo solo y uno, / pena es mi paz y pena mi batalla, / perro que ni me deja ni se calla, / siempre a su dueño fiel, pero importuno. // Cardos y penas llevo por corona, / cardos y penas siembran sus leopardos / y no me dejan bueno hueso alguno. // No podrá con la pena mi persona / rodeada de penas y cardos: / ¡cuánto penar para morirse uno!”

²²⁶ “El paraíso en la Tierra: Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas / UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 418.

²²⁷ El poema que da título a este libro póstumo contiene un epígrafe tomado de “Canción última” (*El hombre acecha*, 1938-1939): “Pintada, no vacía: / pintada está mi casa / del color de las grandes / pasiones y desgracias”, y en un dístico del mismo poema se nombra directamente al autor ibérico: “ah la vacía / la de Miguel Hernández y ahora mía”.

²²⁸ También Renato Leduc demostró habilidad para este tipo de composiciones cuando escribió el soneto que después musicalizó Rubén Fuentes y grabaron, cantándolo a dúo, José José y Marco Antonio Muñoz: “Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lloran”. Leduc, a diferencia de Vásquez Aguilar, no repite la palabra “tiempo” a lo largo de su soneto para imitar a Hernández. El suyo fue un desafío que le hiciera un compañero de la Escuela Nacional Preparatoria: “A ver, hazme una cuarteta teniendo como pie de verso *hay que darle tiempo al tiempo...*” Al no tener consonancia con ningún otro vocablo, la palabra “tiempo” se reitera como rima única: “Sabia virtud de conocer el tiempo: / a tiempo amar y desatarse a tiempo; / como dice el refrán: dar tiempo al tiempo... / que de amor y dolor alivia el tiempo”, etcétera.

Soneto pluvial

lluvia anunciándose. lluvia con sonido
de lluvia que se acerca como denso
panal bullente. lluvia como extenso
oleaje de un mar cayendo con ruido

de dioses, con atronador zumbido
de río colosal, de saurio tenso.
lluvia mayor, lluvia del más intenso
y más salvaje y más feroz rugido

torrencial. lluvia que trae más lluvia
y más agua y más mares y más lluvia.
violenta lluvia, ronca. lluvia tal

que su furor lluvioso hartado de lluvia
rompe el último cerco de la lluvia
más sorda y más atroz, lluvia total.

Aunque el efecto estético de fondo —una omnipresente sensación de sufrimiento en Hernández y una humedad orgásmica en Vásquez Aguilar— es obtenido mediante la obsesiva repetición de duplas silábicas con acento llano (pe/na - llu/via), su distribución y funciones en cada soneto varían de modo notable. Hernández jamás hace rimar su estribillo monotemático. Su “pena” —además de homologar sustantivos opuestos: “pena es mi paz y pena mi batalla”— es comparada con un perro cuya lealtad le inspira un sentimiento contrario al que se destina a esa virtud: “siempre a su dueño fiel pero importuno”. El poeta español conjuga además verbos en primera persona, en un narcisismo doliente ajeno al “Soneto pluvial”. En éste la lluvia lleva la voz cantante, su gradual estruendo silencia por completo el ego del poeta y ninguna contradicción ni oxímoron detienen su engrandecimiento sonoro.

En sincronía con la cantidad de versos reglamentarios de un soneto, la palabra “lluvia” se repite catorce veces. Aunque las rimas consonantes obedecen al esquema de dos cuartetos iniciales ABBA y dos tercetos de remate en CCD, el predominio de encabalgamientos dificulta una lectura convencional, con pausas rimadas al final de cada verso. Y no obstante, leyendo los endecasílabos a la manera de prosa, respetando únicamente el freno impuesto por comas y puntos, la musicalidad permanece inalterada.

Aun cuando carece de sinestesias, la incidencia sensorial de este soneto en el plano auditivo es marcadísima. Desde el primer verso se anuncia literalmente el “sonido de lluvia”. Adjetivos y metáforas apelan luego preferentemente al oído: la lluvia se acerca “como un denso *panal bullente*”, “como extenso oleaje de un mar *cayendo con ruido* de dioses, con *atronador zumbido*”. Por lo

demás, los cuartetos ostentan una simetría en las rimas consonantes acentuando palabras cuyo sentido es reforzado conforme se desencadena la lluvia: el “sonido” anunciado en el primer verso deviene “ruido” en el cuarto, tal como el “atronador zumbido” del quinto, ya adjetivado, se transforma en el octavo en un “feroz rugido”.

La inolvidable resonancia del poema tiene como base su adición hiperbólica y superlativa. El elemento agua se magnifica a través de un *mar* cayendo con ruido de *dioses* y atronador zumbido de río *colosal*, se derrama inmediatamente después con un rugido adjetivado cuatro veces: *intenso*, *salvaje*, *feroz*, *torrencial*, y culmina en un “furor lluvioso” que pretende romper el tímpano de quien lee y dejarle el alma “más sorda y más atroz” de lo que pudiera haber estado antes de empaparse en este diluvio acústico.

El “Soneto pluvial” se distingue del poema de Hernández por un entusiasmo auditivo que humecta y supera la gravedad doliente de su modelo. *Umbrío* como nubarrón atormentado, Miguel Hernández le inspira a Vásquez Aguilar el desahogo de su pena a través de un aguacero de magnitud equivalente.

Una composición magistral como ésta reivindica el poemario *Casa* frente a *Vértebras* o cualquier otro libro por el que a veces se decantan de manera excluyente sus apasionados lectores. Su desaprobación —“Soneto pluvial” no deja de ser un pastiche— sólo puede correr a cargo de una mentalidad avanzada y radicalmente convencida de que la poesía *ya no* necesita recurrir a su musicalidad de origen ni a los viejos patrones del soneto para acreditarse en esta actualidad posmoderna. Pero en general ni poetas ni lectores de poesía suelen estar a la vanguardia cultural de la especie. Vulnerables a la música, a la creencia en deidades y a la veneración de rancias mitologías del pasado, en la tradición comulgan y refrendan sus valores con una afinidad tan reaccionaria como la poética de Vásquez Aguilar.

2. ESA MÚSICA LÚ QUE ESTÁ EN MI ACENTO

Entre los dos libros explícitamente inspirados en Cabeza de Toro —*Casa* y *Pequeño paraíso perdido*— media la publicación de otro par de poemarios con títulos espléndidos pero de calidad sumamente dispar: *Cuaderno perdido* (1986) y *Erguido a penas* (1991). El primero sería incluso reintegrado al segundo volumen de 1991 con la supresión de por medio de seis poemas. Son éstos los dos únicos trabajos de Vásquez Aguilar que no están vertebrados por una intención global o totalizante. Ambos son compendios misceláneos. Sus páginas rescatan composiciones dispersas cuya interpretación no precisa de un contexto más amplio, como en *Aves* o el poema en ocho partes intitulado “Hasta el día en que vuelva”.

El que porta el título más logrado, *Erguido a penas*, contiene empero algunos de los “poemas” más anodinos y cursis (léanse respectivamente “Fecha” y “Amor con luna lorquísima”). Lo singulariza también la peculiaridad de que la mayoría de sus versos estén fechados con un desaliño y una inconstancia tipográfica muy deplorables: “9/XI/77”, “6/11/78”, “21-sept.-1978”, “13 Febrero 80”, “marzo de 1986”, “22 Nov./88”. En compensación, dos soberbios alardes de

prosodia lo salvan muy merecidamente del fuego: “Garza de querer”²²⁹ y “Planear en tono gris”.²³⁰

Antes de formar parte complementaria de la edición de 1991 de *Erguido a penas*, *Cuaderno perdido* fue publicado de manera autónoma por la Casa de la Cultura de Juchitán. El aprecio del autor de esta investigación por ese cuaderno —desdeñado a la postre por los autores de sus dos ediciones críticas— puede constatar en que tan sólo dos capítulos²³¹ anteriores al presente no citan un verso o poema suyo. Comentan acerca de él los editores de *En el pico de la garza más blanca*: “*Cuaderno perdido* parece ser el más sencillo de los títulos con que Joaquín designó sus libros: se debe simplemente a que había extraviado el cuaderno en el que estaban esos poemas. Al recuperarlo azarosamente quiso llamarlo así, pues era el objeto que una vez se había perdido y adquiriría el estatus de símbolo”.²³²

Conocedor también de su destino azaroso, Luis Arturo Guichard coincide en la despectiva apreciación del cuaderno con juicios todavía más terminantes:

A partir de *Casa*, la obra de Joaquín parece estar, en efecto, presidida por el azar: *Cuaderno perdido* es al fin y al cabo un libro extraviado y encontrado como por casualidad, publicado sin entusiasmo, arrastrado por el desorden de la existencia. Si los primeros libros eran un camino buscado y deseado por la conciencia poética, *Cuaderno perdido* es la dispersión del abandono, la pérdida del control sobre la propia vida. En su pasividad contemplativa, es un libro triste.²³³

La sencillez, la simplicidad, el azar, la falta de conciencia poética y la pérdida del control son justamente los distintivos de un poeta marginado de la modernidad. Y fueron, asimismo, características asumidas con orgullo por quienes afectaban su extraordinaria locura, sus extravíos,

²²⁹ Abordado previamente en el apartado “Un pez espada en el congreso de la paz”, del capítulo “VII. Menosprecio de urbe y alabanza de estero”.

²³⁰ Esta valoración de *Erguido a penas* es por supuesto tan modesta como personal. Lectores más valiosos que yo han reivindicado con creces el libro en otros espacios. Claude Couffon, por ejemplo, tradujo al francés en 1994, para la revista *La sappe. Revue d’expression poétique*, dos poemas suyos: “Si quieres conocer la vida” y “Hago lo que puedo”. Este último poema fue también musicalizado por el músico cubano Augusto Blanca.

²³¹ “IV. Un vuelo auditivo” y “VII. Menosprecio de urbe y alabanza de estero”.

²³² Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Yadira Rojas León, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 26. La misma aseveración, pero con un tono más fraternal que casi la vuelve elogio, fue obtenida de Heberto Vázquez Aguilar en entrevista para la más reciente reedición del *Pequeño paraíso perdido* y otros poemas inéditos: “Joaquín sentía ya que su cuerpo se iba a derribar con toda su catedral, y es por eso quizá que escribe *Cuaderno perdido*, el que efectivamente era un cuaderno que se le había perdido, como un aviso de que ya no íbamos a verlo en su cuerpo pero que iba a resurgir en su obra cuando recuperaran la carpeta donde estaban escritos sus poemas”. José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz, Alejandro Mijangos Trejo, Manuel Briones Vázquez, *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vázquez Aguilar*, Afínita Editorial/Centro de Estudios para el Arte y la Cultura UNACH, México, 2015, p. 15.

²³³ *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 41.

sus embriagueces, su desconocimiento de cómo y por qué la divina musa les distinguía con el genio para expresar los arcanos más profundos de la vida... hasta el arribo de la era moderna.

En realidad, *Cuaderno perdido* contiene varios de los poemas²³⁴ que más frecuentemente se recitan de memoria y han sido leídos en voz alta, a petición expresa de los asistentes, durante incontables presentaciones en Tuxtla de *En el pico de la garza más blanca*. Su título puede considerarse un acierto: ningún otro define tan “involuntaria” como certeramente la vocación de un poeta dipsómano, acostumbrado al extravío de sus papeles en las cantinas que frecuentaba. Su infravaloración desde luego no sorprende al provenir de lectores altamente calificados, vacunados ya por su formación académica de las taras románticas y decimonónicas que sedujeron al autodidacta provinciano de Cabeza de Toro.

Sin afán de señalar ninguna injusticia de la crítica literaria sobre *Cuaderno perdido* ni menos aún adherir a un romanticismo ya imposible para esta época tan miserablemente prosaica, me limitaré a destacar en una de sus más celebradas composiciones una virtud inherente a la poética de Vásquez Aguilar: su musicalidad,²³⁵ esa destreza rítmica capaz de marcar a fuego la memoria de sus lectores a despecho de cualquier objeción de carácter temático que pueda hacerse al poema:

*Recado de familia*²³⁶

en memoria del viejo Emeterio, mi padre

desde el manglar me preguntaron las iguanas
por ti
los bagres del estero también me preguntaron
el viento y sus gaviotas
tu canoa
tu atarraya

mamá me preguntó por ti

y yo tuve que hacer este recado
y ponerlo en el pico de la garza más blanca
a ver si en la blancura te encontraba

²³⁴ “Taza de café”, “Recado de familia”, “Lo que muestra la puerta”, “La costa”, “Quizá ocurra”.

²³⁵ El poeta era muy consciente de esta habilidad suya. En entrevista con Elva Macías y en versos desperdigados se ufana: “mi oído siempre ha sido atento al menor ruido / armonioso que lo toque” (*Pequeño paraíso perdido*), “Esa música es túnica de mi alma / Esa música que me hace estar conmigo / Esa música única / Me curo / Me estoy muriendo / Esa música lú que está en mi acento” (poema suprimido en la segunda edición del *Cuaderno perdido*).

²³⁶ El poema completo se divide en tres partes. Cito sólo la primera por ser la más intensa y porque el aspecto rítmico que de ella analizaré no requiere una interpretación profunda, condicionada al conocimiento de las dos partes restantes.

y lo amarré a la tristeza del pez más profundo
a ver en qué rincón del agua te encontraba
y se lo dije a la lluvia en su gota más secreta
y al salitre en su yodo más recóndito
y al más fino pliegue del vestido negro
de mamá y las hermanas

padre

que estamos esperando
alguna brisa tuya entre las ramas de los mangos
algún indicio de tu nombre en el polvo del patio
algo que nos diga cómo te va
don Emeterio
cómo la vas pasando allá
en esa oscuridad que brilla
al otro lado de nuestras lágrimas

Este es posiblemente el poema más conocido y celebrado de Joaquín Vásquez Aguilar. Invariablemente seleccionado en antologías de su tiempo y póstumas, de él fue retomado el verso que titula una de sus dos obras reunidas.²³⁷ Su mérito está por encima del duelo que lo inspira y en el que acaso más de un lector comulgue. Personalmente, y sin desconocer el valor de las coplas de Manrique a la muerte de su padre ni despreciar otros excelentes lamentos de este tenor, puedo decir que la indiferencia que siento por su fondo biográfico es vencida por la melodía fúnebre articulada en sus versos centrales. Puedo sin dificultad sortear las trampas sentimentales de que se le pertrecha en sus repetidas lecturas en voz alta, no así su música. En principio, está la dedicatoria: infalible cuando se destina a una sociedad orgullosamente patriarcal como la nuestra. Esa línea refuerza su dramatismo cuando quien lee conoce la biografía de Vásquez Aguilar y no desaprovecha la ocasión de informar sobre el conmovedor afecto del poeta por su padre. Una vez obtenida la predisposición de la audiencia, los primeros versos se suelen leer con una voz solemne que contrasta con su tono originalmente coloquial, propio de la humildad del título: un *recado de familia* —nada más que un breve mensaje o saludo— se emite siempre con la naturalidad de la frase “me preguntaron por ti”. De no ser por la dedicatoria y fama del poema, la primera estrofa tendría que ser objeto de una recepción irrisoria, al ser iguanas, bagres y gaviotas quienes están preocupados por el paradero del ausente. Lo cierto es que ni el poeta se privó de ejercer esa alevosía emocional, como puede comprobarse en su lectura grabada para el disco de acetato “La palabra del poeta. Joaquín Vázquez [sic] Aguilar. Vol. 3”. También él mantiene de principio a fin el tono elegíaco conveniente.

Después del verso “mamá me preguntó por ti” tiene lugar el prodigio:

²³⁷ Verso noveno: “y ponerlo en el pico de la garza más blanca”.

y yo tuve que hacer este recado
y ponerlo en el pico de la garza más blanca
a ver si en la blancura te encontraba
y lo amarré a la tristeza del pez más profundo
a ver en qué rincón del agua te encontraba
y se lo dije a la lluvia en su gota más secreta
y al salitre en su yodo más recóndito

La agudeza irrestañable de esta melancolía luctuosa se concentra en el sonido agudo de la “y” anaforzada en versos todos de arte mayor, es decir: con tono grave. La impronta de este fragmento lo debe todo a su música y a la casi perfecta²³⁸ sucesión de endecasílabos y alejandrinos que se encadenan con rimas externas e internas de impecable asonancia: garza / blanca / agua / encontraba. La profundidad de la expectativa depositada en el recado se alcanza a través de heraldos cuya eficacia quiere garantizarse con superlativos elogiosos: “la garza más blanca”, “el pez más profundo”, “la gota más secreta”, “el yodo más recóndito”. Llegados a este punto, el objeto de tan ardiente esperanza (don Emeterio) ha desaparecido en la mente del lector gracias a la cadencia de un suspiro que lo mismo podría destinarse a cualquier otra pérdida, sea la de una mujer o la del propio sujeto extraviado en su introspección.

La negrura enlutada del poema —“esa oscuridad que brilla / al otro lado de nuestras lágrimas”, como versa el espléndido oxímoron del remate— hace gala, a través de sus acentos, de un simbolismo sonoro reminiscente del célebre soneto de Arthur Rimbaud, leído incluso como un manifiesto adherente a las correspondencias baudelairianas. Dicta el primer alejandrino del poeta francés: “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*”. Las sinestesias originadas de este cromatismo vocálico, según ha convenido la crítica, son personalísimas e inescindibles de la sensibilidad de Rimbaud. Pero esta genial intuición del poeta puede asimismo leerse como un adelanto de estudios más rigurosos acerca de las inevitables asociaciones entre sonido y significado propios de la poesía. En el libro *La forma sonora de la lengua*, de la autoría de Roman Jakobson y Linda R. Waugh, por ejemplo, se atribuye a las vocales una correspondencia entre sus cualidades sonoras y cromáticas. Aplicando este esquema analógico a los versos de Vásquez Aguilar, los resultados son inestimables para comprender la preferencia que goza su “Recado de familia” entre distintos lectores. Aunque los colores asignados por Jakobson y Waugh a cuatro vocales difieren de los postulados en el alejandrino de Rimbaud, coinciden en el color de la vocal más preciada para el poeta: la O.²³⁹ También para los citados lingüistas es azul. El resto se corresponde del siguiente modo: A roja, E amarilla, I blanca, U negra.

²³⁸ El conteo silábico se torna irregular en dos versos sucesivos: “a ver en qué rincón del agua te encontraba”, con trece sílabas, y las quince de “y se lo dije a la lluvia en su gota más secreta”.

²³⁹ “...suprême Clairon plein des strideurs étranges [...] l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux”, como tan exaltadamente la define en el último terceto.

En los versos más logrados de “Recado de familia”, las imágenes hacen recaer sus acentos en las vocales idóneas para remarcar la tonalidad sombría del conjunto:

el *pico* de la *garza más blanca* (i blanca / a roja)
la *tristeza* del *pez más profundo* (e amarilla / a roja / u negra)
la *lluvia* en su *gota más secreta* (u negra / o azul / a roja / e amarilla)
salitre en su *yodo más recóndito* (i blanca / o azul / a roja / o azul)

Obviando el omnipresente superlativo *más*, de tonalidad rojiza, la sincronía entre el significado y la acentuación es innegable. El verso donde vuela la garza más blanca se acentúa en la blanca i, tal como el salitre, asimismo de color blanco, recibe el acento en la misma vocal. También la gota de la lluvia más secreta homologa su azul con el de la o, en sincronía acentual con el yodo, de color negro azulado. Finalmente, el pez más profundo acentúa su cualidad de tocar fondo en la vocal más oscura: la negra u. Esta última esparce asimismo su oscuridad en el verbo “tuve” y los sustantivos “blancura” y “lluvia”. La predilección del poeta por este fenómeno meteorológico ya se evidenciaba en las catorce veces que se le nombra en “Soneto pluvial”. Si a la obsesión auditiva de ese diluvio se le suman los cuatro acentos sobre la *u* que destacan en el citado fragmento de “Recado de familia”, disminuye considerablemente el hermetismo del verso con que se titula este apartado: “Esa música *lú* que está en mi acento”.²⁴⁰

3. ATERRIZAJE PLUVIAL

El último poemario publicado en vida de Joaquín Vásquez Aguilar culmina con una extasiada caída camuflada de vuelo:

Planear en tono gris
tono de cielo y viento
a las cinco de un atardecer
al repetirse diez amaneceres
en octubre o febrero, paz sin lluvia
cuando el mar es un viejo pescador infinito
y la montaña una tortuga con raíz de manglar
tirarse a nado entre las nubes
con agosto en el centro del relámpago
y el abundante julio hecho sandía
hamaca, pez, iguana

²⁴⁰ Reléase esta breve composición en la nota al pie 235. Los acentos recaen también en la u: “Esa música es tónica de mi alma”, “Esa música única”, “Me curo”, etcétera.

repartiéndose el trópico
entre la clorofila de las doce
y el incendio total de las cigarras
mar que todo lo dices
pleninoche de sal, astro y candil
¡qué despierta te duermes!

Editado por el Instituto Chiapaneco de Cultura en 1991, *Erguido a penas*²⁴¹ registra la voluntaria y triunfal involución de un antropoide afanado desde los primeros versos en rastrear su identidad primigenia, enajenada por el abandono temporal de su hábitat marino. En el primer poema, con título ligeramente variado: “Erguido apenas”, un Adán “primitivísimo”, ensimismado en “golpes de hacha”, se afana en recobrar una “víscera indispensable” que le devuelva su ser rupestre y cavernario. Encerrado en el caparazón de una tortuga, este simio reconoce con angustia su condición de “pez terrestre que aún no tiene alas”, de “pájaro de pronto con dos manos” que entre “sudor y más sudor”, “llanto y más llanto”, “desnudo”, “peludo”, “bruto”, escribe con un hacha sobre la piedra. Sobre el papel, la dolorosa búsqueda del poeta se traduce en una selección de 24 composiciones datadas desde 1977, cuando contaba treinta años, hasta 1991, a la edad de cuarenta y cuatro, en vísperas de su muerte y con preocupantes sospechas de esterilidad lírica.²⁴²

Tras la recuperación en 1986 de su *Cuaderno perdido*, Vásquez Aguilar persiste en reencontrarse con la crisis nostálgica de quien hojea un álbum fotográfico. Esta actitud hace de *Erguido a penas* una bitácora del sufrimiento, y de éste, la condición *sine qua non* de humanidad. El hombre se yergue como tal, no en virtud de su facultad de raciocinio, sino a costa del dolor. Al contrario de las típicas litografías de la evolución de los homínidos, la inmersión en el poemario diríase la cronología de un voluntarioso encorvamiento. El Adán del comienzo golpea al interior de una cueva en forma de caparazón porque quiere hundirse en la tierra hasta fundirse con ella. El suyo es un viaje de vuelta al origen, y “Planear en tono gris”, la prueba de su triunfo: una reintegración orgánica a su cuna tropical.

Un análisis rítmico de este poema admite tres niveles de profundidad: gramatical, métrico y prosódico. El primero se atiene a la oración convencional, el segundo al número de sílabas para determinar de qué tipo de composición se trata, y el último se concentra en las rimas y acentos que le imprimen su sentido más rotundo.

Gramaticalmente, pueden identificarse cuatro enunciados, los dos primeros son bastante extensos (comprende siete versos cada uno) y con verbos en infinitivo de sujeto indeterminado:

²⁴¹ El título se inspira en el poema de Miguel Hernández: “Umbrío por la pena”.

²⁴² Lo confiesa él mismo: “Cuando el Instituto Chiapaneco de Cultura me invitó a publicar Jesús Morales Bermúdez me sugirió: ‘por qué no reeditas *Casa* y *Cuaderno perdido* en un volumen con nuevos poemas y nuevo título’. De ahí salió el volumen *Erguido a penas*. Después escribí poemas sueltos, pero no me salía la gran cosa, quizá por problemas se me agotó la veta y no iba a ponerme a escribir cualquier pendejada”. Cfr. “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 422.

planear (primer verso) y *tirarse* (verso octavo); los dos restantes, mucho más cortos, tienen como sujetos bien definidos al “mar” y a la “pleninoche” del remate.

Su estructura presenta tres movimientos: un vuelo apacible, una caída y la plenitud final.

Planear sobre cielo y viento es verbo exclusivo de pájaros y aviones. Dado el temperamento salvaje de nuestro poeta y su visceral repulsión por la tecnología, es más propicio identificar en el primer verso a un ave. El tono gris del paisaje connota asimismo indeterminación, al compartirse este color entre un atardecer y diez amaneceres y no saberse a ciencia cierta si se trata del mes de octubre o febrero. La inmensa altura del vuelo puede inferirse del metaforizado empuñamiento de la montaña en una tortuga. En esa paz sin lluvia de los aires donde planea el poeta, el gris aporta un ambiente de quietud —nótese que la tortuga no tiene patas, sino raíz de manglar: más que lenta, diríase inmóvil. El mar, a su vez, es personificado como un viejo pescador infinito. A la paciencia característica de todo pescador se suma la vejez, de modo que la comparación hace pensar en un mar muerto, esas aguas inmensas pero apacibles propias del estero donde naciera Vásquez Aguilar. Ni aquí ni en el resto del poema, ningún hipérbaton, ninguna transgresión sintáctica dificultan su lectura.

Tirarse a nado entre las nubes marca un segundo movimiento.

Esta suerte de clavado tiene indicios de fenómeno meteorológico. La mención del relámpago induce a percibirlo como la caída de la lluvia, sobre todo porque en el centro de ese relámpago brilla un mes veraniego muy pluvial: agosto. A continuación, otro mes también estival, julio, se adjetiva como abundante y multiplica su fecundidad en cuatro elementos del trópico: sandía, hamaca, pez, iguana. Al gris inicial, monótono y sin lluvia, se suman entonces los colores verde, blanco y rojo de la sandía y de la iguana. Dos versos más, y el colorido se reafirma con la clorofila de las doce (también verde y ampliamente luminosa por asociarse con el mediodía) y el incendio total de las cigarras (el fuego contiene los colores rojo, azul y amarillo).

Con esta policromía irrumpe además una sonoridad ausente en los primeros versos aéreos: el canto de las cigarras, homologado con la crepitación del fuego, preludia ya la aparición del verbo en un tercer movimiento, cuando es el mar el que todo lo dice y la noche es desmentida de su carácter onírico por la intensa luminosidad de su plenilunio: ¡qué despierta te duermes!

Planear en tono gris contiene diecisiete versos: seis heptasílabos, siete endecasílabos, un decasílabo, un alejandrino, un hexadecasílabo y un eneasílabo. En su definición más laxa, registrada por Tomás Navarro Tomás como “serie más o menos extensa de endecasílabos solos o combinados con versos sueltos”,²⁴³ la composición podría acreditarse como una silva. Una acepción más estricta, que la refiere como una “composición bimétrica formada por endecasílabos y heptasílabos mezclados al arbitrio del poeta en series indefinidas y distribución caprichosa de rima asonante o consonante, aunque también suele incluir versos sueltos”,²⁴⁴ opone como único reparo la casi total ausencia de rimas finales, no así de internas.

²⁴³ Cfr. *Métrica española*, Guadarrama, Madrid, 1988, p. 546.

²⁴⁴ Así definida por Henoc Valencia Morales, *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*, Trillas, México, 2000, p. 191.

A nivel prosódico, el siguiente cuadro especifica la distribución de rimas finales y acentos (el color corresponde a la luminosidad de la vocal correspondiente, según Jakobson y Waugh):

VERSOS	SÍLABA & VOCAL ACENTUADA	SÍLABA & VOCAL ACENTUADA	SÍLABA & VOCAL ACENTUADA	SÍLABA & VOCAL ACENTUADA	RIMAS FINALES
1. heptasílabo	2a	4o	6i		o-i
2. heptasílabo	1o	4e	6e		e-o
3. decasílabo	3i	5u	9e		e-e
4. endecasílabo	4i	6e	10e		e-e
5. endecasílabo	3u	6e	8a	10u	u-a
6. alejandrino	3a	6e	10o	13i	i-o
7. hexadecasílabo	4a	8u	12i	15a	a-a
8. eneasílabo	2a	4a	8u		u-e
9. endecasílabo	3o	6e	10a		a-o
10. endecasílabo	4a	6u	10i		i-a
11. heptasílabo	2a	4e	6a		a-a
12. heptasílabo	1e	3e	6o		o-o
13. endecasílabo	1e	6i	10o		o-e
14. endecasílabo	3e	6a	10a		a-a
15. heptasílabo	1a	3o	6i		i-e
16. endecasílabo	3o	6a	10i		a-i
17. heptasílabo	1e	3e	6e		e-e

Sin descuidar la división en tres movimientos establecida al principio, nótese la insistencia con que el acento recae sobre la vocal *i* a lo largo de todo el poema, pero fundamentalmente en sus primeros siete versos y en los últimos tres, reconocidos como vuelo y plenitud.

En *La forma sonora de la lengua*, Roman Jakobson y Linda R. Waugh atribuyen a la *i*, vocal clara y aguda, una cualidad de máxima luminosidad asociada al color blanco. En los primeros siete versos, las palabras acentuadas en *i* son: gris, cinco, repetirse, infinito y raíz. El gris es un color psicológico frío, las cinco son de un postmeridiano que se presupone también gris y la reiteración, explícita al repetirse diez amaneceres, presenta visos de no alcanzar fin: ser tan infinita como la paciencia de un viejo pescador.

Ante ese panorama de *radical* inmutabilidad (al mudar las patas de la metafórica tortuga en una *raíz* se la condena a la quietud), el segundo movimiento interviene como una reacción de

vitalismo en la que la vocal *i* sólo se acentuará en dos ocasiones, al nombrar la clorofila, pigmento de color verde, también luminoso, y la sandía tricolor.

Jakobson y Waugh atribuyen la luminosidad del amarillo a la vocal *e*, duplicada en la palabra verde y siete veces acentuada en los versos de apertura, sobre todo en la sexta sílaba. Finalmente, la vocal *i* se acentúa en el antepenúltimo y penúltimo versos: mar que todo lo dices (sexta sílaba) / pleninoche de sal, astro y candil (décima sílaba).

El mar se convierte a continuación en la casa del verbo, enunciador de la plenitud, y la luna llena se dibuja como el candil de sal que la ilumina. Pero ese *verbo* no es en absoluto el *logos*, entendido como juicio, concepto o razón fundacional para el humanismo, sino palabra sagrada, como en el Génesis, el verbo del origen que articula el universo. Tampoco es casual la acentuación en sílabas con la vocal *i*, que como ya se dijo, es de tono agudo y color blanco, color que para Goethe simboliza “el heraldo de la luz”. El “mar que todo lo dice” evoca el bíblico *fiat lux*, “hágase la luz”, y la función de un candil no es otra que brindarla.

El contraste de color y temperatura es notable si se compara la vocal más acentuada en el primero y segundo movimientos. Al frío monótono de un vuelo por el cielo gris, se opone a partir del octavo verso la calidez del rojo, color correspondiente a la vocal *a*, acentuada hasta ocho veces en las palabras: tirarse, nado, relámpago, abundante, hamaca, iguana, total, cigarras. Las variaciones acentuales, bastante anárquicas en casi todo el poema, parecen armonizarse en los tres versos finales, que registran la secuencia: a-o-i, o-a-i y e-e-e.

Predominan los versos de arte mayor. Dos de ellos, el alejandrino y el hexasílabo, confieren el ritmo más pausado de todo el poema: cuando mar y montaña se encogen desde una perspectiva aérea y propician al mismo tiempo la decisión del ave de “tirarse a nado entre las nubes” para romper con ese espejismo de monotonía. El endecasílabo inmediatamente precedente —“en octubre o febrero, paz sin lluvia”— presenta ya una irregularidad al incluir la primera coma y desentonar con los demás versos agregando un cuarto acento. Luego del eneasílabo —“tirarse a nado entre las nubes”— heptasílabos y endecasílabos vuelven a sucederse con armonía. Es decir: la irregularidad métrica introducida por estos versos indica una situación de crisis y un preludio de acción. Heptasílabos y endecasílabos están reservados al vuelo y los frutos de la caída pluvial.

Las rimas están escatimadas. Cielo y viento inauguran la primera asonancia interna, secundada por atardecer y amaneceres. Octubre y febrero están aliterados por la sílaba *bre* y algún eco guarda febrero de la asonancia *e-o* en cielo y viento. Una primera rima consonante, pero interna, destaca entre mar y manglar. Otra interna, pero asonante, se da entre hamaca e iguana. Por último, la rima asonante final entre iguana y cigarras da por concluido su modesto vaivén cadencioso.

Otras reiteraciones rítmicas son la palabra *tono*, duplicada en los dos primeros heptasílabos, la anáfora imperfecta de los versos tercero y cuarto: “*a las cinco de un atardecer / al repetirse...*”, que tiene sin embargo el mérito de volver a sugerir el vuelo con la palabra *a-las*, y casi en el desenlace, la aliteración sincrónicamente semantizada entre el incendio *total* de las cigarras y el mar que *todo* lo dice.

Merece comentarse de paso cierta inseguridad prosódica en Vázquez Aguilar al auxiliarse de tres comas y dos signos de exclamación para condicionar la lectura y sentido del poema. La primera coma, que antecede “paz sin lluvia”, pudo sin dificultad introducir un corte tipográfico, pues hasta febrero los acentos y el conteo silábico marcan un heptasílabo, y los dos troqueos de “paz sin lluvia”, sin dejar de ser parte complementaria y rigurosa del endecasílabo, pueden figurar como una cláusula rítmica autónoma. En la irrupción del heptasílabo “hamaca, pez, iguana” también sobran las comas. Pero es en el remate donde los signos exclamativos, más que remarcar la contundencia de la visión, diríanse muletas innecesarias de los bien colocados acentos: para acreditarse como exclamativa, a la frase “qué despierta te duermes” le basta con su único acento ortográfico. Hago esta observación sólo para indicar cómo un oído tan excepcional como el suyo no dejó de hacer concesiones a las normas y recursos más socorridos de la prosa. Una considerable porción de su obra prescinde de mayúsculas y signos de puntuación, no por afán imitativo de una mal entendida vanguardia, sino como indicio de una convicción profunda acerca de la primacía del ritmo sobre el signo lingüístico: de lo auditivo sobre lo visual.

A pesar de sus seis heptasílabos —los dos primeros con cinco yambos, pie de eminente raigambre popular—, el tono general del poema, y ante todo de su primer movimiento, es de una gravedad impuesta en los versos de arte mayor restantes por el predominio de anapestos. La distribución y clasificación de los pies rítmicos son las siguientes:

Planear en tono gris: *tres yambos*

oó oó oó

tono de cielo y viento: *un troqueo y dos yambos*

óo oó oó

a las cinco de un atardecer: *un anfíbraco entre dos anapestos*

ooó ooó ooó

al repetirse diez amaneceres: *un anfíbraco entre dos anapestos*

o ooó ooó ooó o

en octubre o febrero, paz sin lluvia: *dos anapestos y dos troqueos*

ooó ooó o óo óo

cuando el mar es un viejo pescador infinito: *un troqueo, dos dáctilos y dos anfíbracos*

óo óoo óoo ooó ooó

y la montaña una tortuga con raíz de manglar: *un anapesto, un anfíbraco y dos anapestos*

o ooó oo ooó ooó ooó

tirarse a nado entre las nubes: *un dáctilo entre dos anfíbracos*

ooó óoo ooó

con agosto en el centro del relámpago: *dos anapestos y un anfíbraco*

ooó ooó o o ooó o

y el abundante julio hecho sandía: *un anfíbraco entre dos anapestos*

o ooó ooó ooó o

hamaca, pez, iguana: *un anfibraco y dos yambos*

oó oó oó

repartiéndose el trópico: *dos anapestos*

ooó ooó oo

entre la clorofila de las doce: *un dáctilo, un anapesto y un troqueo*

óoo ooó ooo óo

y el incendio total de las cigarras: *dos anapestos y un yambo*

ooó ooó ooo óo

mar que todo lo dices: *dos troqueos y un anfibraco*

óo óo oóo

pleninoche de sal, astro y candil: *dos anapestos, un troqueo y un yambo*

ooó ooó óo oó

¡qué despierta te duermes!: *dos troqueos y un anfibraco*

óo óo oóo

Un total de veinte anapestos confiere al poema un tono profundo, acorde con su desenlace de plenitud cósmica, de sueño astral. Adviértase en cuáles palabras recae este pie rítmico: un atardecer, diez amaneceres, en octubre o febrero, y la montaña [...] con raíz de manglar, con agosto en el centro, julio hecho sandía, repartiéndose el trópico, clorofila, y el incendio total, pleninoche de sal. Comprende los tres movimientos: la fría grisura indeterminada de las tardes y mañanas de otoño (octubre) y de invierno (febrero), la lluvia veraniega (julio y agosto), más cálida, cromática y fecunda, y la dichosa epifanía del cierre.

Con base en las anteriores consideraciones de carácter prosódico, “Planear en tono gris” se revela como un poema panteísta, donde la lluvia es responsable de colorear luminosamente el paisaje como preludio de la epifanía final. Desde su mismo título, los planos cromático y acústico se funden en la palabra tono. Como ya se vio líneas arriba, el acento en sílabas que contienen la vocal *i* iluminan desde el comienzo una invocación de la lluvia. El color gris, a pesar de acentuarse su nombre en la aguda, clara y alta *i*, es de una tonalidad más bien neutra, y su monotonía es el pretexto o estímulo para que el pájaro que planea sobre el manglar descienda de un modo que rememora el mito de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que rompe el vientre de las nubes para derramar su fertilidad sobre la tierra. Recuérdense los versos “tirarse a nado entre las nubes / con agosto en el centro del relámpago”. Se trata en el fondo de un trastorno de dimensión cósmica, no sólo espacial sino temporal, al variar incluso los meses: de octubre y febrero da el salto a julio y agosto. Esta omnipotente facultad empieza a perfilar con nitidez quién es el sujeto del poema. La indeterminación de los primeros verbos en infinitivo —planear y tirarse—, más que vaguedad, implica imposibilidad de aprehender en un nombre o concepto a un ente que vuela, nada, suscita un relámpago, llueve, se multiplica en sandía, pez, iguana, se reparte el trópico y desencadena la estridencia ensordecedora de las cigarras antes de identificarse, sin modestia, con el mar durante una noche plena. El trasfondo del poema es nada menos que la epifanía de la naturaleza universal, tal como la comprenden los panteístas, quienes refieren una sensación oceánica y la extasiada

experiencia de extraviar su identidad al fundirse con el cosmos. En la misma circunstancia se halla el sujeto del poema: comienza con atributos de ave, desciende luego en forma de lluvia y aterriza en presencia de un plenilunio cuya exuberancia le da la sensación de soñar con los ojos abiertos: en el oxímoron “¡qué despierta te duermes!” se proyecta la intensa luz de la luna llena sobre la inmensidad del mar y, al mismo tiempo, entraña otra expresión, no menos afortunada: ¡qué musicalmente te arrullas!

Esa última luz sinfónica (armonía de voces y colores) se va esparciendo sensorialmente desde la distribución tonal de los acentos: dieciséis veces en la luminosa vocal e, amarilla, contra quince en la roja a, más cálida y oscura, forman un contraste muy equilibrado, apenas roto por el predominio de la vocal acentuada i, blanca (nueve veces), contra las seis veces de la negra u. El pie más frecuente en toda la composición, el grave anapesto, por definición *golpe hacia atrás*, es el idóneo para ese Adán que al principio del libro veíamos esforzado en *regresar a golpes de hacha* a su condición prístina de armonía con el medio natural de donde surgió.

Para un poeta nostálgico del trópico, esta resplandeciente fusión con la noche primigenia del mar, obtenida en la antesala del suicidio, representa una victoria notable.

IX. ANIDAR EL DESASTRE

Dos años después de su muerte, el nombre de Joaquín Vásquez Aguilar reaparece en la carátula de un “nuevo” libro intitulado *Pequeño paraíso perdido*. Quienes tenían noticia de su proyecto de legar a la posteridad un lírico “anuncio de que si uno se va a morir, ya recordó que hubo un paraíso aquí, en la tierra”,²⁴⁵ confundieron el entonces reciente volumen póstumo con su última obra escrita. Pero sólo se trataba de una selección de poemas realizada por Luis Alaminos Guerrero y Rafael Araujo, coeditada en 1996 por el Colegio de Bachilleres y la Universidad Autónoma de Chiapas.

El poemario homónimo anunciado en entrevista con Elva Macías se da conocer de manera parcial y por vez primera a través de la edición crítica publicada en 2010 por Luis Arturo Guichard, quien selecciona los mecanuscritos legados por Vásquez Aguilar y brinda apreciaciones filológicas sobre la carpeta donde estaban contenidos.²⁴⁶ Los editores de *En el pico de la garza más blanca* se limitaron a reproducir la antología de Araujo y Alaminos Guerrero. Un lustro más tarde, sin embargo, José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz publicarán *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vásquez Aguilar*, edición pormenorizada y con un acucioso prólogo de la susodicha carpeta en la que también incluyen los testimonios de dos hermanos del poeta sobre *Pequeño paraíso perdido* y dos poemas inéditos,²⁴⁷ ausentes en las ediciones críticas continuamente citadas a lo largo de esta investigación.

Con base en estas noticias, puede adelantarse cuán difícil es proporcionar una apreciación convincente —y para el cometido específico de estas páginas: inferir una poética— de tres selecciones textuales tan distintas. El único asidero confiable es el propósito declarado por el poeta al emprender la escritura del poemario:

Ahora estoy escribiendo un libro que tentativamente se llama *Pequeño paraíso perdido*. Es la nostalgia de lo que tuvo uno en la niñez. Mi pueblo ya no es el mismo de cuando te alumbrabas con candiles, ahuyentabas los moscos con cáscara seca de coco. Mi pueblo ya tiene luz eléctrica, ya tiene televisión y antenas parabólicas. O sea, la virginidad que tú conociste de tu pueblo ya no existe: el paraíso perdido. [...] Este texto es otra manera de decir lo que escribí en *Casa*: ya no regresas para festejar qué bonito vuelo y qué bonito es el estero. Este habla del paraíso perdido, de Adán y Eva que ya no están en el jardín maravilloso; la

²⁴⁵ Con esas palabras definitorias concluye “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 424.

²⁴⁶ Cfr. Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, pp. 43-48.

²⁴⁷ “Llano de estrellas” y “IX”, páginas 35 y 63, en José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz, Alejandro Mijangos Trejo, Manuel Briones Vázquez, *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vásquez Aguilar*, Afinita Editorial/Centro de Estudios para el Arte y la Cultura UNACH, México, 2015. Ambos poemas son comentados con brevedad en los capítulos primero y tercero de esta investigación, apartados “Pájaro sideral que no envejece” y “Fisiología sonora”, respectivamente.

conciencia de que las cosas ya no se miran con las miradas de niño, es una especie de tragedia. Quiero escribir ese libro hablando de eso y no sólo de eso, sino referirlo también a problemas colectivos. Yo no escribo poesía de corte social, mi pueblo en todo caso sería América, sería la Colombia de García Márquez de *Cien años de soledad* o aquel Buenos Aires que pintaban Marchand [sic] y otros autores.²⁴⁸

Como un eco de esta declaración, se lee en las páginas de presentación de *En el pico de la garza más blanca*: “Pequeño paraíso perdido evoca aquel pueblo pesquero degradado: es la nostalgia, especie de tragedia y de crimen infringido por el hombre a la naturaleza”.²⁴⁹

Una valoración más interesante, aunque desentendida de las intenciones declaradas por Vásquez Aguilar,²⁵⁰ es la de Luis Arturo Guichard, para quien

Por una parte hay de nuevo, como en *Cuerpo adentro-Vértebras*, un proceso de depuración del lenguaje, ambicioso de nuevo, sobre todo en el largo poema que da nombre al libro. Por otro [sic] hay la nostalgia del origen, más cercana a como se expresaba en *Aves* que como aparece en *Casa*. [...] *Pequeño paraíso perdido* es una serie de poemas de particular fuerza, a la vez una respuesta y una continuación de *Erguido a penas*; muestra un aliento nuevo pero un empuje similar al que se veía en los mejores pasajes de *Vértebras*. [...] Tal como se le presenta en esta edición, es decir, como lo tenía preparado el autor en el momento de su muerte, es bastante más que una recopilación de textos leídos en congresos y publicados en periódicos durante los últimos años de vida de Joaquín; hay en él ya una cierta estructura narrativa y un orden en los fragmentos que invita a cuestionar la primera impresión que se tiene siempre ante los libros inacabados.²⁵¹

Sin estar del todo de acuerdo, tampoco me parece fuera de lugar la disensión de Guichard con respecto a las declaradas intenciones de Vásquez Aguilar. Ciertamente la nostalgia de *Pequeño paraíso perdido* no es la de *Casa*, pero aún menos la de *Aves*, si alguna añoranza contiene ese vuelo

²⁴⁸ “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 422.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁵⁰ Licencia otorgada por los actuales estudios promovidos al interior de la academia, que a menudo recomiendan desconfiar o por lo menos abordar con escepticismo lo dicho por un autor hasta que la teoría literaria utilizada en su análisis e interpretación no confirme sus palabras. Decía George Lukács: “En mi opinión, es siempre falso, cuando se quiere interpretar las obras de escritores importantes, partir de sus afirmaciones teóricas”. Aseveración contrastada por estas palabras de Vallejo, el poeta más admirado por Vásquez Aguilar: “No hay exégeta mejor de la obra de un poeta, como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe ser más certero que cualquier opinión extraña”. Retomo ambas citas del epígrafe doble al prólogo firmado por Enrique Ballón Aguirre de César Vallejo, *Obra poética completa*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, p. IX.

²⁵¹ Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, pp. 46-48.

auditivo confrontado con el estruendo de la urbe. Por mi parte añado, también a contrapelo de lo dicho por el poeta, que la pretendida referencia a “problemas colectivos”²⁵² está ausente en las páginas inconclusas de su poemario póstumo. Sorprende asimismo la indulgencia casi entusiasta con que Guichard, tan intransigente con *Casa y Cuaderno perdido*, califica estos últimos poemas de Vásquez Aguilar como “de particular fuerza”, con “un aliento nuevo pero un empuje similar al que se veía en los mejores pasajes de *Vértebras*”. Es curioso además que su elogio se base en el vislumbre de “una cierta estructura narrativa” cuando la decepción ante *Casa* se debía precisamente a que “el libro se abre... con prosa narrativa y descriptiva, un verdadero cubetazo de agua fría sobre el lector que viene vehemente de *Vértebras*.”²⁵³

No percibo la semejanza con *Vértebras*, según he definido anteriormente este poemario como un experimento textual en el que la virulencia de sus técnicas vanguardistas se redirigen contra el lugar de donde surgieron: la urbe. Y si es verdad, como apuntan los editores de *En el pico de la garza más blanca*, que la devastación ecológica de Cabeza de Toro es el trasfondo del libro, el lamento del poeta es sin embargo demasiado intimista, sin la denuncia que sí expresa en otras composiciones sueltas, una de ellas²⁵⁴ recogida efectivamente en *Decir lo que me afecta*, pero separada del cuerpo central de *Pequeño paraíso perdido*.

Antes que “un proceso de depuración del lenguaje, ambicioso de nuevo, sobre todo en el largo poema que da nombre al libro”, los versos en cuestión tienen la resonancia, aunque no el mismo tono de combatividad y esperanza colectiva, de un Miguel Hernández bregando a favor de la República Española:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.

El vigoroso comienzo de este romance, que intitula el libro *Viento del pueblo* (1935-1936), se resignifica con un tono más íntimo y pesimista en el poema homónimo de *Pequeño paraíso perdido*:

Vientos de no sé dónde que ya han llegado
vientos que no quería

²⁵² Una observación más detallada acerca de esta declaración y la sucesiva de no escribir “poesía de corte social” puede leerse en el último capítulo: “X. Periferia, cielo del marginado”.

²⁵³ Joaquín Vásquez Aguilar, *Poesía reunida*, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 38.

²⁵⁴ “Génesis”, también citado fragmentariamente al final del capítulo “VII. Menosprecio de urbe y alabanza de estero”. Dos versiones ligeramente variadas se ofrecen en las páginas 89 y 188, en José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz, Alejandro Mijangos Trejo, Manuel Briones Vázquez, *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vásquez Aguilar*, Afínita Editorial/Centro de Estudios para el Arte y la Cultura UNACH, México, 2015.

vientos aciagos

el jardín de la puerta ha sonado tan fuerte
que la ha apagado

Los octasílabos con que canta Hernández se degradan en la irregularidad métrica del verso libre y la procedencia del viento se desdibuja en “Pequeño paraíso perdido”. El poeta español canta con y para el pueblo y al mismo le atribuye los vientos que animan su garganta. Vásquez Aguilar ignora de dónde han llegado los suyos, reconoce que no los quería y los califica de aciagos. Su presencia en Cabeza de Toro es trágica. Es como si apagaran para siempre el sol de ese edén que alguna vez fuera su estero: “el jardín de la puerta ha sonado tan fuerte / que la ha apagado”. Esta metáfora, que cierta reminiscencia guarda con la “Epifanía” de Salvador Novo, contiene sin embargo un sentimiento contrario a la alegría con que el autor de *Espejo* pierde la inocencia.²⁵⁵

La identificación con Miguel Hernández fue, en primer lugar, biográfica: recuérdese que si a Vásquez Aguilar se le ninguneaba como campesino en Tuxtla Gutiérrez,²⁵⁶ al español lo bautizarían como el “cabrero poeta” los periódicos madrileños que tuvieron la deferencia de publicarle algunos versos durante su primera y malograda expedición a la capital de España.²⁵⁷ Esta similitud en la formación autodidacta de ambos poetas y su personal asimilación o rechazo a la influencia urbana tampoco estuvo exenta de explícitas oposiciones. Basta cotejar el remate de “Vientos del pueblo me llevan” con las indiferentes declaraciones de Vásquez Aguilar sobre el curso de la historia. Culmina espléndidamente Hernández:

Cantando espero a la muerte,
que hay ruseñores que cantan
encima de los fusiles
y en medio de las batallas.

Léase ahora este fragmento de *Pequeño paraíso perdido*:

—qué sé yo de guerrillas, de terremotos, qué sé yo

²⁵⁵ Léase en el poema de marras, que evoca la fuga de la sirvienta Epifanía con un hombre, los últimos versos donde “puerta” y “jardín” se relacionan metafóricamente con un verbo contrario al de *Pequeño paraíso perdido*: “Epifanía volvió una tarde / y yo la perseguí por el jardín / rogando que me dijera qué le había hecho el hombre [...] Epifanía reía y corría / y al fin abrió la puerta / y dejó que la calle entrara en el jardín”. El subrayado es mío. Salvador Novo, *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 70.

²⁵⁶ Léase el testimonio de la poeta Ámbar Past: *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA-Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, pp. 463-464.

²⁵⁷ Sobre esta noticia y demás citas subsecuentes de sus versos me apoyo en Miguel Hernández, *El hombre y su poesía*, edición de Juan Cano Ballesta, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2010.

de golpes de estado, de torturas, de etnias cuya flor
ha alcanzado su más alta fragancia—
me puebla una gramática
de renovado sombrero con su sol
lluvia inundosa de respectiva cosecha más abajo
más de este lado
incluso me puebla con disparos y disparates
con grilletes y grillos muy a su estilo

No le basta el desinterés (*qué sé yo*), añade la paronomasia paródica (*disparates* y *grillos*) de los disparos y grilletes de los que hasta la fecha no se han librado ni la cuna del poeta capusbovense ni ninguna otra parte del mundo habitada por el hombre. Este desencanto de fondo distancia a *Pequeño paraíso perdido* del superficial aire de familia con *Viento del pueblo* y lo aproxima a la amargura de un poemario inmediatamente posterior: *El hombre acecha* (1938-1939). Desde el comienzo, *Pequeño paraíso perdido* ofrece un claro indicio paratextual del magisterio de Hernández a través del epígrafe extraído de su “Última canción”:

Pintada, no vacía:
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.

Pintada con sangre por el golpe de Estado franquista, la casa republicana de Hernández es el modelo de un Cabeza de Toro devastado, a principios de la década de 1990, por la presunta modernización de Chiapas. Pero acá también caben puntuales diferencias: Hernández resiente la postración reaccionaria de la Segunda República vencida por Francisco Franco mientras que Vásquez Aguilar se siente herido de muerte por el progreso.

De cualquier manera, la certidumbre de la derrota es innegable en ambos poemarios, y especialmente en *Pequeño paraíso perdido*, la poética de Vásquez Aguilar pierde altura desde los versos del primer poema, “Hora en Quetzaltenango”:

ni un pájaro pero sí árboles
pero sí un pájaro, sí y otro más
y la luz qué mejilla qué callada y amigable luz

La ausencia de pájaros, o su disminución en el cielo del poeta, es la constancia de su soledad estéril y agónica. “Poeta de la luz” le llamé al final del segundo capítulo y aún seguí corroborando la luminosidad de sus versos en el plenilunio sinfónico de “Planear en tono gris”. Pero en este poema la caricia solar sobre el rostro ya es silenciosa y modesta: “y la luz qué mejilla / qué callada

y amigable luz”. Tampoco garzas ni golondrinas vuelven en su desolación su símbolo a colgar. La alusión es ahora grotesca:

mi pluma en pajarraco
vuela entre verbos y tiempos oscurecidos
por metales tiránicos
por erróneos hoteles
y *ésta no es mi comarca*

Qué diferencia entre el último verso subrayado y la extasiada salutación de *Casa*:

saludo en pleno
mirada
de cuerpo entero
así qué viento viento
qué sol tan sol
tan sus íntimos picos a la manzana los pájaros
tan como nunca

Incluso la guerrilla verbal de *Vértebras* concluye con “mi parcela en gerundio”. Pero “ésta no es mi comarca”, reconoce un poeta que se procuraba un sur donde hibernar y tan sólo halló el desastre de un estero contaminado. Por lo menos, esto se desprende de las versiones de *Pequeño paraíso perdido* aparecidas en *Poesía reunida*, edición crítica de Luis Arturo Guichard, y *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vásquez Aguilar*.

Tanto *En el pico de la garza más blanca* como la antología de Alaminos Guerrero y Araujo propician una interpretación alternativa al incluir versos sin título fechados en marzo de 1990 que contrarrestan el desconsuelo predominante de las citadas versiones de 2010 y 2015:

desde el fondo del ala de un pájaro
entono vuelos por todos los horizontes
pero la angustia y sus arpas anohecidas
persisten con sus huesos en el centro del corazón
que late como una cuerda desconcertada
la vida toda acaricia las lenguas
de un tiempo que fluye entre el caracol y el silencio
alguien me pide que me asome a la música inmaculada
de la arena del mar que sigue soñando playas para no morir
otros aconsejan al viento una ciudad hecha de puentes
para que anide y converse conmigo
los que equivocaron su luna buscan sus aullidos

en desiertos incendiados por luciérnagas madres
y luego posan como para escribir que el mundo aún puede ser creado

Si bien no es éste un canto de esperanza, el poeta sigue remontado en un cielo promisorio y confiado a su música en metáforas de connotación inconfundible: entona vuelos, su corazón late como una cuerda desconcertada y en derredor suyo otros seres indefinidos “posan como para escribir que el mundo aún puede ser creado”. A diferencia de los vientos aciagos comentados líneas atrás, este viento todavía recibe consejos, como para disuadirlo de cualquier destrucción, y de él se espera que sople sobre una ciudad llena de puentes donde anide y monologue el poeta.

Otro poema contrasta igualmente el amargo desconocimiento de la comarca antes citado:

la arena se levanta y el agua nada dice
de su cresta profunda
un beso de la amada bastaría para que los ríos
turbulentos apagasen sus crisis sin destino
mas hay algo
algo que en los heridos acordeones de verde crin
vocea tallos de un sur que sigue siendo nuestro
los enredos del mar y la tierra todavía
huelen a sudor y a nubes como ciudades maravillosas

“Un sur que sigue siendo nuestro”. Pero lo más sorprendente de las dos composiciones²⁵⁸ es que en su horizonte optimista fulguren “una ciudad hecha de puentes” y “nubes como ciudades maravillosas”, ambos paisajes urbanos ajenos a Cabeza de Toro. Como si el poeta se hubiera creído la propaganda gubernamental de convertir el campo empobrecido en una metrópoli.

Decir lo que me afecta, volumen donde se contiene la versión definitiva de *Pequeño paraíso perdido*, excluye estos versos. Con esta supresión, queda reafirmada su poética desplumada y casi afónica, entendiendo por ambos adjetivos la ausencia de vuelo de aves simbólicas tanto como su canto, atributo compartido con el poeta. Éste es otro paralelismo con Miguel Hernández. Derrotado y preso por la dictadura franquista, sus últimos poemas imploran desesperadamente al símbolo del ave una imposible esperanza de libertad:

Conquistaré el azul ávido de plumaje,
pero el amor, abajo siempre, se desconsuela
de no encontrar las alas que da cierto coraje.
[...]
Ser que te confundiste con alondra un día,
te desplomaste otros como el granizo grave.

²⁵⁸ En su edición crítica Luis Arturo Guichard las traslada al “Apéndice II: Otros poemas no recogidos en libro”.

A semejanza también de las breves y terminantes composiciones del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), *Pequeño paraíso perdido* desperdiga lágrimas de cinco, seis versos, donde ya no se percibe el filo ni la voluntariosa oscuridad semántica de *Vértabras*, sino la confesión de un desánimo irremediable:

tus besos ya no contienen el mismo licor
alguna telaraña camina por tus labios
algún bicho invasor manosea tus vasos
algo violenta sombras contra tu risa
y hace más ralo el calor de tus manos
y menos caña la caña de tu boca

Sigue prevaleciendo el ritmo anafórico (alguna / algún / algo), las aliteraciones (invasor / vasos, ralo / calor) y esa repetición (menos *caña la caña* de tu boca) característica de las coplas con que se despedía Hernández desde la cárcel: “Tristes guerras / si no es amor la empresa. / Tristes. Tristes. / Tristes armas / si no son las palabras. / Tristes. Tristes.” Pero la canción sólo desahoga, nunca se sobrepone al sufrimiento.

Y aunque el último libro de Vásquez Aguilar aloja una composición en prosa notabilísima, en tanto sintetiza lúcidamente su poética (“En mi ruta hay siempre dos espacios...”),²⁵⁹ este logro convive con líneas más humildes que abonan a su leyenda de poeta incomprendido antes que al auténtico valor de su poesía:

Solía utilizar las servilletas
para sufrir un poco la vida
para cantar un rato mientras aullaba la soledad
muy cuerpo adentro, casi lejos
como un coyote solitario
solía soltar un poco el hilo de su tinta
solía trazar líneas delgadísimas como ausencia
solía amar a secas
solía rascarse mientras sentía cuánto, cuánto²⁶⁰

²⁵⁹ Citado completamente en un capítulo anterior, “VII. Menosprecio de urbe y alabanza de estero”, en la versión de *Poesía reunida*, editada por Luis Arturo Guichard.

²⁶⁰ El texto está fechado en 1977. Guichard lo incluye como parte de la carpeta donde se contenía *Pequeño paraíso perdido* en su edición crítica de la obra poética de Vásquez Aguilar. *Decir lo que me afecta* también lo recupera, pero fuera de la sección central, intitulada *Pequeño paraíso perdido*.

Quien sólo hubiera leído *Vértebras* en la edición del Fondo de Cultura Económica, apenas dispondría de un dato puntual para reconocer en estos versos al autor: la mención explícita del título de su primer libro, *Cuerpo adentro*. El resto es un guiño a quienes lo trataron personalmente, supieron de sus carencias económicas, carácter depresivo y ese trasnochado hábito de escribir en servilletas que veinte años después no pocos habitantes de San Cristóbal de Las Casas heredarían como una de las cursilerías definitorias de su provincianismo.

Las tres versiones conocidas de *Pequeño paraíso perdido*, obra de sus editores póstumos más que del autor, contienen finales de un fatalismo creciente. *En el pico de la garza más blanca* concluye con una interrogación angustiada: “¿dónde está mi comarca?” La pregunta es retórica: acusa la extinción del estero de Cabeza de Toro y el consecuente extravío del poeta en la que alguna vez fuera su *Casa*. La edición crítica de Luis Arturo Guichard termina con otra interrogante, más intimista y resignada y con el rasgo tipográfico falsamente vanguardista de omitir los signos de interrogación:

por qué llorar entonces
otra vez
por qué lamentar
vástago de pronto hasta la uñas
por qué, célebre juguete
comprendido en dos tomos de ancianos
querer llegar,
querer llegar al menos
por qué, fragoroso ignorante,
husmeador incansable hasta tus dedos,
púgil en desventaja,
por qué
te acusas de haber ido demasiado lejos

“Fragoroso ignorante”, “púgil en desventaja”. Más que autocrítica, auténtica flagelación en alma propia. Pero al menos se mantiene la introspección, el examen de conciencia. *Decir lo que me afecta* prescinde de todo cuestionamiento y consume el suicidio a través de un poema contundente:

desde las regiones donde no existe la trayectoria y sí muerde la célula,
desde el caballo inagotable y sudoroso en que cabalga mi ojo,
desde los rojos hilos del grito que hincha mi garganta
desde la mosca enorme
y también desde el violín asmático donde se esfuerza la sonrisa
vengo y digo
y no llego a llegar,
y no llego a decir,

y entablo inevitablemente una carrera en círculo con mi lengua
agrupados así estos elementos
y capturados luego con una red de la edad media,
puestos en la olla descomunal,
condimentados,
sazonados,
y mezclados después con demenciales remolinos
por los muelles del diablo y las palas de dios,
seré,
por fin,
devorado, engullido, esto es, literalmente, comido

En las versiones de 2010, entre el desconcierto y la resignación, quedaba el esfuerzo por “querer llegar, / querer llegar al menos”. En la versión última de 2015 el poeta reconoce: “no llego a llegar / y no llego a decir”. Y aun cuando el caballo emblemático de otros poemas aún cabalga “inagotable y sudoroso”, “los rojos hilos del grito” ya parecen tejer una cuerda de ahorcar o desmadejarse en la hemorragia de un degüello, donde saciará su sed una “mosca enorme” y degradante, sobre todo si se tiene en cuenta que don Emeterio al menos sucumbe bajo el asedio de aves carroñeras mientras que el cadáver del hijo termina a merced de un insecto: “devorado, engullido, esto es, literalmente comido”.

El canto del cisne tiene la reputación de una despedida hermosa. La garza más blanca llevó también en su recado fúnebre a don Emeterio una bellísima canción. Lástima que el compositor de esta última haya carecido del amor propio indispensable para legarnos una nota suicida a la altura de su talento.

X. PERIFERIA: CIELO DEL MARGINADO

Salvo el poder, todo es ilusión.

V. I. Lenin

Evoca el poeta:

Tendría quizá dos años, ya caminaba yo sobre mis dos pies y recuerdo que en la labor, en las matas de plátano que teníamos a un lado del patio, estoy buscando una canica de vidrio de esas listadas. Me veo buscando esa canica, la encuentro y de pronto en el patio de mi casa no hay nadie: me di cuenta de que estaba yo completamente solo. Fui al corredor de mi casa de bajareque y no había nadie, no sentí miedo como cualquier muchachito que de pronto se ve desamparado. Me vi solo, sin temor de nada, fue el sentimiento de soledad, no de angustia: hablo de indagar por mí mismo qué demonios es estar aquí, en esta tierra, en aquel patio, solo en este mundo, solo a pesar de tanto poblamiento.²⁶¹

Así responde Vásquez Aguilar a la pregunta de Elva Macías sobre su “recuerdo más remoto”.²⁶² Puede dudarse de su veracidad. Lo que no debe pasar inadvertido es el acierto con que alegoriza su postrera marginación del sistema literario. Acaso no necesariamente infancia sea destino, como propuso Santiago Ramírez,²⁶³ pero las deleitosas remembranzas con que suelen embelesarse los poetas brindan claves de interpretación inestimables sobre el devenir de su personalidad.

El pasaje da cuenta de una búsqueda (triumfal) que no obtiene reconocimiento. En pos de un preciado juguete, un niño se extravía sólo para encontrarse a sí mismo. Tras el hallazgo, ni familia ni amigos están ahí para celebrar y compartir su alegría. El inmediato sentimiento de soledad tampoco lo abrumba: le deja únicamente una interrogante existencial que años más tarde tratará de responderse en versos cuya celebración será también escasa. La imagen de la canica²⁶⁴ es de notoria ambigüedad. Los detractores de la poesía aplaudirían el extravío como merecido escarmiento a la

²⁶¹ El enfoque clasista con que comentaré este pasaje es privilegiado por encima de cualquier otro, como podría ser, por ejemplo, uno psicoanalítico, por servir al objetivo central de estas páginas: explicar la marginación de la obra y persona de Vásquez Aguilar. Otro punto de vista sobre esta confesión, más existencialista, puede consultarse en el ensayo que Antonio Durán Ruiz ha dedicado al poeta en su libro *La errata en el crucigrama*, publicado en línea por la revista electrónica espacioimasd.unach.mx.

²⁶² “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, México, 2010, p. 415.

²⁶³ Tesis que con el mismo título —*Infancia es destino*— publica por primera vez el psicólogo mexicano en Siglo XXI Editores el año de 1975.

²⁶⁴ Adviértase cómo esta simbólica canica es *buscada*, no concedida gratuitamente, como un don. En la prefiguración de su destino literario no interviene el poder de la *gracia*, según el arquetipo de poeta propuesto por María Zambrano en *Filosofía y poesía* (léase la referencia completa en la bibliografía). Vásquez Aguilar *se hace, no nace*.

persecución de un objeto tan inútil como una canica listada. Obviarían que para todo niño nada hay más serio que el juego, y que en esa bagatela de vidrio está cifrado el sentido de su vida. Para el liberalismo burgués, escaldado por la aseveración baudelairiana acerca del carácter aristocrático de la poesía,²⁶⁵ ésta puede ser un lujo desdeñable si se la compara con las ganancias monetarias que otorgan a su autor los *bestsellers* novelísticos.²⁶⁶ Este desprecio adquiere un matiz más amargo cuando quien decide escribir poesía ya no es el viejo enemigo aristócrata, sino un vástago de la clase trabajadora²⁶⁷ que en el decurso de su vida, y justamente por sus inclinaciones literarias, no cobrará conciencia de su papel histórico.²⁶⁸ La poesía deviene entonces la inmaterial y modesta propiedad privada de un auténtico desposeído: un hombre de extracción campesina cuya comunidad de origen será expoliada de sus dos principales medios de subsistencia —la pesca y la agricultura— debido a la deforestación y contaminación del estero de Cabeza de Toro. Si de niño la dicha de Vásquez Aguilar se reducía a la posesión de una canica, en la madurez su pírrica victoria consistirá

²⁶⁵ Baudelaire cifraba en la figura del poeta dandy “la aristocracia del espíritu”. El igualitarismo democrático y burgués de la rampante nación yanqui en el siglo XIX, según él, había malogrado el genio de Edgar Allan Poe, incomprendido por la consabida vulgaridad de la masa norteamericana. En sus célebres “Consejos a los jóvenes literatos”, fustiga así la conciencia vergonzante del burgués: “Desde el punto de vista moral, la poesía establece tal demarcación entre los espíritus de la primera fila y los de la segunda, que el público más burgués no se libra de esta influencia despótica. Conozco gente que sólo lee los folletines frecuentemente mediocres de Théophile Gautier porque él escribió la *Comédie de la Mort*; sin duda, no sienten todas las bellezas de esta obra, pero saben que Gautier es poeta”. Rainer Maria Rilke & Charles Baudelaire, *A los jóvenes poetas*, presentación de Vicente Quirarte, UNAM, México, 2008, p. 87.

²⁶⁶ La novela decimonónica, no se olvide, es el discurso literario representativo de la burguesía europea una vez que emerge como clase dominante, empoderada por la revolución francesa de 1789.

²⁶⁷ “Su situación de clase es insólita, observa Ámbar Past, es de los pocos poetas que realmente pertenecen a la clase trabajadora campesina, de la que hay pocos en todo el mundo. Entonces, claro, muchas veces la burocracia lo trataba como campesino, lo ninguneaba, no le daba el trato que merecía, el del gran poeta que era”. “Testimonios”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 464.

²⁶⁸ Ser el sepulturero de la clase burguesa, como se lee en C. Marx & F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, Ediciones Quinto Sol, México, 2008, p. 39. Agotadas las posibilidades de la economía de autoconsumo con que sobrevivía su familia, conformada por campesinos y pescadores, Vásquez Aguilar se muda de su estero natal en Cabeza de Toro a la ciudad de Tuxtla Gutiérrez para titularse como profesor normalista. Pero toda su vida se resiste a ejercer esta profesión. Reacio a ser un asalariado más (en su caso específico: un trabajador de la educación), vivirá a salto de mata, apostándole a la creación poética la reivindicación de su dignidad personal. Años después, instalado en el corazón de la ciudad letrada (la Ciudad de México), su nostalgia del estero le impedirá toda adaptación al espacio cultural urbano que debía conquistar, como en su momento lo hizo el patriarca de la poesía chiapaneca: Jaime Sabines. En más de una ocasión, como ya expuse en el análisis de sus versos, Vásquez Aguilar esgrimiría su pluma como una espada, pero su actitud es siempre reaccionaria y defensiva, nunca ofensiva. Carecía, evidentemente, de conciencia de clase. Con esto tampoco pretendo que ignorara la humildad de su origen o pertenencia a una clase determinada, es sólo que no tenía claros los intereses de la misma ni en consecuencia se propuso servirlos. Conviene distinguir entre “instinto de clase”, es decir, la expresión inevitable y espontánea de la situación de un individuo dentro de la estructura económica de una sociedad, y la “conciencia de clase” como la participación activa en la consecución de sus intereses; en el caso de Vásquez Aguilar, proletario: “ser el sepulturero de la clase burguesa”.

en granjearse *a penas* el título de poeta.²⁶⁹ La soledad infantil de su recuerdo, esa falta de compensación familiar durante el referido episodio de la canica, se traducirá alegóricamente en la imposibilidad de integración a una generación literaria, en la ausencia de sus poemas de las antologías más relevantes de su tiempo²⁷⁰ y en una muy discreta recepción de su obra dentro de los periódicos y revistas de circulación nacional. De por vida, el poeta bogaría solo.

Vásquez Aguilar no acusó suficientemente su presencia a nivel nacional. Sobre esta incapacidad y desinterés fue explícito: “Yo no sueño mucho en la ciudad de México o en otras ciudades, sueño algo. No publico seguido o no me incluyen en antologías. No me interesa y no sé promoverme. Si alguien me invita a participar no digo que no. Pero cuando te sale una cosa buena, ¡qué satisfacción te da! Caray, esto me salió como quería, se publique o no. Claro que si tengo un buen poema yo quiero que lo conozcan. A veces lees en público y aparece alguien que te quiere publicar. Pero no ando con los textos bajo el brazo diciendo quisiera que me publicaran esto...”²⁷¹

Si la timidez lo incapacitaba para ofrecer su trabajo a las casas editoriales, menos aún perseguiría el poder simbólico²⁷² indispensable para hacerse un sitio dentro de la llamada República de las Letras. Su paso por la Ciudad de México fue la de un inmigrante apenas advertido por el medio cultural capitalino. Las esporádicas reseñas de su obra en *El Heraldillo Cultural*, *Diorama de la Cultura*, *El Nacional* y *Excelsior*, así como las entrevistas a que accedió en publicaciones como *Tierra Adentro* y *Uno más uno*, estuvieron firmadas por colegas cuya benévola recepción suscitaba entre los lectores un interés equivalente al que podía despertar cualquier otra nota cotidiana sobre una exposición pictórica o recital. Y es comprensible. Al promediar la década de

²⁶⁹ A propósito de esta consolación sociológica por la poesía, Laura Riding acota en su manifiesto *Anarchism is not enough*: “La mayoría de la gente lee poesía porque la hace sentir de clase alta, y la mayoría de la poesía está escrita por gente que se siente de clase alta”. (Citada por Heriberto Yépez en el artículo “Muerte crítica de la poesía en México”, publicado en *Alforja. Revista de poesía*, núm. XXVIII, primavera 2004, pp. 140-148). Suscribo sólo parcialmente lo escrito por Riding. Vásquez Aguilar es la prueba incontestable de que no todos los poetas reconocen en su arte un patrimonio de la clase alta. Pero es cierto que hasta el siglo anterior escribir poesía y dedicarse en general a la literatura era un lujo de quienes tenían sus necesidades materiales satisfechas y podían por consiguiente emprender el cultivo de su sensibilidad artística. En este siglo, sopesando las fuertes inversiones que implica la incursión en artes con mayor demanda, como el cine, por ejemplo, la poesía se ha vuelto el arte más accesible a la famélica legión del proletariado: sólo precisa papel y lápiz. O un ordenador conectado a Internet. Este fácil acceso a un arte milenario es desde luego aparente. Los “poemas” escritos y publicados en pantalla a menudo delatan desde la primera lectura si su autor conoce los rudimentos de versificación y prosodia. La cantidad de *likes* o *favs* en Facebook y Twitter de ninguna manera garantizan que la poesía cumpla con *les damnés de la terre*, hoy enajenados en las redes sociales, la misión que únicamente una revolución proletaria en toda regla puede llevar a cabo.

²⁷⁰ Con una sola excepción: la *Asamblea de poetas jóvenes de México*, de Gabriel Zaid, publicada en 1980.

²⁷¹ En la citada entrevista con Elva Macías, pp. 423-424.

²⁷² Para que un autor ejerza este poder *invisible* y su nombre incida favorablemente sobre la opinión pública, es menester, según Pierre Bourdieu, la astuta combinación de un triple caudal: “capital económico” (bienes, fortuna, medios de producción), “capital cultural” (o calificación intelectual del individuo) y “capital simbólico” (su reconocimiento entre colegas, fama, premios, prestigio). Vásquez Aguilar estuvo mal provisto de los tres. Toda su vida careció del primero, del segundo ni él mismo se sentía seguro y el tercero, en consecuencia, lo tuvo bastante mermado.

1970, el periodismo cultural en medios impresos había perdido influencia sobre la opinión pública en un país que comenzaba a enajenarse masivamente con la radio y la televisión. Los valores literarios todavía se creaban desde la página, mas ya no forzosamente se refrendaban en ese espacio.²⁷³

Por sus puntuales reseñas, Óscar Wong puede considerarse su promotor más constante. Menos frecuentes, pero asimismo favorables en el juicio sobre su poesía, fueron los artículos y notas de Ricardo Yáñez y David Huerta. De los tres nombrados, únicamente el tercero tendría el poder suficiente para nimbar con su visto bueno la peregrina figura de Vásquez Aguilar. David Huerta, en 1982, convenció a Jaime García Terrés, director del Fondo de Cultura Económica, de que publicara *Vértebras*. Éste sería el mayor reconocimiento en vida a su obra. A partir de entonces, el registro fotográfico de sus recitales y presentaciones exhibirá a un orgulloso Vásquez Aguilar cargando siempre bajo el brazo un ejemplar de esa vieja y única edición. Carta de recomendación mejor que ésta no la volverá a tener por el resto de sus días.

Rememorar incidentes editoriales y biográficos como el anterior, sumados a su orfandad generacional, su desconocimiento en antologías y su desinterés en promocionarse durante su breve estancia en la Ciudad de México, es fundamental para comprender su destino de poeta marginado.

Desde la Colonia, la vanidad y ambición de los letrados han tenido en las grandes capitales latinoamericanas su plataforma de proyección preferente. En torno al poder político de Bogotá, Lima o la Ciudad de México, se levanta una muralla ideológica que Ángel Rama ha llamado *La ciudad letrada*. Sus arquitectos —hombres de letras e intelectuales de toda índole (desde los jesuitas y cronistas del siglo XVI novohispano, pasando por abogados, burócratas, hasta los poetas, ensayistas y novelistas de la pasada centuria y aun de la presente)— han desempeñado la función de legitimar el poder centralista heredado del virreinato y sancionar un discurso hegemónico. Son ellos quienes han escrito las leyes. En el ámbito de los signos —del lingüístico, fundamentalmente—, dictan y preservan el orden. Éste se ha definido históricamente en oposición a la barbarie de la periferia:²⁷⁴ si en provincia la anarquía cultural tiene una de sus expresiones más patentes en la oralidad siempre insumisa frente a la gramática, el centro detenta su estatus civilizado por su

²⁷³ Para entonces, han transcurrido décadas desde que los periódicos con tiraje nacional originaban las polémicas de donde emergían victoriosas las futuras glorias de la tradición literaria mexicana, tal como ocurrió con la promoción de Azuela como novelista de la Revolución, o con los Contemporáneos en pugna con nacionalistas como Abreu Gómez. En 1977, el que hasta hace poco se estimaba “el más grande poeta mexicano” del siglo pasado, Octavio Paz, aparecía ya en la pantalla de la televisión española, en entrevista con Joaquín Soler Serrano. Poco más de una década después, Paz continuará catequizando desde el monitor, unas veces entrevistado, otras en acalorado debate con Adolfo Sánchez Vásquez o en sosegada tertulia con los poetas Vasko Popa, Elizabeth Bishop y Joseph Brodsky.

²⁷⁴ Esta posición ideológica subyace asimismo en el proyecto político de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, Porrúa, México, 1998.

respeto y veneración a la ortografía y a una particular prosodia.²⁷⁵ Los habitantes de la ciudad letrada —antño peninsulares, hogaño de ascendencia criolla— han defendido la lengua de la “incorrección” popular. Han escrito en pergaminos, máquinas de escribir y ordenadores, nunca sobre las paredes, ni en panfletos u hojas volantes. Han sido además los intérpretes insoslayables de textos jurídicos y sagrados: “hasta mediados del siglo XVIII —escribe Rama— estuvo prohibida a los fieles la lectura de la *Biblia*, reservada exclusivamente a la clase sacerdotal”.²⁷⁶ Orden, tradición, elitismo de raza y clase, constituyen los pilares de esa urbe cultural siempre a la defensiva.

La proeza de la que Carlos de Sigüenza y Góngora se ufana en *Alboroto y motín de los indios de la ciudad de México*, suceso fechado en 1692, ilustra a la perfección la probidad y orgullo con que el intelectual ha desempeñado su función desde tiempos de la Colonia: “[...] por mi industria se le quitaron al fuego de entre las manos no sólo algunos cuartos del Palacio sino tribunales enteros y de la ciudad su mejor archivo”.²⁷⁷ El letrado protege de la barbarie destructiva de los indios el único y centralista reducto de civilización en la Nueva España. Sigüenza y Góngora extrema su heroísmo hasta el punto de arriesgar su integridad física durante un motín, pero en tiempos de paz, es decir, de dominación absoluta, el intelectual ejerce la defensa del patrimonio cultural merced a su virtuosismo en la persuasión: el poder de la palabra.

Con el paso del tiempo, y por inercia de la tradición colonial, los escritores con mayor renombre en Latinoamérica no sólo han estado al servicio del príncipe en turno —llámese virrey o presidente—, también ostentan un poder. Y la disputa por éste —a saber: la intermediación ideológica entre el soberano y la plebe— ha sido siempre encarnizada.²⁷⁸

En México, resabios de esta continua batalla por la hegemonía cultural persisten aún después de los movimientos de Independencia y Revolución. Ya desde principios de la década de 1920, fueron ejemplares las escaramuzas entre algunos de los poetas del “Nuevo Ateneo”, que luego conformarían la nómina de los Contemporáneos, de un lado, y del otro, los Estridentistas.

²⁷⁵ Todavía en el presente, los literatos más rancios siguen sancionando positivamente la pureza del lenguaje. La más alta poesía, sostienen, aspira a “purificar las palabras de la tribu”, como postuló Stéphane Mallarmé. Otra de sus convicciones es que en literatura lo fundamental es “escribir bien”. Con esta exigencia no reclaman únicamente la corrección gramatical, sino la supuesta “autonomía” de la literatura respecto de cualquier “veleidad ideológica” que contradiga o pueda vulnerar el *status quo*, la gran tradición “universal”.

²⁷⁶ *La ciudad letrada*, Arca, 1998, Montevideo, p. 43.

²⁷⁷ He consultado en línea el documento íntegro. Véase la referencia electrónica completa en la bibliografía. Debo la referencia a la lectura de “Mexiconceptual”, texto de Heriberto Yépez publicado en línea el año 2016.

²⁷⁸ Un antecedente célebre de estas civilizadas contiendas entre la élite intelectual tuvo lugar en 1680, cuando el ya citado Sigüenza y Góngora compitió con Sor Juana Inés de la Cruz en sendos arcos triunfales para acreditarse la mejor recepción del Marqués de la Laguna y Conde de Paredes.

No pocos integrantes de la primera hueste, de carácter elitista y tradicional,²⁷⁹ ocuparían puestos burocráticos en la capital del país, designados por José Vasconcelos, entonces rector de la Universidad Nacional y poco después Secretario de Educación Pública.²⁸⁰

El líder del bando más vanguardista, Manuel Maples Arce, un provinciano de Veracruz, confrontaría desde 1921 la poética de aquellos jóvenes rezagados en el ateneísmo y posmodernismo con su célebre manifiesto *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista*. Esta página subversiva, que sus partidarios adherían a las paredes de la Ciudad de México (señal inequívoca de que la facturaba un salvaje advenedizo, ajeno a la ciudad letrada), fue una de las estrategias de legitimación que el bando más vanguardista esgrimiría contra su oponente. La otra, compartida, fue un par de antologías homónimas.²⁸¹

En 1925, Maples Arce regresa a su estado natal y desde ahí, con el respaldo del gobernador Heriberto Jara, vuelve a levantar una trinchera contra el centralismo cultural de sus rivales. Nombrado Secretario de Gobierno de Veracruz, a cuya capital, Xalapa, rebautiza *Estridentópolis* para contraponerla a la letrada Ciudad de México, Maples Arce edita la revista *Horizonte* y publica obras fundamentales como *El movimiento estridentista* y *El Café de Nadie*, de la autoría de sus camaradas Germán List Arzubide y Arqueles Vela.

²⁷⁹ Ciertamente es que por su preferencia sexual, su cosmopolitismo y la osadía con que excluyeron a glorias nacionales de su polémica antología de 1928, la irrupción de Contemporáneos en la palestra literaria fue un escándalo. Pero su estrategia de legitimación fue esencialmente tradicionalista: toda antología, en tanto secuencia diacrónica de obras *perdurables*, pretende afirmar, y en los casos más desafiantes: crear, una tradición. El arma retórica de los estridentistas, el manifiesto, opera de modo radicalmente opuesto: instauran una praxis del aquí y ahora, una poética de la acción que se consume y consume en la toma inmediata del poder simbólico, entendido este último, en palabras de Alberto Vital, “como la capacidad de abrirse paso y de hacerse oír por medio de una actividad estética combativa o por medio de la interpretación y apropiación de un buen número de fenómenos”, en *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, UNAM, México, 1996.

²⁸⁰ En 1921, los Contemporáneos aún no eran tales en tanto faltaban siete años para que dieran a conocer el primer número de su revista homónima. Pero integrantes del “Nuevo Ateneo”, sociedad literaria organizada a iniciativa de los futuros Contemporáneos Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza Alcalá, se insertaron tempranamente a los ministerios del gobierno posrevolucionario. No sólo Torres Bodet, a cargo de la Dirección de Bibliotecas. También Enrique González Rojo, nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes, y bajo cuyas órdenes estuvieron Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. El Departamento de Bellas Artes no tenía la relevancia del puesto de Torres Bodet, pero sus actividades sirvieron como iniciación a los ambiciosos jóvenes que aprovecharon el ímpetu pedagógico vasconcelista. “1922: Lamecazuelas contra vanguardistas”, en Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 120-146.

²⁸¹ En 1928, bajo la dirección de Cuesta, los Contemporáneos agrupan su primera producción en la polémica *Antología de la poesía mexicana moderna*. Aunque en ella es tomada en cuenta la obra de Maples Arce, Torres Bodet no escatima en su ficha de presentación elogios envenenados. Con el mismo título, doce años después (1940), Maples Arce contrapone su selección a la de sus enemigos de juventud, con el tino de incluir a Efraín Huerta y, sobre todo, a un jovencísimo Octavio Paz, futuro cacique de la cultura en México, quien retribuirá el temprano reconocimiento de Maples Arce “consagrándolo”, mediante su mera inclusión, en la hoy todavía canónica *Poesía en movimiento* (1966).

El desenlace de esta guerra probaría la tremenda fortaleza de la ciudad letrada.²⁸² Durante décadas, los Contemporáneos, pese a los ataques sufridos desde distintos flancos,²⁸³ han figurado como los vencedores. En la academia, por lo menos, obras de madurez del grupo, como *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta y, por encima de todas, *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, han recibido y siguen recibiendo una valoración desproporcionada en comparación con el casi desconocimiento de la vanguardia estridentista.²⁸⁴

Desprovisto de la combatividad de Maples Arce, Vásquez Aguilar no tendría ni siquiera el beneficio lateral de ser recordado como el perdedor de una pelea cultural en el prestigioso ring de la Ciudad de México. No lideró ni fue miembro de ninguna camarilla literaria importante.

Está de más, también, integrarlo a una generación, sea del 40 o del 50, con base únicamente en su fecha de nacimiento y obviando la disparidad e insalvable distancia respecto de los intereses ideológicos y estéticos de sus presuntos compañeros de ruta. Una generación literaria se define por la reacción común de un conjunto de escritores emergentes ante un acontecimiento histórico determinante en sus vidas. Así, por ejemplo, a la mundialmente conocida Generación del 98 la define una estética similar entre los jóvenes españoles que introyectaron la amargura imperial de su país tras haber perdido en ese año el control sobre su última colonia, Cuba, arrebatada en guerra por los Estados Unidos. Los mencionados Contemporáneos, a su vez, representan la recuperación de la hegemonía cultural de una clase alta, propietaria de antiguas haciendas, cuyos intereses económicos fueron afectados por la revolución de 1910. Amén de un suceso histórico de relevancia, interviene en la agrupación generacional una formación semejante, a menudo coincidente en la asistencia de sus miembros a las mismas instituciones educativas: a la Escuela Nacional Preparatoria asistieron varios de los Contemporáneos.²⁸⁵

²⁸² Me interesa resaltar cómo uno de los dos grupos, precisamente aquél que se sirvió de las consabidas estrategias de adquisición de poder simbólico en la capital del país, ha sido sancionado ventajosamente respecto del otro, cuyo proyecto se deslindaba de la mecánica de legitimación tradicional en la ciudad letrada. Después de todo, Contemporáneos y Estridentistas tenían un adversario estético en común: el Modernismo. El pedestal del que sería derrocada esta corriente literaria pudo haber sido compartido por ambos grupos de haber formado un frente único contra los modernistas. Al no ser así, al confrontarse entre ellos, uno de los dos terminó imponiéndose, precisamente aquél que operaba en la capital.

²⁸³ Fueron atacados también por su homosexualidad. Una de las agresiones más certeras y magistrales, desde el terreno de la creación literaria —no periodística, como la suscitada por la polémica de 1925 en *El Universal Ilustrado*—, corrió a cargo del inolvidable poeta Renato Leduc. He comentado esta confrontación en *La falsa modestia en la poesía de Renato Leduc*, tesis de Maestría en Letras Mexicanas defendida en 2012, en la Universidad Autónoma de Chiapas.

²⁸⁴ El poeta Víctor Toledo me ha contado cómo, en las postrimerías del siglo pasado, se sintió obligado a reeditar *El movimiento estridentista* precisamente en la cuna de su autor, Puebla, ante el ninguneo académico que allí campeaba sobre List Arzubide.

²⁸⁵ A estas convergencias puede añadirse la existencia de una publicación periódica que los agrupe como colaboradores o comité editorial. Es el consabido caso no sólo de la revista *Contemporáneos*, sino también de *Taller*. En ocasiones, pero no sin reservas, este criterio puede bastar. Guillermo Sheridan, por ejemplo, en su libro *Los Contemporáneos ayer*, habla de una “generación bicápite”, integrada por Villaurrutia y Novo, editores exclusivos de la revista *Ulises*.

Por el contrario, excepción hecha de su paso por la Escuela Normal, la formación literaria de Vásquez Aguilar fue autodidacta. Alguna vez refirió cómo Juan Bañuelos le elogiaba su oído musical. Probablemente lo hizo en algún taller literario impartido por aquél. Por lo demás, sobre el círculo de lectura al que acudió en México, dijo: “hicimos un grupo, una especie de taller colectivo, sin maestro, entre nosotros nos leíamos y comentábamos”.²⁸⁶

A la Ciudad de México llega integrado al grupo de actores del Teatro de Orientación Campesina fundado en 1971 por Eraclio Zepeda y patrocinado por la Compañía Nacional de Subsistencias Populares, CONASUPO, hasta la conclusión del sexenio presidencial de Luis Echeverría. El propósito de estas brigadas era despertar, mediante las obras de teatro representadas, la conciencia política y social de los campesinos, quienes eran reclutados entre la población joven de las comunidades rurales y capacitados para actuar y llevar un mensaje explícito a las zonas más apartadas del país. Se pretendía convencer a los agricultores de las ventajas de construir sus propios graneros, almacenar su producción y venderla al precio de garantía ofrecido por el Estado en vez de pagar la intermediación de venta a los “coyotes”. A juzgar por su decisión de abandonar el grupo y quedarse en la Ciudad de México, Vásquez Aguilar no adquirió de esta escuela teatral ambulante ningún hábito de militancia. Su poética, ensimismada y visceral, hace del campo un lugar de enunciación preponderante, pero siempre postulado como un *topus uranus*, una Arcadia protegida de los reveses de la historia en virtud de su estatuto mítico. En este afán, de nueva cuenta, va solo.

En 1972, año en que pisa la capital del país, el contexto histórico y literario no es el más favorable para su proyección. Son los años en que Luis Echeverría desata una cacería implacable contra la disidencia juvenil, mejor conocida como “guerra sucia”. Para entonces, la interesada y armónica convivencia entre los intelectuales y el poder ha sufrido una fisura aparente luego de la represión estudiantil de 1968. Con motivo de este suceso, Octavio Paz “renuncia”²⁸⁷ al cargo de embajador de México que ejercía en la India. No es el único, ni de lejos el más radical, pero su gesto sobresale por encima de la resistencia de otros intelectuales al ser el poeta que en esos años lleva la voz cantante dentro de la ciudad letrada. Ha consolidado este protagonismo con la publicación, en 1966, de la célebre antología *Poesía en movimiento*.²⁸⁸ Este acontecimiento literario

²⁸⁶ Esta declaración y la mención de Bañuelos pueden leerse en la citada entrevista con Elva Macías.

²⁸⁷ Sobre la cuestionada veracidad de esta renuncia puede consultarse en línea el adelanto de un libro de investigación sobre los intelectuales y el poder en México que publicó la revista *emeequis* el 6 de abril de 2015 con el título “La renuncia que nunca fue. La trampa de Octavio Paz”: <http://www.m-x.com.mx/2015-04-05/las-trampas-de-paz-int/> El artículo refrenda la célebre declaración de Gustavo Díaz Ordaz, entrevistado en 1970 por el periodista Ernesto Sodi Pallares sobre la supuesta renuncia: “Ése que va a renunciar —dijo el ex presidente—. Mire usted, muy cómodamente pidió que se le pusiera en disponibilidad. Es decir, acudió al expediente burocrático de asegurar la chamba y prácticamente está con licencia indefinida. Eso es todo”.

²⁸⁸ A despecho de su “Advertencia” inicial: “Esta no es ni quiere ser una antología”, la recepción crítica de *Poesía en movimiento* la ha catalogado así con base en la función canonizadora que ha cumplido con creces. Paz comparte el trabajo de selección y redacción de fichas de presentación de los autores con otros tres poetas: Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Pero su liderazgo es tan manifiesto desde el prólogo, que convencionalmente recaen en él todos los dividendos de autoría.

marca una de las rutas líricas a seguir durante la década de 1970.

En franca oposición a la “tradición de la ruptura” por la que aboga la antología de Paz, destaca el grupo de los infrarrealistas. Como trasunto literario de la radicalización política de muchos jóvenes durante esa década, este grupo opera como una guerrilla cultural contra la hegemonía lírica representada en *Poesía en movimiento*. Tendrá un destino similar al de los Estridentistas: menosprecio, y en el peor de los casos, olvido o tergiversación de los aspectos más desafiantes de su estética.²⁸⁹

No en guerra declarada, pero sí distanciada del cultismo paciano, otra camada dispersa, en la que figuran los poetas Jaime Reyes y Ricardo Castillo, antepone el coloquialismo como la

²⁸⁹ La puntualización que a continuación redacto es de rigor debido a que el éxito de ventas de las novelas de Roberto Bolaño, o la edición en 2008 por el Fondo de Cultura Económica de *Jeta de santo. Antología poética 1974-1997*, de Mario Santiago Papasquiaro, podrían sugerir una reivindicación del infrarrealismo contraria a mi apreciación.

En realidad, el FCE vende la antología de Papasquiaro como “la *primera y única* antología de uno de los poetas latinoamericanos más irreverentes y ‘míticos’.” He subrayado los calificativos para destacar la excepcionalidad del interés. Roberto Bolaño, por su parte, ha recibido en México la continua sanción de un paciano declarado como Christopher Domínguez Michael, quien se ha empeñado en desactivar todo perfil contestatario de su obra con recensiones donde se contienen párrafos como éste: “hace rato se demostró la flojera mental de quienes necesitaron, como si fuese necesario, «vender» a Bolaño como un poeta maldito o como un enganchado a las drogas que, milagrosamente, dejó no sólo una obra magnífica en vida sino un arcón de inéditos sólo comparable, insisto, al del poeta portugués Fernando Pessoa. Nada tengo en contra de los malditos —de hecho, tras este texto me ocuparé, feliz, de Verlaine y Darío— pero Bolaño resultó ser de otra estirpe, la de los Thomas Mann, la de quienes —ya lo decía Jules Renard— dan a medir su genio no sólo por la calidad sino por la cantidad. Sé que la anterior afirmación molestará a quienes ven en Bolaño sólo la iconoclastia y el postvanguardismo, pero me temo que se equivocan.”

Estas líneas pertenecen nada menos que al prólogo de la novela póstuma *El espíritu de la ciencia-ficción*, titulado “El arcón de Roberto Bolaño” y publicado por el portal electrónico de la revista *Letras Libres* el 30 de octubre de 2016: <https://zonaliteratura.com/index.php/2016/10/30/arcon-roberto-bolano-christopher-dominguez-michael/>

Domínguez Michael tiene por equivocados a quienes hacen hincapié en la iconoclastia y el postvanguardismo del autor chileno y descalifica en términos de “floreja mental” venderlo como un “maldito”. Todas estas aseveraciones pretenden desplazar al olvido la estética agresiva de los infrarrealistas. Es en atención a estas lecturas más recientes que hablo de menosprecio, olvido y tergiversación del infrarrealismo. El éxito comercial de los libros póstumos de Bolaño, o la recuperación de su obra en editoriales de amplia circulación, no depende de su estética. Incluso la apreciación en un lugar privilegiado del texto como es el prólogo de Domínguez Michael puede leerse como una segunda victoria de sus adversarios.

Las contraposiciones a esta asimilación de Roberto Bolaño al *status quo* no abundan. En diálogo con Heriberto Yépez sobre los infrarrealistas, Vicente Anaya evoca: “Sergio Loya fue de los primeros que renunciaron a formar parte del infrarrealismo al tener una discusión con Bolaño un día que éste lo invitó a que se uniera al grupo. Sergio le preguntó qué se proponía el infrarrealismo y él respondió: ‘Partirle la madre a Octavio Paz’. Sergio indignado le respondió que él no se uniría a ningún grupo que se propusiera partirle la madre a ninguna persona. [...] En una ocasión se pensó que en la próxima aparición en público de Paz llevaríamos pistolas de salva y en algún momento dispararlas al grito de ‘¡La poesía de Paz ha muerto!’ Alguien dijo que del susto Paz podría sufrir un paro cardíaco. Al desecharse esa acción, por cierto, se impuso la inteligencia”. Las anécdotas de Anaya figuran en un *dossier* para la revista *Replicante*, núm. 9, México, 2007, p. 137. *Replicante*, sin dejar de ser una publicación derechista, tuvo durante su breve tiempo de circulación impresa un tiraje inferior al de *Letras Libres*, y por consiguiente, poco puede contrarrestar la lectura de Domínguez Michael.

estrategia retórica idónea para acceder a un público más amplio.²⁹⁰ En esta decisión media la influencia del único rival de peso que en la ciudad letrada tuvo Octavio Paz: Jaime Sabines.²⁹¹ A diferencia de Vásquez Aguilar, este poeta chiapaneco sí conquista la capital del país. Sin ser promotor de antologías, sin liderar ningún grupo ni teorizar con el tesón de Paz sobre su oficio, Sabines penetra y educa la sensibilidad de todo México. En 1976, Jaime Reyes confirma ese magisterio en su poemario *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. Ecos y resonancias lastimeras de “Los amorosos” dejan escucharse en los versículos de “Los derrotados”, una elegía marcada por el resentimiento y la frustración frente a la matanza estudiantil del 2 de octubre de 1968.

Vásquez Aguilar considera a Sabines una de sus “piedras angulares”. Contrapone incluso esta preferencia a lo que él mismo llama “la poesía más reflexiva” de Paz y Bonifaz Nuño. Pero añade: “Yo no digo que sean malos poetas: no son como el papalote que anda moviéndose en el aire y tiene vida”.²⁹² Los términos en que realiza la valoración de Paz y Bonifaz Nuño son bastante humildes, ajenos a la pedantería ilustrada y siempre beligerante de los letrados. Sus palabras confirman también el testimonio de quienes lo conocieron sobre su personalidad pacífica. “No tenía enemigos”,²⁹³ concuerdan e insisten los entrevistados para la edición crítica *En el pico de la garza más blanca*.

Vásquez Aguilar no mostró los arrestos de confrontación de los infrarrealistas ni desafió explícitamente la “tradicción de la ruptura”. Más bien navegó indiferente a la hegemonía paciana y a la deriva de la convulsión social que durante esa década atraviesa todo el continente: guerrilla urbana en México, desapariciones forzadas, vuelos de la muerte, golpes de Estado en Uruguay,

²⁹⁰ Destaco a Reyes y Castillo por ser dos de los más conocidos en esa línea. Desde luego, la nómina de poetas de entonces es amplísima. La antología de Gabriel Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), ofrece un retrato de familia panorámico más completo. Cabe decir que hubo igualmente quienes optaron por alternativas distintas al coloquialismo. De esa época sobresalen también esteticistas no precisamente alineados a la “tradicción de la ruptura”.

²⁹¹ Claro está que también sobresale, como contrapeso a la poética paciana, la obra de Efraín Huerta. Destaco sin embargo a Sabines, y lo llamo único, por su radical distanciamiento de Paz. Con Efraín, Octavio coincidió en la revista *Taller*. Como resabio de esta antigua amistad con su padre, Paz apoyó a su hijo, David Huerta. La rivalidad fue superficial. Con Sabines, por el contrario, y a pesar de su inclusión en *Poesía en movimiento* y de su reticente consideración en el prólogo de esa antología, Paz marcó una distancia estética y personal insalvable. A este respecto sobran las anécdotas. Sabines correspondió ese desprecio con declaraciones un poco menos reticentes. Otra prueba de que el adversario auténtico fue Sabines está en la infravaloración que de él hacen, de manera uniforme, los incondicionales de Paz: desde las reaccionarias plumas asiladas en *Letras Libres* hasta los estudiantes y catedráticos de cualquier facultad estándar de letras. Finalmente, un motivo determinante para nombrar a Sabines es que se trata de un poeta tan visceral como Joaquín y procedente del mismo sur.

²⁹² “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 421.

²⁹³ Lo dicen también para desterrar las sospechas de asesinato que suscitó la sangre en que estaba encharcado el poeta cuando fue descubierto su cadáver en enero de 1994. David Huerta confirma la inexistencia de enemigos al evocarlos así en la nota luctuosa que le dedica en *El Universal*: “Entiéndaseme bien: hablábamos de literatura, de poemas, de las dificultades y los gustos de escribir, no de teoría ni mucho menos de las menudas y soporíferas *chismografías* que *infestan* el medio cultural. Nadie más alejado que Quincho de estas miserias...” El subrayado es mío.

Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay y Brasil, todos en el marco de un Plan Cóndor que impondrá a sangre y fuego el llamado “neoliberalismo” en el cono sur de Latinoamérica. Sobre su falta de registro de este contexto histórico, aclara: “Yo no escribo poesía de corte social, mi pueblo en todo caso sería América, sería la Colombia de García Márquez de *Cien años de soledad* o aquel Buenos Aires que pintaban Marchand [sic] y otros autores”.²⁹⁴

Es evidente en esta declaración que Vásquez Aguilar deseaba ser reconocido por sus méritos estrictamente literarios. Después de todo, las coordenadas que la crítica ha trazado de Macondo son preferentemente míticas. Pero silencia algo insoslayable: García Márquez conocía tan bien como Octavio Paz²⁹⁵ el arte de investir su pluma de un poder simbólico indisociable del político. Es célebre su declaración sobre Fidel Castro: “Realmente lo que consolidó esa amistad fueron los libros. Y descubrí que es tan buen lector, que yo, *antes de publicar un libro*, le traigo los originales, es como si fuera un editor”. Las palabras del novelista colombiano son una sonora bofetada a los ingenuos que siguen creyéndose el cuento de la libertad y autonomía absolutas de la literatura defendida por los escritores artepuristas. Entiéndase: al margen de su amistad con Fidel, Gabriel García Márquez es un excelente narrador. Pero la merecidamente exitosa recepción de sus libros extiende aún más su radio de influencia cuando su autor exhibe la intimidad de sus relaciones con un revolucionario que goza de la admiración de un sector considerable de la intelectualidad de

²⁹⁴ “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 422. Nótese que el poeta desestima la lectura inmediatamente politizada que se hizo de *Adán Buenosayres* cuando fue publicada en 1948. El grupo de la revista *Sur* y el grueso de la intelectualidad liberal y pequeño-burguesa de Argentina criticaron negativamente la obra, en lo fundamental, por ser Marechal un peronista declarado. Julio Cortázar, pese a no simpatizar con Perón, fue el único que la reseñó elogiosamente en atención a las virtudes de su técnica y estructura, que posteriormente han sido parangonadas con las del *Ulysses* de James Joyce. Cortázar llegó a decir públicamente cuán orgulloso se sintió de haber dejado de lado en ese momento su posición política para destacar las cualidades específicamente literarias que con el tiempo harían de *Adán Buenosayres* un clásico de la literatura latinoamericana. Sin duda es el tipo de lectura emprendida por Cortázar el que Vásquez Aguilar reclamaba para su poesía. Ahora bien, la novela de Marechal, agredida y defendida, tiene la sanción de escritores de primer orden. Es justamente el fanatismo político de la *intelligentsia* porteña la que salva a *Adán Buenosayres* de pasar inadvertida. Las obras de Vásquez Aguilar, por el contrario, eran ninguneadas, no las beneficiaba ni siquiera el violento acuse de recibo de sus adversarios: no los tenía.

²⁹⁵ Durante el sexenio presidencial de Carlos Salinas de Gortari, el despotismo cultural de Paz en la ciudad letrada es absoluto. Su compromiso con el Salinato le reditúa nada menos que con la obtención del Premio Nobel en 1990. Cuatro años después, en un paralelismo predecible con la acción defensiva de Sigüenza y Góngora durante el motín de indios de 1692, Octavio arremete contra la guerrilla indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas. Sus lazos de colaboración con el Partido Revolucionario Institucional son reafirmados en el discurso de agradecimiento a “su amigo” Ernesto Zedillo, escrito para la apertura de la fundación que llevó su nombre. [*Anuario de la Fundación Octavio Paz*, núm. 1, ciudad de México, 1999, pp. 12-13]. Zedillo cargaba a la sazón con la responsabilidad del genocidio perpetrado contra indígenas de Acteal, Chiapas, el 22 de diciembre de 1997. El mismo intelectual que en 1968 había fingido romper con el Estado, continuó haciendo gala de coherencia con ese agradecimiento.

América Latina y del mundo entero.²⁹⁶

Por otra parte, quienes arteralmente encumbran *Cien años de soledad* como la novela más representativa del llamado “realismo mágico”, quieren persuadir a los lectores, y acaso lo hayan conseguido en el caso de Vásquez Aguilar, de que las aventuras desarrolladas en Macondo son exclusivamente ficciones y prodigios verbales nacidos de una imaginación fecunda. De esta manera, induciendo una lectura “puramente” literaria, desactivan toda intención política subyacente en el discurso narrativo de García Márquez, un novelista cuyo abierto antiimperialismo hallará cauce en el memorable episodio de la matanza de huelguistas bananeros, presenciada por José Arcadio Segundo, casi al final de *Cien años de soledad*. Esta escena, reminiscente de la histórica “Masacre de las Bananeras”, es una condena de las amenazas de intervención militar de Estados Unidos en Colombia en 1928, año en que estalla una huelga masiva en la zona bananera de Santa Marta. Para evitar la agresión yanqui, el ejército colombiano cumplió la orden de disparar contra los trabajadores sindicalizados a fin de proteger los intereses económicos de la United Fruit Company. La América de García Márquez, entonces, es un continente lacerado por la injusticia social y no sólo una tierra mágica y poética donde las bellas mozas se elevan entre sábanas blancas hasta perderse en una lejanía adonde no pueden alcanzarla “ni los más altos pájaros de la memoria”.²⁹⁷

Cuando Vásquez Aguilar niega escribir “poesía de corte social”, adhiere a la concepción dominante de la lírica como la expresión más acabada del subjetivismo: el poeta supuestamente vierte su más íntimo sentir sin atender a los problemas de su entorno inmediato, y en consecuencia, su lectura se realiza también haciendo caso omiso del contexto histórico del autor, quien cree estar expresando en el papel inquietudes presuntamente eternas y universales de la condición humana: válidas en cualesquiera tiempo y espacio. Convencido como está de estos supuestos, Vásquez Aguilar no repara en que las palabras de que está hecha la poesía constituyen un material colectivo,

²⁹⁶ Un cisma archiconocido entre la Revolución Cubana y los intelectuales latinoamericanos es el “caso Padilla”, en 1968. Acusado de minar la moral revolucionaria en los versos reaccionarios de su libro *Fuera del juego*, el poeta Heberto Padilla es castigado con la marginación y acoso del medio cultural de la isla, lo que provoca la indignación mundial de muchos escritores simpatizantes de la revolución. García Márquez no se suma a los inconformes. Y aún más sorprendente: lo secunda un irreconocible Julio Cortázar. Su extraordinaria “Policrítica en la hora de los chacales” sigue escociendo la memoria de muchos admiradores liberales y aburguesados del argentino. La reacción no se hizo esperar y fue acrecentando su violencia con el paso de los años. En 1969, escribió Ramiro de Casasbellas para el rotativo *Primera plana*: “el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades castristas”. Hacia 1977, en entrevista con el periodista Joaquín Soler Serrano para el programa “A fondo”, Juan Carlos Onetti declaraba también con sorna: “Ahora él anda muy ocupado en cuestiones políticas. Y ha formulado, ha dicho una cosa que a mí me parece absurda: que él no va a escribir más, sino que se va a dedicar a los presos, a la amnistía, presos políticos, ¿no?” (Puede consultarse el programa completo en <https://www.youtube.com/watch?v=G8OqacWgG1A>. La declaración sobre Cortázar la hace en el minuto 18:43). Esta usual resistencia de los escritores a reconocer en su obra intereses ideológicos inspiró a Ricardo Garibay, siempre tajante, esta paráfrasis de Francois Mauriac: “Amigo mío, si te interesa la literatura, olvídate del comunismo; o si te interesa el comunismo, olvídate de la literatura”. Donde Garibay decía “comunismo”, Mauriac decía “virtud”. “Porque la literatura, definía Garibay, es el señalamiento o la delación de las podredumbres del ser humano”.

²⁹⁷ Con esas palabras describe Gabriel García Márquez el ascenso a los cielos de su personaje Remedios, la bella, en *Cien años de soledad*, Diana, México, 1997, p. 250.

imposible de utilizar si no es con un propósito de comunicación, condicionado a su vez por circunstancias históricas. La llamada condición humana no es inmutable ni eterna, y esto es visible en la variada recepción que han tenido todas las grandes obras de la literatura occidental. Los valores propuestos por el *Quijote* de los Siglos de Oro no son los mismos que cautivaron al ficticio Pierre Menard de Borges, ni los de este último coinciden con los que a duras penas se intentan promover en su lectura presente. Cada época y lugar han tenido su *Quijote*. Y acaso algún día ya ni siquiera lo tengan o necesiten.

Dicho de otro modo: el lenguaje es un patrimonio social, compartido. El acto de la creación literaria se completa en la lectura. Del provincianismo o alcance internacional de esta comunión entre el poeta y sus lectores dependerá también que el primero se vuelva una autoridad de las letras o un marginado. Aunque sean de un trazo poético irreprochable, las coordenadas de Cabeza de Toro en el mapa literario de Latinoamérica seguirán inéditas a nivel nacional y continental debido a la nula publicidad del cartógrafo: Vásquez Aguilar tenía talento de sobra, pero descuidó el poder.

Claro que la ingenuidad de nuestro poeta tampoco fue absoluta. Aunque no haya tenido a la vera un hermano que fuera gobernador estatal, como Jaime Sabines, era muy consciente de la deuda que la divulgación de su obra había contraído con una autoridad en materia de educación y cultura en Chiapas. En un breve artículo titulado “De poetas y golpes de remo”,²⁹⁸ publicado en el suplemento cultural “El Nucú”, de la revista *Ámbar Semanal*, señala con nombre y apellidos a quien más decididamente lo impulsó en su carrera literaria. Este benefactor fue Andrés Fábregas Roca, ex oficial español de la Segunda República, asilado en México por el gobierno cardenista y director en 1970 de la revista del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, ICACH. En ésta aparecieron, hasta el año 1972, los primeros poemas de Vásquez Aguilar: “Aquello fue el gran lanzamiento para mis aspiraciones literarias —escribe cándidamente el poeta— porque la revista, en aquella época, era objeto de intercambio entre instituciones superiores del país y del extranjero”.²⁹⁹ Este respeto de un autodidacta por la sanción de la academia es digno de notarse. El poeta Daniel Robles Sasso, rector en ese entonces del ICACH, también intervino en este primer empuje, ya que fue él quien cedió a Vásquez Aguilar las páginas que le estaban reservadas en la susodicha publicación.

“El segundo golpe de remo, que fue mi ‘pase’ de entrada a los rebumbios de la poesía de Chiapas —y de México—, lo constituyó la edición de mi primer libro *Cuerpo adentro*, publicado por la Universidad Autónoma de Chiapas en 1978, cuando el maestro Fábregas Roca era el responsable editorial de esa institución.”³⁰⁰ Es imposible no percibir cierta ironía despechada en la declaración precedente. La palabrita “rebumbios” no concuerda con el público fracaso que sufrió la difusión de *Cuerpo adentro*. El 7 de noviembre de 1980,³⁰¹ Óscar Wong lo entrevista sobre ese percance maldito, que parecía confirmar su destino de marginación:

²⁹⁸ Cfr. la referencia hemerográfica completa al pie de la página 410 de *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ “Vásquez Aguilar: Libro Enlatado”, *El Nacional*.

Joaquín, ¿qué ocurrió con tu libro *Cuerpo adentro*?

—Cuando el poemario apareció (de hecho en el primero o segundo mes de 1979), en la UNACH empezaron a haber problemas internos y ya para abril del mismo año, la librería y la Universidad entera dejaron de prestar sus funciones, por lo que el libro quedó enlatado, congelado, hasta junio de 1980 en que las actividades de la librería y de la UNACH se normalizaron. Prácticamente el libro es nuevo, considerando esta circunstancia... Solamente David Huerta, quien estuvo en Chiapas cuando el poemario apareció, hizo el único comentario en el D.F. a través de Radio Universidad en abril del año pasado.

David Huerta conoció a Vásquez Aguilar en Tuxtla Gutiérrez, durante uno de los recitales de poesía a que era invitado por la Universidad Autónoma de Chiapas,³⁰² y fue él quien medió para que se le editara en el Fondo de Cultura Económica. *Vértebras* se publica en 1982. Un año más tarde, la muerte de don Emeterio Vásquez Aguilar afecta de tal modo al poeta, que éste decide reinstalarse en Chiapas y ya no residir ni mucho menos intentar promociones de su obra, de por sí fallidas, en la Ciudad de México. “Fallidas”, compréndase, si se las juzga desde la desmesurada ambición de los escritores de medrar e integrarse plenamente al sistema literario capitalino. La verdad sea dicha, para una personalidad genuinamente humilde como la de Vásquez Aguilar nunca faltaron experiencias de recepción de su poesía gratificantes, como la que narra su editor, Rodrigo Núñez:

El libro *Aves* de 1994 es igualito al de 1980, lo único que cambia es el color de la portada, que era crema, y la foto, que se la tomó un amigo. La edición la trabajamos juntos. A Joaquín le gustó mucho la edición. Eran mil ejemplares. Me quedé con trescientos y le di los demás. Ese día celebramos y fuimos a una tocada de una cantante muy famosa, una folclorista de Yucatán, Amparo Ochoa. Nos acercamos y Jorge Mandujano le dijo oye, aquí traemos un libro que acaba de salir, y queremos que lo anuncies al público. Entonces ella muy linda lo vio y dijo al micrófono oigan, aquí está un poeta chiapaneco muy bueno, adquieran su libro. Vendimos todos los que llevábamos, y Joaquín le regaló uno dedicado. Los libros no costaban ni diez pesos, porque era una plaquetita.³⁰³

Esta sencillez fue el distintivo de su vida. Tal como en el pasaje citado, la alegría es la resulta de la venta inmediata de todos los ejemplares —éxito que garantizaba provisionalmente la supervivencia y hasta la posibilidad de seguir celebrando la edición con sus amigos—, así su

³⁰² Como cuenta Vásquez Aguilar en “El paraíso en la Tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 420: “él venía invitado a lecturas, igual que su papá [Efraín Huerta], quien fue muy querido en Chiapas, en Tuxtla sobre todo”.

³⁰³ “Testimonios”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 439.

cercanía con figuras de poder, de la que pudo aprovecharse para publicitar más su obra, prefirió emplearla en beneficio de los suyos. Es ejemplar a este respecto su relación amistosa con Jaime Sabines. Al poeta mayor de Chiapas, quien fuera también diputado federal priísta en dos ocasiones, Vásquez Aguilar no le solicitó la dirección de ninguna institución cultural ni una plaza magisterial o burocrática que le borrara el estigma bohemio por el que tantas veces fue menospreciado. Lo que le pidió a Sabines, y éste le concedió, fue apoyo económico para que su hermano, Guadalupe, pudiera terminar la carrera de ingeniero en máquinas marinas.³⁰⁴

No estamos, como es evidente, ante un hombre ordinario, dependiente del dinero, sometido a los deberes y responsabilidades que el resto de la gente asume con resignación. Su alcoholismo, por otra parte, lo imposibilitó para llevar esa doble vida de muchos poetas que, sin remordimientos ni conflictos, combinan el eventual y presuntamente divino dictado de la musa con una relación conyugal y una paternidad convencionales, amén de una profesión docente o cualquier otra actividad más o menos remunerada que les permita “irla pasando”. Vásquez Aguilar, pese al unánime reconocimiento a su probidad que le tributan quienes conocieron su trabajo como corrector de pruebas e instructor de talleres de poesía, se conocía a sí mismo lo suficiente como para no establecer compromisos laborales de larga duración que en cualquier momento podía interrumpir por un extravío emocional o *etilírico*. Eran legendarias sus desapariciones a causa de una incurable tristeza que desconcertaba y preocupaba seriamente a sus allegados.³⁰⁵ Nadie con un mínimo de sensibilidad poética a la antigua —no la actual, en caso de que aún exista— podría no comprender esos abandonos, que no hacen sino rendirse al consejo de Baudelaire: “Para no ser esclavos martirizados del Tiempo, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía, de virtud, de lo que queráis. ¡Pero embriagaos!” El precio de semejante desobediencia al *modus vivendi* hegemónico en una sociedad capitalista no puede ser otro que la marginación. Para nuestro poeta en particular: marginación en vida y la consecuente subestimación de su obra.

Vásquez Aguilar le apostó la vida entera a su creación y se negó aguerridamente a domesticar su espíritu mediante el trabajo asalariado. No se propuso hacer dinero ni granjearse el respeto de nadie por la adquisición de poder cultural. Creyó que la pluma lo podía todo por sí sola, sin el auxilio de la espada o del cetro. No asaltó por consiguiente el cielo de ninguna plaza burocrática y sí quiso, ingenuamente, ganarse el mundo por su solo talento poético. Como bien ha dicho Ámbar Past: “Joaquín vivía de la nada. Tenía la idea de que la sociedad debía mantenerlo

³⁰⁴ En la veracidad de este hecho coinciden los testimonios de Raúl Mendoza Vera y Carlos Román: *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, pp. 451-462. De acuerdo con el primero, Joaquín habló directamente con “don Jaime”. Según Román, Sabines le consiguió a Guadalupe “la beca para ir a estudiar a Veracruz”.

³⁰⁵ Violeta Pinto: “Joaquín era un hombre sencillo y de extracción humilde desde el punto de vista económico, y un hombre marcado por la fatalidad, por el desánimo, por la depresión. A nosotros sus amigos nos decía: a mí me persigue la mala suerte.” Efraín Aguilar: “Con su soledad y sus parrandas, se perdía. De pronto nadie sabía de él, si estaba encerrado, tomando mucho, si estaba en Cabeza de Toro [...] Siempre nos traía en ascuas. Cuando lo veíamos resurgir o reaparecer, aunque estuviera en malas condiciones, era un alivio.” “Testimonios”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010.

porque era un poeta muy importante; lógicamente, vivía muy mal, muchas veces no comía”.³⁰⁶

Para asegurarse de que un preso no escape, recomienda Dostoievski, es indispensable que no sepa que está en prisión. A esa ave solitaria y peregrina que fue Vásquez Aguilar le hicieron creer sus lecturas, sus maestros, su propio temperamento y el medio cultural de su época, que la libertad se hallaba en las afueras de esa ciudad letrada en la que nunca se sintió a gusto. La periferia del sur fue el vasto y vacío cielo sin eco donde su vuelo lírico se difuminó y adonde, años después de su muerte, irían a perseguirlo, en una suerte de cetrería de ultratumba, estudiantes y catedráticos universitarios que recientemente le han fabricado esas jaulas de exhibición bienintencionada que son las recopilaciones, ediciones críticas y tesis de licenciatura y posgrado sobre su obra, consumando así la tarea que nunca hizo el poeta: su debida promoción.

Paradójicamente, de la academia proviene hasta el día de hoy una parte considerable de su actual prestigio en los círculos literarios de Chiapas, México y Latinoamérica. Ya en 1996, reflexionando sobre el significado profundo de la derrota de Maples Arce en la ciudad letrada, Alberto Vital saludaba así la obra del poeta capusbovense:

El desplazamiento del Estridentismo a Jalapa había representado en los años veinte un deseo de descentralizar el sistema literario mexicano, creando un núcleo cultural fuera de la Ciudad de México; si a fines de los treinta Maples Arce hubiera estado en nuestro país, tal vez podría haber recorrido el país para buscar voces de alto nivel aún no canonizadas, voces como la que unas cuatro décadas después ha tenido el chiapaneco Joaquín Vásquez Aguilar, un hombre que fue escribiendo aquí y allá extraordinarios poemas y que probablemente aún tardará algún tiempo en ser reconocido por las instituciones culturales de México. Pero, ¿cuántos poetas no se habrán frustrado por la centralización y la verticalización de nuestra vida literaria a través de formas de canonización rígida y reiterativa?³⁰⁷

El reconocimiento de las instituciones culturales jamás se concretó,³⁰⁸ para tranquilidad de sus admiradores de a pie, es decir: quienes no pertenecen al ámbito académico. Conscientes de que la valoración universitaria *post mortem* de Vásquez Aguilar implica la dirección, todavía vertical, de su lectura (a través de prólogos, estudios preliminares, análisis e interpretaciones llevados a cabo por lectores expertos con el más variado y dispar instrumental teórico), muchos jóvenes en Chiapas prefieren quedarse con el Vásquez Aguilar más personalizado de sus lecturas y permanecen escépticos ante lo que perciben como una apropiación interesada de su obra. Al ver cómo, a través

³⁰⁶ “Testimonios”, *En el pico de la garza más blanca*, CONECULTA Chiapas/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 2010, p. 463.

³⁰⁷ *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, UNAM, México, 1996, pp. 81-82.

³⁰⁸ Debido, principalmente, a que la revaloración ha corrido a cargo de la universidad, y ésta, como el propio Vital admite en el libro antes citado, escrito a mediados de la década de 1990, carecía ya desde entonces del poder para canonizar, pues se había convertido en un mero recinto de estudio, análisis e interpretación del lenguaje.

de fondos para investigación y ediciones universitarias, fluyen y se administran cantidades de dinero que nunca tuvo el poeta en su bolsa, y que además le negaron en vida muchos de los que hoy presumen haberlo conocido, al notar cómo el mismo sistema capitalista que lo marginó, hoy asimila su poesía a una dinámica de domesticación becaria de las humanidades, un sector de sus lectores interpreta su marginación como una suerte de venturosa independencia de una ciudad letrada y de un sistema literario que en nuestros días han visto mermado el aura de poder que tuvieron durante el siglo pasado. No lo han perdido del todo, claro está, pero su resplandor ya no encandila como antes. A comienzos de este siglo, ni antologías, ni manifiestos, ni premios internacionales, ni asesorías al príncipe han proporcionado a ningún hombre de letras en México el prestigio y la autoridad que tuvieron Octavio Paz y otras pocas luminarias cuyos decesos han sido registrados recientemente. Y aunque Paz siga siendo la referencia ineludible al interior de las facultades de filosofía y letras, su poética ya no es la dominante ni ejerce el principal magisterio sobre los poetas más jóvenes. Hasta hace poco, todavía era habitual aludir a la influencia de Paz sobre la literatura mexicana con un equidistante “para bien y para mal”. Esto se decía cuando los nexos del poeta con el Salinato habían sido lo bastante difundidos como para desacreditar su efigie moral. Pero se le excusaba en virtud de su “grandeza poética”. Seguía siendo “nuestro Nobel de Literatura”. Hoy, cuando la proletarización del poeta es innegable, cuando el ejercicio de las letras no se distingue sustancialmente de cualquier otra profesión, y lo que es aún peor, no suele ser solicitado ni se subraya su capital importancia para el destino del hombre como especie; hoy, que la escritura de poemas, novelas y cuentos está pensada para el mercado, para el consumo inmediato y no como la posibilidad de asentar una huella personal y única en el marco de la creación literaria a nivel mundial; hoy, en medio de ese deslucido panorama, las bondades de una poesía como la de Octavio Paz son imperceptibles. De esta paulatina desintegración de su prestigio el propio Paz fue responsable.

A lo largo de este capítulo he señalado la ventaja que reportó a connotados miembros del canon literario de Latinoamérica —Jaime Sabines, Gabriel García Márquez, Octavio Paz— la adquisición de poder simbólico. Todos, y entre ellos especialmente Paz, fueron hijos de una modernidad que los educó para ser sujetos de la historia: agentes activos y responsables de la dirección y transformación del mundo. La década en que tímidamente asoma la producción de Vásquez Aguilar es asimismo la de un reflujo y replanteamiento de aquella ambición intelectual. En 1976, Paz ya recula abiertamente:

Conversiones, retractaciones, excomuniones,
reconciliaciones, apostasías, abjuraciones,
zig-zag de las demonolatrías y las androlatrías,
los embrujamientos y las desviaciones:
mi historia,

¿son las historias de un error?

La historia es el error.

(Nocturno de San Ildefonso)

Estos versos pueden ser todo menos ingenuos. Expresan el viraje teórico de una figura intelectual prominente ante el deterioro de la utopía de su época y un insidioso coqueteo —porque dicho sea en su elogio: jamás comulgó— con la pandemia espiritual que desde la década de 1970 y hasta días recientes ha diezclado gravemente la cultura en todos sus órdenes. “Posmodernidad” es uno de sus nombres filosóficos. “Pensamiento débil”, lo llama Gianni Vattimo. Esta corriente filosófica decreta la muerte de los grandes relatos —cristianismo, iluminismo y el que más le interesa aniquilar: marxismo—, descrea del poder y bondades de la razón y condena las desmesuras y catástrofes que ha suscitado el hombre convencido de su capacidad para dirigir el mundo, es decir, reprueba sus acciones como sujeto de la historia.

“La historia es el error”, sentencia Paz. De ser así, Vásquez Aguilar, como un marginado de ella, como alguien que escribió desentendido de los grandes acontecimientos históricos, tendría hoy la visibilidad victoriosa de un musgo que ha sobrevivido de entre los escombros bajo los cuales supuestamente fueran sepultados los grandes proyectos y personalidades del siglo XX luego de la caída del muro de Berlín, suceso mundialmente celebrado como “el fin de la historia”.³⁰⁹ Octavio Paz, por cierto, se sumó a ese coro de sirenas.

Es mentira que la historia se haya terminado en noviembre de 1989. Pero entre las consecuencias de esa propaganda se cuenta la pérdida de la hegemonía intelectual de Paz. Llevando hasta sus últimas consecuencias el verso “La historia es el error”, que es exactamente lo que hará la posmodernidad, la condena se hace extensiva a “la tradición de la ruptura”, ese gran relato que apenas diez años atrás había atravesado triunfalmente las páginas de *Poesía en movimiento*. “Nocturno de San Ildefonso” se revela entonces como el atentado de un poeta moderno contra sí mismo. Es obvio que la poética de Octavio Paz le queda grande a un siglo embozado con las fragmentaciones, los pequeños relatos y la marginalidad. Lo irónico es que el propio Paz, renegando de la historia, haya sido uno de los primeros sepultureros de su legado poético.

Vásquez Aguilar cobra en este escenario un relieve momentáneo, modesto, que acaso dure lo mismo que esta época a la que nombran “neoliberal”, un capitalismo tardío de cortas miras, artísticamente impotente y alérgico a proyectos humanísticos de gran envergadura. Y no porque se trate de un poeta posmoderno. Posmoderno, en realidad, sería el lente de interpretación que hiciera de su carencia absoluta de poder, su marginación y su falta de compromiso histórico, virtudes que lo absuelven de rotundas condenas como las que han purgado el “castrista” Gabriel García Márquez y el “salinista” Octavio Paz. Ha de reconocerse, sin embargo, que en este siglo mediocre y pusilánime, renuente a posicionarse a la derecha ni a la izquierda de nada, tampoco puede menoscabarse el humilde éxito de Vásquez Aguilar aludiendo a la influencia de algún otro poder que no sea el de su pluma.

La marginación no es una virtud en sí misma. Debería ser uno de los conductos directos al basurero de la historia. Ahora bien, quienes leemos, editamos y promovemos a Vásquez Aguilar tampoco lo hacemos por compasión a un paria de la Tierra, sino porque escribió poemas de una calidad extraordinaria cuyos avatares de factura y recepción contribuyen a desmentir supuestos

³⁰⁹ Cfr. Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, Buenos Aires, 1992.

dogmáticos y largamente asentados sobre la trascendencia y perdurabilidad de la poesía. Poemas, por otra parte, integrados en su mayoría a libros con una extensión y un propósito de unidad temática ajenos a la poética fragmentaria de los posmodernos.

He pretendido en este último capítulo explicar, primero, los motivos del desconocimiento de dicha calidad; segundo, cuestionar el prejuicio de que basta “escribir bien” para granjearse un sitio en el sistema literario, y tercero, mostrar, mediante el caso particular de este poeta, cómo toda recepción de una obra literaria, favorable o negativa, está determinada por un contexto histórico específico.³¹⁰ En el nuestro, una de esas legendarias servilletas en que escribía sus poemas Vásquez Aguilar, a las que él mismo no concedía suficiente importancia, pues las perdía frecuentemente, podría hoy incluirse entre las ilustraciones de una lujosa edición, y adquirir un valor simbólico y hasta monetario semejante al de las cartas manuscritas en espiral que solía caligrafiar Rulfo.³¹¹ Díganlo, si no, quienes, al término de las presentaciones de *En el pico de la garza más blanca*, solían acercarse a los editores ofreciendo entre zalamerías un inédito que les había encomendado o dedicado “nuestro querido Quincho”.

³¹⁰ “... *relativamente* determinada por un contexto histórico específico”, matiza el poeta Víctor Toledo. El adverbio reincide en la convicción de que la poesía es capaz de trascender tiempo y espacio y conquistar el gusto de distintas épocas y latitudes. Aunque en mi fuero íntimo pueda suscribir la misma fe en este poder del poeta, la sanción académica a la que debo sujetar esta investigación me impide exhibir semejante candidez. De cualquier manera, le dedico esta nota al pie no sólo por respeto al poeta que dirige esta tesis, sino principalmente porque Vásquez Aguilar compartía la misma convicción. Léase a este respecto el apartado “Pájaro sideral que no envejece” del primer capítulo: allí he señalado la concepción reaccionaria de la poesía de Vásquez Aguilar como misterio sagrado, y a lo largo de las páginas de esta investigación he apuntado además su incomodidad con el tiempo histórico. En el mismo tenor, no está demás agregar las diferencias entre tiempo sagrado y profano dirimidas por Mircea Eliade en *El mito del retorno*, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 46: según el filósofo rumano, en la ontología arcaica, a la que la poética de Vásquez Aguilar adhiere, todo rito pone en suspenso el tiempo profano y su duración o devenir histórico para reintegrar a su ejecutante a un tiempo sagrado en el que no hace sino repetir una acción arquetípica, a menudo consagrada en un mito. Para el caso específico del “misterio sagrado” llamado poesía, ese rito es la lectura. En *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 26, Octavio Paz regurgita para sus lectores estos presupuestos en la siguiente paráfrasis: “Si es cierto que en toda tentativa por comprender la poesía se introducen residuos ajenos a ella —filosóficos, morales u otros—, también lo es que el carácter sospechoso de toda poética parece como redimido cuando se apoya en la revelación que, alguna vez, durante unas horas, nos otorgó un poema. Y aunque hayamos olvidado aquellas palabras y hayan desaparecido hasta su sabor y significado, guardamos viva aún la sensación de unos minutos de tal modo plenos que fueron tiempo desbordado, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal. Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador”.

³¹¹ Estos caligramas epistolares se pueden apreciar en la primera de forros y las fotos incluidas en páginas interiores de Juan Rulfo, *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, Areté, México, 2000.

EPÍLOGO

Le decían Quincho. Quincho Barrilete. Él mismo decía haber nacido un quincho de agosto y rentar un departamento ubicado en la quincho poniente de una ciudad capital cada día más desfigurada y envilecida. Lúdicas, cariñosas, las dos sílabas de su sobrenombre no gozaban del solemne respeto con que era nombrado don Jaime, patriarca invicto de la poesía chiapaneca y nacional. Quincho era tan cercano y entrañable como sólo puede serlo una leyenda de provincia, pero seguramente muy pocos entre sus conocidos le habrían augurado un porvenir póstumo de reconocimiento académico a un sujeto alcohólico cuya inclinación literaria lo disuadió de ejercer su profesión de maestro normalista. Más inconcebible aún habría sido pronosticar que una noche del año 2010, al término de la presentación de *En el pico de la garza más blanca*, uno de sus editores concluiría su intervención diciendo: “Joaquín Vásquez Aguilar es el mejor poeta del siglo veinte que ha dado Chiapas”.

Esta investigación no pretende jactarse de haber fundamentado ese veredicto. Todo su empeño se reduce a desentrañar una poética que no por reaccionaria o tradicionalista sino en virtud de escamotear hábilmente esas cualidades, ha seducido con casi idéntica pasión a lectores comunes y calificados. La íntima música de sus poemas, ese vuelo auditivo con que remonta a cielos incógnitos y herméticos la voluntad incauta de sus admiradores, no es un vehículo vanguardista con destino a la transformación de la especie humana ni conduce al encuentro con un hombre nuevo. Es por el contrario el ritmo profundo de unas vísceras que alardean constantemente su primitivismo y se afanan en su reintegración a una vida salvaje, en las antípodas del urbanismo y de la modernidad.

En la radiografía textual de este poeta se traslucen las alas de una garza que extravió su vuelo por la ciudad y entonó lamentos que de tan cifrados resultaron elogiosamente incomprendidos para quienes los escucharon y aplaudieron. La poética de Joaquín Vásquez Aguilar se fundamenta en el símbolo del ave y sus atributos extensivos: el canto, el vuelo y la libertad silvestre. Apropiados por el poeta, dichos atributos se traducen en una prosodia en pie de guerra contra las preceptivas literarias de la urbe, en un ritmo que se proclama libertario frente a las poéticas gregarias de la vanguardia pero respetuoso de las leyes y prejuicios legados por los mitos, la retórica antigua y el venero presuntamente divino de la poesía.

Este antivanguardismo tampoco fue el que marginó la obra de Vásquez Aguilar. Poetas aún más reaccionarios que él continuaban recibiendo la más entusiasta sanción en las facultades de letras y el sistema literario de México. Del escaso reconocimiento y difusión de su obra fue responsable la coherencia absoluta con su vocación lírica. A un poeta se le excusa con relativa facilidad su creencia en la inspiración y su convencimiento de ser un elegido de las musas, pero el precio a pagar por llevar hasta sus últimas consecuencias estas convicciones en un mundo capitalista es muy alto. Vásquez Aguilar vivió a la intemperie de becas estatales, puestos burocráticos, mecenazgos, plazas académicas y demás ingresos destinados a los hombres de letras. Desdeñoso del poder y del dinero, si alguna diferencia existe entre ambos, su obra y su persona fueron sistemáticamente marginadas hasta convertirse en mártires sin redención.

Las recopilaciones de su poesía, tanto como las tesis de licenciatura y posgrado subsecuentes, difícilmente pueden reivindicarlo al ser productos académicos de escasa consulta

dentro y fuera de las facultades de literatura y de una incidencia insignificante allende las aulas donde son concebidos.

Academia, economía, filosofía, sentido común, diversos campos del conocimiento parecen agolparse en un frente único contra la poesía. Desde la sabia condena de Platón en su faceta de hombre de Estado, al poeta no se le perdona la lucidez con que canta el destino irremisible del hombre ni su facilidad para desbaratar con un solo verso sus proyectos más preciados, sean una República ideal gobernada por un filósofo, paz en la Tierra a los hombres de buena voluntad, libertad, igualdad y fraternidad, democracia y progreso, una sociedad sin clases.

El antihumanismo subyacente en la obra de ese pájaro marginado de la política y la historia que fue Vásquez Aguilar también acusa el presunto fallo de la especie humana al desconectarse de la naturaleza y confiarse a los sueños de su razón. Hacia 1947, año del nacimiento de nuestro poeta, escribía Jean-Paul Sartre en su libro *¿Qué es la literatura?*: “El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general”. En tiempos aciagos como el presente, esta inveterada convicción del poeta ha permeado la sensibilidad de prácticamente todo el orbe. Con excepción de la República Popular Democrática de Corea, que aparenta ser el último bastión de dignidad que le queda al género humano, no existe un punto del planeta donde los hombres no estén sufriendo la angustia apocalíptica de Vásquez Aguilar cuando padeció a fondo el *modus vivendi* de la urbe sujeta al anárquico modo de producción capitalista.

La poesía de Joaquín Vásquez Aguilar no salvará a nadie. Pero su lectura puede cumplir otra misión nada modesta: aniquilar en nuestro fuero interno toda entusiasta expectativa en el porvenir de la humanidad. Sólo de esa manera el suicidio del poeta dejará de lamentarse para dar paso a una interpretación alegórica: una vez destruida toda esperanza en nuestra inteligencia y capacidad para dominar el mundo, el suicidio colectivo como especie al que nos condena el sistema capitalista mundial podrá consumarse sin el dramatismo ni los ridículos aspavientos con que actualmente lo pregona una Casandra histérica apoderada de los medios de comunicación.

APÉNDICE

MAGRESAL

A la orilla del estero de Cabeza de Toro, cerca del embarcadero, hay un magresal. Es el árbol más viejo de todos. Es tan viejo que se le han caído todas las hojas, como a mi padre se le ha caído el cabello. Tal parece que ha estado allí desde siempre, desde la raíz de los siglos. Todavía sigue de pie a pesar de que por él han pasado todas las calamidades, chubascos, inundaciones, temblores, quemazones, comejenes. Además de ser el más viejo es también el más corpulento. De él podrían salir montones y montones de leña para abastecer por días y días los fogones de las casas de la rancharía. Al amanecer, cuando se viene de pescar y el estero se abre al día con el verdor fresco del manglar y la alegría blanca de las garzas, el magresal se alza con su grotesca figura esquelética y ceniza. Siempre lo he visto con ese color cenizo, como de salitre sucio. En la época en que iban a matar a mi tío Juan todavía daba hojas y dicen que su aspecto no ha cambiado mucho. Lo de mi tío Juan pasó bajo este mismo árbol y fue por lo de una canoa robada. Empezó la cosa como simple discusión pero luego el otro sacó una daga y lanzó un tajo; el cuchillo se clavó en el tronco del magresal y en ese momento intervino mi padre con su enorme estatura y su vozarrón y aplacó al ventajoso. Ahí quedó todo. “Esa puñalada iba a ser para mí, tengo que borrarla”, dijo mi tío y al poco tiempo le prendió fuego al magresal. El humo se elevó por varios días hasta que un aguacero lo apagó; sólo llegó a quemarse una parte del tronco y algunas ramas bajas. Y ahí sigue aún, seco y pelón, con su eterno color cenizo. Tal vez por eso es el árbol preferido de los zopilotes. Cuando los primeros pescadores van arribando al embarcadero ya están trepados en el magresal, al acecho de la tripa de pescado; es su comida preferida. De ahí a lo que falta del día los zopilotes no se van; ya muy alto el sol sale el último pescador pero los zopilotes no se van. Como que ya le tienen cariño al magresal, como que en sus ramas encontraron el sabor de la confianza. Y si uno se pone a pensar que estas aves cometripas son las mismas, y no otras, que llegan todos los días al huesudo árbol, uno se dará cuenta de que así es: se dará cuenta que ya le agarraron gusto al magresal y a la tripa de pescado; que no les importa otro árbol ni otra comida. Pasa lo mismo con esos zopilotes que nunca se bajan del cielo, cuando el cielo es azul, azul. Andan allá arriba volando suavemente, haciendo círculos en el aire, como jugando, como si hubieran nacido para estar volando siempre. O como esos otros, a los que uno encuentra comiéndose algún animal en medio del camino cuando va al potrero, o viene con el tercio de la leña al hombro. Esos son los zopilotes que se comen todos los animales muertos. Es como si Dios hubiera repartido a unos para que estén volando en el cielo y a otros para que se coman la cosa muerta, los desperdicios. Así dice mi padre; o mejor dicho, decía; el pobre ya no puede hablar porque está por morir. Mi madre se ha pasado velándolo desde antenoche en que le arreció la calentura y se puso más grave. Esa tos cascajosa de los últimos meses lo tiene así de enfermo y lo está matando; tal vez porque fumaba mucho. O a lo mejor es la vejez. Sí, eso debe ser. Ya está muy viejo. Es cierto que mi madre ya está vieja también pero no tanto como él. Cuando se casaron ella tenía apenas dieciséis años y él era ya un robusto pescador que

rebasaba los treinta. Eso nos cuenta ella: “Era tan fuerte y trabajador”, se lamenta y echa a llorar. Ahora mi padre es un anciano y se va a morir. A mi tío Juan ya le tocó, lo enterraron no hace mucho. Si aquella vez bajo el magresal tuvo la suerte de no morirse, ahora sí. Ni modo, así es esto de la muerte, ni sabe uno. Tal vez por eso anoche soñé que el magresal se derrumbó todito a causa de la gran zopilotada que se le acomodó encima. Primero llegaron unos pocos; después llegaron más y más, amontonándose en el magresal; ocupándolo todo; después unos sobre de otros. Hasta que el añoso árbol no aguantó tanto peso y se vino al suelo, así, sin ruido. Ya no vi o no me acuerdo si los zopilotes murieron en el porrazo o salieron volando alborotados.

AGUDA SAL

a mi madre

cuando desembocan los caminos oscuros
en un amanecer
de agua
de orilla
y de salitre

cuando por su puerta cotidiana
el tiempo se derrama en mansos vuelos marinos
y reparte las veredas del día en infinitas garzas
a la hora en que los pescadores arriban de la noche
con pedazos de sol para el sustento

yo te veo
ensimismada en tus gaviotas
recorriendo la larga música sulfurosa del viento
recomenzando tus fatigosas redes
para pescar sonrisas que luego nos regalas

porque desde tus pies sube la sal hasta tus ojos
desde tus pies agrietados
hartos de salitre
viejos de quemaduras y pasos comerciantes

porque en tus ojos
anda la luna repitiendo su muerte en mareas de sal
en planicies de sal
en sal

vamos a construirte la hierba que te falta
los árboles que te faltan
los pájaros que te faltan
el viento
en fin
la lluvia

cuando murieron los abuelos
tu corazón era una lluvia incesante de golondrinas

bajaste entonces de tus días octubre
hasta el dolor abierto de septiembre
a derramarte toda sal
en un charco de espejos empañados

era tu voz
vaivén de olas como campanadas

era tu voz
niebla de azufre torturado

era tu voz
agonía de costa

resquebrajándose
en el acantilado de todos los noviembre

y tu frente estalló
con toda su vocación de playa incendiada
desde donde sus arenas de fuego
caían en tu piel
y te convertían en un mar de calor convulsionándose

¡aguda sal!

¡llaga de arpones calcinantes
que nos dejó en las venas su terrible semilla afilada!

no hubo compasión para nadie

acudimos a tus brazos a incendiarnos contigo
a estar contigo
acumulados en tu luz intensísima de peces

estuvimos contigo
hasta que el sudor dejó de crepitar

todos queremos estar contigo
siempre
todos

estar contigo
ahora —en este instante familiar único
desde tu dolor de coral

contigo en las canciones que llevas en las manos
contigo en tu aire escaso
contigo cuando nos das consejos
contigo en tus pies que no gritan
contigo en tu silencio de isla que atardece
en tu cuerpo de embarcación anclándose
en el olor de tu vejez alisia

contigo siempre

GLOSARIO

ALITERACIÓN.- Repetición de los mismos sonidos al inicio de palabras contiguas (p. e., “como un asomo de *violín* / de *violón* / de *guitarrón* / de *ronco* sismo hacia volcán”).

ANÁFORA.- Repetición de expresiones al principio de varios versos consecutivos (p. e., “*cómo le gustaban* los polvorones de las cinco de la mañana / *cómo le gustaban* las cinco de la mañana / *cómo le gustaba* el sombrero de su hermano mayor / *cómo le gustaba* acompañarlo a cuidar la milpa”).

ANFIBOLOGÍA.- Palabra o frase cuyo sentido es difícil de precisar porque admite distintas interpretaciones y mantiene dos o más significados contradictorios en tensión.

BATHOS.- Anticlímax o movimiento descendente que va de lo sublime a lo vulgar a o ridículo.

ENCABALGAMIENTO.- Continuación del sentido y de la estructura gramatical de un verso en el siguiente sin signos de puntuación que indiquen una pausa.

ESTILÍSTICA.- Rama de la lingüística que se ocupa del uso artístico o estético del lenguaje. En el ámbito literario, su objeto de interés es “estilo” o la expresión lingüística distintiva de un autor. Para Leo Spitzer, por ejemplo, a cada estilo lingüístico o literario corresponde un determinado clima cultural y los rasgos característicos del estilo de un autor se relacionan directamente con sus ideas y sentimientos predominantes.

ESTRUCTURALISMO.- Teoría lingüística que concibe la lengua como una estructura o sistema de relaciones de solidaridad y dependencia entre sus signos. En el campo de la literatura, su objeto de estudio deja de lado el contenido de una obra para concentrarse exclusivamente en su estructura y las similitudes y discrepancias de la misma con otras de diferentes épocas o latitudes.

EXÉGESIS.- Interpretación y explicación originalmente de pasajes bíblicos, pero ahora extensivas a cualquier autor, libro o texto, sea literario, jurídico o de otra índole.

FILOLOGÍA.- Del griego: *φιλολογία*, “amor por las palabras”. Técnica aplicada a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos. La filología es también el estudio de una cultura según se manifiesta en su lengua y más específicamente, en su literatura.

FORMALISMO (ruso).- Teoría lingüística que hace de la literatura el objeto de conocimiento específico de una disciplina científica o poética “formal”, no impresionista ni histórica, y aspira a desentrañar las cualidades estéticas esenciales de una obra literaria. La “literariedad” es justamente

aquella cualidad de un texto que le brinda su estatuto de literario, el rasgo distintivo que comparten las obras clasificadas como literatura. El nombre “formalismo” es la designación peyorativa que le adjudicaron sus adversarios teóricos, quienes les acusaron de hacer un énfasis excesivo en la forma lingüística de un texto en detrimento de su contenido.

MAYÉUTICA.- Del griego: *μαευτικός*, “asistente del parto”. Conversación pedagógica o “parto espiritual” con que Sócrates asistía a sus discípulos y variados interlocutores de Atenas para dar a luz una verdad sobre las cosas basada en el ejercicio de la razón y no en explicaciones de carácter mitológico o supersticioso. Este método de conocimiento basado en preguntas y respuestas es recurrente en las obras y grandes tratados de Platón, cuyas páginas suelen tener como protagonista a su maestro Sócrates y que llevan el significativo título de *Diálogos*.

METONIMIA.- Representación de una cosa por medio de otra que es parte de la primera o está asociada con ella (p. e. vuelo y canto como atributos de un pájaro).

PARONOMASIA.- Similitud fonética entre dos o más palabras que se diferencian sólo por una vocal o consonante (p. e., “cómo la gramática / nos *amaga* / nos *amarga*”, o también: “la obsesión / me *altera* / me *alitera*”).

PASTICHE.- Del italiano: *pasticcio*. Obra literaria de imitación flagrante que retoma abiertamente elementos de su modelo de inspiración y los combina en una forma que se pretende original y creativa. Si esto último se logra, el término “pastiche” no suele utilizarse. Éste en realidad tiene una carga peyorativa reservada a las imitaciones intrascendentes, incapaces de aportar nada nuevo ni relevante. Desde este punto de vista, *Ulysses* no es un mero pastiche de la *Odisea* ni *Les mouches* lo es de la *Orestíada*, pero “No quise ser un funcionario” sí lo es de *Mein Kampf*.

PATHOS.- Al contrario de *bathos*, recurso retórico climático para elevar el ánimo y las pasiones hasta el patetismo.

POSMODERNISMO (literario).- Periodo de transición en la literatura de Hispanoamérica cuyo propósito es trascender el Modernismo y que suele situarse como antecedente de las vanguardias, a principios del siglo veinte. A los excesos en la forma y regodeos cosmopolitas de un tipo de poesía que tuvo en Rubén Darío su creador y más digno representante, pero que a finales del siglo diecinueve está en decadencia, el posmodernismo opone la recuperación de metros más sencillos, un tono intimista que pondera la reflexión por encima del goce sensorial y el interés por dignificar tópicos de una humildad inadmisibles para los poetas modernistas, metafóricamente identificados como sibaritas recluidos en una torre de marfil. En México, Enrique González Martínez figura como uno de los poetas posmodernistas más célebres en virtud del verso “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”. En la agresión contra ese pájaro, símbolo dilecto de Darío, González Martínez consumaba la destrucción de la estética modernista.

SEMIÓTICA.- También llamada semiología. Ciencia de los signos. Comprende no sólo los escritos, sino también los hablados e incluso los símbolos en general de que se sirve una sociedad específica. Para el caso particular de la literatura, basa sus presupuestos fundamentales en la distinción entre significante y significado, componentes ambos del signo lingüístico.

SÍMIL.- Figura retórica que compara una cosa con otra.

SINÉCDOQUE.- El uso de la parte por el todo para referirse a un todo (p. e. pluma para aludir simultáneamente al ave o al escritor).

SINESTESIA.- Figura retórica que asocia sensaciones cuya percepción corresponde a sentidos diferentes (p. e., en el famoso anagrama de Rubén Bonifaz Nuño, “Odio la luz azul al oído”, la luz, cuya percepción corresponde al sentido de la vista, irrita el “oído” del poeta).

TROPO.- Uso figurativo del lenguaje.

VERSOS DE ARTE MENOR.- Aquellos que tienen ocho sílabas o menos. Se representan para su análisis en letras minúsculas (abc). Los más frecuentes en lengua española son los tetrasílabos (cuatro sílabas), heptasílabos (siete sílabas) y octosílabos.

VERSOS DE ARTE MAYOR.- Con nueve o más sílabas. Los más conocidos son los endecasílabos, propios del soneto, y los alejandrinos (de catorce sílabas). A diferencia de los versos de arte menor, éstos se representan con letras mayúsculas (ABC).

POEMARIOS DE JOAQUÍN VÁSQUEZ AGUILAR
Y BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE EL POETA

- Martínez Torres, José y Antonio Durán Ruiz, *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, UNACH/Samsara Editorial, Tuxtla Gutiérrez, 2012.
- Ruiz Pascacio, Gustavo, *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2000.
- Vásquez Aguilar, Joaquín, *Cuerpo adentro*, UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 1978.
- _____, *Aves*, Rodrigo Núñez editor, Tuxtla Gutiérrez, 1980.
- _____, *Vértebras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- _____, *Casa*, UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 1984.
- _____, *Cuaderno perdido*, Casa de la Cultura/Regiduría de Educación del H. Consejo Municipal, Juchitán, 1986.
- _____, *Erguido a penas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, 1991.
- _____, *Feminario (antología)*, COBACH, Tuxtla Gutiérrez, 1992.
- _____, *Antología personal*, UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 1993.
- _____, *Aves*, presentación de Adolfo Ruiseñor, Rodrigo Núñez editor, Tuxtla Gutiérrez, 1994.
- _____, *Pequeño paraíso perdido*, UNACH-COBACH, Tuxtla Gutiérrez, 1996.
- _____, *En el pico de la garza más blanca*, edición crítica al cuidado de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, CONECULTA Chiapas/UNACH, México, 2010.
- _____, *Poesía reunida*, edición crítica al cuidado de Luis Arturo Guichard, UNICACH/Juan Pablos Editor, Tuxtla Gutiérrez, 2010.
- _____, *Antología*, selección y prólogo de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Manuel Briones Vázquez, CONACULTA/CONECULTA Chiapas, México, 2013.
- _____, *Decir lo que me afecta. Los cuadernos perdidos de Joaquín Vásquez Aguilar*, edición a cargo de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz, Alejandro Mijangos Trejo y Manuel Briones Vázquez, Afínita Editorial/Centro de Estudios para el Arte y la Cultura UNACH, México, 2015.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1998.
- Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- Beuchot, Mauricio, *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, BUAP/Ediciones del Lirio, Colección La abeja de Perséfone, Puebla, 2013.
- Bloom, Harold, *Los vasos rotos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

- Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*, traducción de Adolfo de Alba, Porrúa, México, 2016.
- Díaz Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1955.
- Eagleton, Terry, *Ideología. Una introducción*, traducción de Jorge Vigil Rubio, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.
- _____, *Introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- _____, *Cómo leer un poema*, traducción de Mario Jurado, Ediciones Akal, Madrid, 2010.
- _____, *Cómo leer literatura*, traducción de Albert Vitó i Godina, Ariel, México, 2017.
- Eliade, Mircea, *El mito del retorno*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros de Torres, Alianza Editorial, Madrid, 2013.
- _____, *Introducción al psicoanálisis*, traducción de Luis López Ballesteros, Porrúa, México, 2014.
- Giménez Frontín, José Luis, *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- Graves, Robert, *La diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*, traducido del inglés por William Graves, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- Hernández, Miguel, *El hombre y su poesía*, edición de Juan Cano Ballesta, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2010.
- Huidobro, Vicente, *Poesía y poética (1911-1948)*, antología comentada por René de Costa, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Jakobson, Roman y Linda R. Waugh, *La forma sonora de la lengua*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- López Velarde, Ramón, *La suave patria y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Martínez Torres, José y Yolanda Gómez Fuentes, *Poéticas. Antología*, UNACH/Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2006.
- Marx, C. y F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, Ediciones Quinto Sol, México, 2004.
- Meschonnic, Henry, *La poética como crítica del sentido*, Mármol Izquierdo Editores, Buenos Aires, 2007.
- Morales Bermúdez, Jesús, *Aproximaciones a la poesía y narrativa de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, 1997.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Guadarrama, Madrid, 1988.
- Ocampo, Aurora, *Diccionario de escritores mexicanos*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México, 2000.
- Ortiz Domínguez, Efrén, *Lecturas y texturas*, Gobierno del Estado de Veracruz, Jalapa, 1991.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- _____, *Los hijos del limo*, Seix Barral, México, 1984.
- _____, *Obras Completas II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

- Perrine, Laurence, *Sound and Sense. An Introduction to Poetry*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1956.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998.
- Rilke, Rainer Maria y Charles Baudelaire, *A los jóvenes poetas*, UNAM, México, 2008.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discurso sobre las ciencias y las artes y Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.
- _____, *Emilio o de la educación*, Porrúa, México, 2014.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Planeta, Barcelona, 2006.
- Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, traducción de Aurora Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 2003.
- Soler Frost, Pablo, *Adivina, o te devoro. El enigma de los símbolos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo. Tomos I y II*, Ediciones Era, México, 1983.
- _____, *Filosofía de la praxis*, Siglo XXI Editores, México, 2013.
- Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1974.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Editores, México, 1986.
- Toledo, Víctor, *Poética de la sincronidad. La lengua de Adán y Eva*, BUAP, México, 2006.
- _____, *El retorno órfico. Aportaciones al análisis métrico-musical*, BUAP, Puebla, 2008.
- Valencia Morales, Henoc, *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*, Trillas, México, 2000.
- Vallejo, César, *Obra poética*, edición crítica al cuidado de Américo Ferrari, Colección Archivos 4, Unesco / ALLCA Siglo XX, 1996.
- _____, *Obra poética completa*, introducción de Américo Ferrari, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- _____, *Poemas humanos*, Educativa, Lima, 2010.
- _____, *Semblanzas César Vallejo*, edición de Víctor Lama, Editorial Eneida, Madrid, 2000.
- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, Bulzoni Editore, Roma, 1986.
- Vital, Alberto, *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, UNAM, México, 1996.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, traducción de Pablo di Masso, Ediciones Península, Barcelona, 2000.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

HEMEROGRAFÍA

- Anónimo, “La rueda tropezando”, *Diorama de la Cultura*, 19 de noviembre de 1977.
- _____, “Lo ideal sería ponernos de acuerdo para que hagamos lo que queramos sin quitarle mucho al otro: un poeta”, *Unomásuno*, 29 de agosto de 1982.
- Castañón, Adolfo, “Joaquín Vásquez Aguilar: memoria de un precursor”, *Hojas de utopía* 12 (enero-febrero 1996), pp. 3-4.
- Castro Meléndez, Gabriela, “Pulsión de muerte: nostalgia por la armonía perdida”, *Wímb lu. Revista electrónica de estudiantes de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica*, (enero-junio 2011), pp. 23-38.
- Cuéllar Valencia, Ricardo, “Joaquín Vásquez Aguilar: el poeta habla de sí mismo”, *Número Uno*, 15 de febrero de 1987.
- Domingo Argüelles, Juan, “El sur: frontera y literatura”, *Cultura Sur* 1 (septiembre-octubre 1989), pp. 27-29.
- Huerta, David, “Un vaso de tascalate”, *Tierra Adentro* 78 (febrero-marzo 1996), pp. 75-76.
- _____, “Quincho”, *El Universal*, sección Cultura, 19 de enero de 1994.
- Macías, Elva, “Poetas de Chiapas: diálogo entre generaciones”, *Periódico de poesía* 4 (invierno 1993), pp. 100-101.
- _____, “Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *La vida literaria* 3 (noviembre-diciembre 1993), pp. 5-8.
- _____, “Un poeta del estero (entrevista)”, *Tierra Adentro* 69 (enero-febrero 1994), pp. 14-17.
- Martínez Torres, José y Antonio Durán Ruiz, “Joaquín Vásquez Aguilar: sufrimiento y goce de las palabras”, *La palabra y el hombre* 25 (verano 2013), pp. 14-20.
- Moreno Villarreal, Jaime, “Un corazón vertebrado”, *Gaceta FCE* 140 (agosto 1982), p. 19.
- Rabell, Carmen, “Menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿crítica lascasiana, propaganda imperialista o bestseller?”, *Actas Irvine-92* [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] (1994), pp. 245-253.
- Wong, Óscar, “Juan Cervera, Diana Goycolea y Joaquín Vásquez Aguilar. Tres modos de observar el fenómeno poético”, *Revista Mexicana de Cultura* 227 (julio 1987), pp. 2-3.
- _____, “Breve muestra de la poesía de Chiapas”, *El Herald Cultural* 638, 5 de febrero de 1978.
- _____, “Vásquez Aguilar: Libro Enlatado”, *El Nacional*, 7 de noviembre de 1980.
- _____, “Joaquín Vásquez Aguilar, poeta de la naturaleza”, *El Herald Cultural* 795, 8 de febrero de 1981.
- _____, “Nueva poesía chiapaneca”, *El Nacional*, 16 de marzo de 1981.
- _____, “Un libro integrador de Joaquín Vásquez Aguilar”, *El Nacional*, 12 de octubre de 1981.
- _____, “Poesía mexicana. Nuevo cantor de México”, *El Excelsior*, 16 de abril de 1982.
- _____, “Casa, de Joaquín Vásquez Aguilar con la fluidez de su escritura”, *El Nacional*, 1 de septiembre de 1984.
- Yáñez, Ricardo, “Vértebras”, *Unomásuno*, 20 de mayo de 1982.
- _____, “Una claridad primigenia”, *La Jornada Semanal* 859, 21 de agosto de 2011.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Alonso, Dámaso, “Dámaso Alonso: tres conocimientos de la obra poética”, *Círculo de poesía*, 5 de marzo de 2015: <https://circulodepoesia.com/2015/03/damaso-alonso-tres-conocimientos-de-la-obra-poetica/>
- Castañeda Barrera, Eva, “La transgresión poética de los setenta”, *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 29, 2011: <http://www.destiempos.com/n29/castaneda.pdf>
- Falconi, José, “Joaquín Vásquez Aguilar: poeta de los pájaros profundos”, enero de 1994: <http://parentesisplus.com/2013/04/20/joaquin-vasquez-aguilar-poeta-de-los-pajaros-profundos/>
- Meschonnic, Henry, “The Rhythm Party Manifesto”, translated by David Nowell Smith, *Thinking Verse* I, 2011: <http://www.thinkingverse.com/issue01/Henri%20Meschonnic,%20The%20Rhythm%20Party%20Manifesto.pdf>
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, “Alboroto y motín de los indios de la Ciudad de México”, *500 años de México en documentos*: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1692_316/Alboroto_y_Mot_n_de_M_xico_Carlos_de_Sig_enza_y_G__632.shtml
- Tapia Díaz, Miguel, “Tonalpohualli: mathesis tolteca”, México, 2005: http://faces.unah.edu.hk/arqueo/images/stories/docs/Documentos_en_Linea/Tonalpohualli