UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL
SIGLO XX

VERTEBRACIONES POÉTICAS DE JOAQUÍN VÁSQUEZ
AGUILAR

TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA
ESPECIALIZACIÓN EN
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

PRESENTA: LIC. LUIS FLORES ROMERO

ASESOR: DR. OCIEL FLORES FLORES

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2020

Esta tesina recibió financiamiento del Padrón Nacional de Posgrados
de Calidad del CONACYT

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis profesores de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX por compartir generosamente su conocimiento. Agradezco al doctor Gabriel Ramos por invitarnos al estudio crítico de la poesía. También gracias al doctor Ociel Flores Flores, asesor de este trabajo, por todas sus observaciones, comentarios y recomendaciones. Agradezco además al doctor Antonio Marquet Montiel, profesor del seminario de tesina, por el cuidado de su lectura y a todas las sugerencias que, sin duda, enriquecieron esta investigación. Muchas gracias al apoyo del Conacyt, ya que, sin ese estímulo, no hubiera concluido este posgrado. Muchas gracias a amigo Javier Pulido Luna por mostrarme la poesía de Vásquez Aguilar. Gracias a Mario, Adrián y Souch, por tantas tardes de amistad. Gracias también a Tania Valdovinos por su apoyo, amor y por alentarme en estos estudios. Y mil gracias a mis compañeros de generación por compartir un estupendo e inolvidable año de profesionalización.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
El panorama poético mexicano de la generación de los 40	4
Joaquín Vásquez Aguilar, vida y obra	6
CAPÍTULO I: EL PAISAJE Y SU INTERIORIZACIÓN	14
1.1 El Soconusco, espacio centroamericano	14
1.2 El Soconusco, naturaleza y corporalidad	17
1.3 Las aves.....	19
1.4 El aire	25
1.5 El mar.....	29
1.6 La lluvia	36
CAPÍTULO II: EL DESMEMBRAMIENTO DEL CUERPO	40
2.1 Repetición y fragmentación	40
2.2 Los significados del dolor	46
2.3 Fractura del lenguaje en <i>Vértebras</i>	51
2.4 Las vértebras versales	56
CONCLUSIONES.....	61
BIBLIOHEMEROGRAFÍA Y FUENTES ELECTRÓNICAS.....	66

INTRODUCCIÓN

EL PANORAMA POÉTICO MEXICANO DE LA GENERACIÓN DE LOS 40

Los poetas mexicanos más representativos nacidos durante la década de los cuarenta tuvieron una relación estrecha con la realidad urbana de la Ciudad de México, lo cual se refleja en sus libros. En la mayoría de los casos, el quehacer creativo de estos escritores estuvo vinculado a la metrópoli, ya sea por haber nacido en ella o por trasladarse a la urbe desde muy temprana edad. En este panorama encontramos a poetas ahora canónicos que han mantenido un trabajo constante: Francisco Hernández, David Huerta, Elsa Cross, Marco Antonio Campos, por mencionar algunos.

Se trata de una generación que comenzó a publicar en la década de los años 70; es decir, después de dos hechos que de distinta manera influyeron en el devenir de la historia de la literatura mexicana: la publicación de *Poesía en movimiento* en 1966, y la masacre de Tlatelolco de 1968. En primera instancia, *Poesía en movimiento* fue el libro que pretendió englobar y legitimar lo más representativo de un amplio periodo poético.¹ En segundo lugar, el hecho histórico de 1968 marcó una nueva etapa en la concepción social y cultural del país. Ello implica que los poetas de los cuarenta (y posteriormente los nacidos en los años 50) se insertaron en un ambiente que fue transformado tanto por un suceso intelectual como por uno histórico. Mientras que las generaciones anteriores escribieron en un México que albergaba cierto optimismo por el futuro (lo cual se reflejó en *Poesía en Movimiento*), la generación de

¹ José María Espinasa señala que en *Poesía en movimiento* existe “la mirada muy personal de un poeta mayor [Octavio Paz], no sólo en edad, sino que ya se ha constituido en el referente imprescindible por su obra y por el rol que juega en nuestra cultura, mientras que la participación de los otros tres antólogos si bien matiza un poco lo hecho, cumple en realidad una función legitimadora de la visión de Paz”. Véase en José María Espinasa, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2018, p. 265.

los cuarenta se vio envuelta por el desencanto que trajo consigo la represión estudiantil. José María Espinasa así lo refiere:

Al empezar la década de los setenta en la cultura mexicana había un panorama más bien desolador, consecuencia de la represión estudiantil como culminación del endurecimiento del régimen ante movimientos sindicales —ferrocarrileros, maestros—, muy distinto de lo que sucedía diez años antes, una aparente edad de oro creativa.²

En este contexto, la escritora Malva Flores, en su libro *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*, señala los rasgos que comparten los poetas más representativos que nacieron entre 1940 y 1959.³ Estos poetas estuvieron marcados por la represión de 1968 y enseguida por la de 1971. Asimismo, son autores ligados por ciertas vertientes temáticas: la denuncia, la nostalgia, una expresión coloquial y la presencia del paisaje urbano. Malva Flores abunda acerca de esta última constante:

Todos ellos adoptaron un espacio común de enunciación: la ciudad. El entorno urbano les ofreció así un contexto más adecuado para suscribir su idea del mundo —conformado por las cosas sencillas de la realidad inmediata— en concordancia con una palabra coloquial o acentuadamente prosaica, siempre cotidiana.⁴

Sin embargo, este planteamiento contempla sólo un escenario citadino y centralista e ignora prácticas escriturales llevadas a cabo en otros márgenes del país. En esta visión de la Ciudad de México como la capital cultural del país, se comenzó a trazar una idea del canon que desplazaba de algún modo la posibilidad de mirar lo que sucedía más allá de la gran metrópoli. En consecuencia, otras prácticas líricas que no correspondían, en un primer

² José María Espinasa, *op. cit.*, p. 279.

³ Por supuesto que, en la amplia geografía literaria de México, los poetas de la generación del desencanto son aquellos que fueron, de cierto modo, validados por importantes antologías publicadas en la década de los ochenta. Se trata de poetas que habitaron un espacio cosmopolita; poetas que, al convivir en la urbe o estar cercana a ella, comenzaron a tener fuerte presencia en el campo cultural.

⁴ Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*, México, Universidad Veracruzana, 2010, p. 97.

término, con este canon fueron poco consideradas desde un principio. Es en este escenario alterno es donde se sitúa la poesía alternativa de Joaquín Vásquez Aguilar (1947-1994), poeta que, aun cuando vivió en la Ciudad de México y buena parte de su libro central, *Vértebras*, se escribió en dicha urbe, ubica su poesía en la atmósfera de Chiapas, específicamente en la región del Soconusco.

JOAQUÍN VÁSQUEZ AGUILAR, VIDA Y OBRA

Joaquín Vásquez Aguilar nació el 15 de agosto de 1947 en Cabeza de Toro, Tonalá Chiapas; una pequeña comunidad dedicada a la pesca y la agricultura, afincada a apenas dos kilómetros de la costa. Varios de los familiares del poeta tenían el oficio de pescadores; sin embargo, según cuenta el mismo Vásquez Aguilar, él no se involucró con el trabajo pesquero, pues era un niño muy enfermizo, así que sólo se limitaba a jugar, lanzar papalotes, rodar canicas y contemplar el paisaje: “Miraba yo canoas, garzas, manglares, la lluvia sobre el estero, los pescadores que venían mojados”, narró en entrevista.⁵

Quincho, como le decían de cariño, estudió hasta cuarto año de primaria en su tierra natal, debido a que no había maestros para quinto y sexto año. En ese momento, tenía que concluir sus estudios primarios en la cabecera municipal de Tonalá, pero los pocos recursos de su padre no se lo permitieron, de modo que lo volvieron a inscribir a cuarto de primaria “porque le gustaba la escuela”. Tiempo después, cuando ya era adolescente, tuvo la oportunidad de cursar el quinto de primaria en Tuxtla y concluir el sexto en Tonalá. El primer acercamiento formal que tuvo con la literatura fue gracias a su maestro de sexto grado quien,

⁵ Elva Macías, “El paraíso en la tierra: Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, en Joaquín Vásquez Aguilar, *En el pico de la garza más alta*, edición crítica de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas / UNACH, 2010, p. 415.

en su clase, dejó leer un libro de aventuras titulado *Cielo, mar y tierra*. Sin embargo, desde años antes, Vásquez Aguilar ya leía la poesía de Amado Nervo y López Velarde, según él mismo relata.

Joaquín Vásquez Aguilar cursó la secundaria y la preparatoria en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH), en Tuxtla Gutiérrez, ciudad en la que se instaló y comenzó su vida literaria. A Cabeza de Toro sólo volvía para visitar a sus familiares e irse a beber con la gente pobre. Fue en ese entonces cuando escribió sus primeros poemas, e incluso en la secundaria sus compañeros ya se referían a él como un escritor. Cuando realizó sus estudios en la capital del estado, Vásquez Aguilar sufrió precariedades económicas, situación que habría de prolongarse toda su vida, con trabajos esporádicos y reducidos ingresos que, de vez en cuando, le daban alguna estabilidad.

Durante la preparatoria, en Tuxtla, ingresó a un grupo teatral dirigido por el maestro Luis Alaminos, intelectual del exilio español. Fue cuando inició su camino en la creación poética, debido a que este maestro le recomendó leer a García Lorca, Pablo Neruda, Miguel Hernández y César Vallejo; estos dos últimos serán los poetas que lo acompañarán durante toda su vida y que habrá de leer y releer. El libro *Vertebras*, y poemas posteriores, serían inconcebibles sin las lecturas de Miguel Hernández y Vallejo.

En 1970 publica sus primeros poemas en la revista del ICACH, gracias al maestro Andrés Fábregas Roca, quien dirigía esa publicación. Vásquez Aguilar comenta que el entonces rector del ICACH, el poeta Daniel Robles Sasso (1933-1971), habría de publicar poemas en ese número de la revista; sin embargo, le cedió su lugar porque lo había visto en el grupo de teatro de Alaminos y le entusiasmaba que además escribiera poesía. Desde esa fecha y hasta 1972, Joaquín publicó en esa revista una docena poemas.

También, en ese mismo año, llega a la Ciudad de México y se integra como actor en el Teatro de Orientación Campesina, dirigido por Heraclio Zepeda. Este proyecto teatral presentaba funciones en toda la república, principalmente en zonas rurales. Heraclio Zepeda mostró simpatía por Vásquez Aguilar, e incluso llegó a confiarle sus textos para que éste le hiciera observaciones. A Zepeda le entusiasmaba que Quincho fuera el primer poeta chiapaneco *mareño*, es decir, un escritor que, por su origen de la costa, supo absorber poéticamente los elementos del paisaje vinculado al mar. En la Ciudad de México, Vásquez Aguilar convive con otros intelectuales, la mayoría chiapanecos, con quienes realiza sesiones en las que se leen y comentan ellos mismos.

Desde esa fecha y hasta 1983, el joven poeta alterna su vida entre Tuxtla Gutiérrez y la Ciudad de México. Se vuelve corrector de pruebas en el Fondo de Cultura Económica, y, gracias a David Huerta, a quien conoció en San Cristóbal y con el que hizo una buena amistad, publicó *Vértebras* en esta editorial (1982). Cuando en 1983 muere su padre, Vásquez Aguilar se establece definitivamente en Tuxtla Gutiérrez. Con frecuencia viaja a Cabeza de Toro para seguir visitando a sus familiares y amigos. En este tiempo contrae psoriasis, enfermedad cutánea que le provoca muchísima comezón y ardor. Esta enfermedad lo atormentó el resto de su vida.⁶

En esos años se desempeña como tallerista, tanto en Tuxtla como en San Cristóbal de las Casas. Logra vivir, en condiciones muy limitadas, gracias al apoyo del maestro Alaminos y de otras personas. Sin embargo, es poco el dinero que tiene para subsistir. Sigue participando en lecturas poéticas, graba algunos poemas para el gobierno de Chiapas, publica

⁶ Se sabe que Joaquín era alcohólico y que esta condición lo afectó durante mucho tiempo. Pero sería un error sostener que su alcoholismo determinó su estilo poético, o que su dependencia era indispensable para la realización de su trabajo. Es posible soslayar este rasgo de su vida, sobre todo porque su poesía no expresa los ambientes ni las situaciones propias de la vida bohemia.

un par de libros más y muchos otros poemas suyos aparecen en revistas y antologías. Se sabe, por otra parte, que asistió a los Juegos Florales de Quetzaltenango en Guatemala. Aunque tuvo varias parejas, nunca se casó ni tuvo hijos. El 14 de enero de 1994, su hermano lo encontró muerto en su casa de Tuxtla; el cuerpo tenía alrededor de cinco días. Quincho murió a los 46 años, en el momento de su plenitud creativa y cuando su nombre comenzaba a sonar en el gremio.

Si bien el libro más relevante de Vásquez Aguilar es *Vértebras*, para comprender la dimensión de este poemario, es preciso reparar brevemente en sus otras publicaciones. Su obra se difundió en revistas y antologías, además de sus poemarios, la mayoría de ellos editados por entidades gubernamentales chiapanecas. El recorrido de sus publicaciones inicia en 1970, cuando aparecen sus primeros poemas en la revista *ICACH*, a partir de allí continúa publicando en suplementos y revistas como *Plural*, *Revista Mexicana de Cultura*, *El Gallo Ilustrado*, *La Hoja de Ceiba*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Perfil del Sureste*, *Periódico de Poesía*, entre otras. De igual manera, a partir de 1983, cuando es incluido en la antología *Nueva poesía de Chiapas*, compilada por Óscar Wong, parte de su obra es dada a conocer por medio de algunas antologías y muestras de escritores chiapanecos.

Su primer libro, *Cuerpo adentro*, aparece en 1978, editado por la Universidad Autónoma de Chiapas. Dos años después, en 1980, se publica *Aves*, breve poemario de algunas cuantas páginas. El año de 1982 fue relevante para el autor porque sale a la luz *Vértebras*, publicado por el Fondo de Cultura Económica.⁷ *Vértebras* reúne los dos libros anteriores y agrega uno más con el mismo título. En total, son cuatro apartados: “La rueda

⁷ Esta publicación del Fondo de Cultura Económica es central en la carrera literaria de Vásquez Aguilar. El resto de sus libros fueron editados por instituciones culturales, educativas y gubernamentales del estado de Chiapas.

tropezando”, “Cuerpo adentro” (que habían aparecido en un solo volumen en 1978), “Aves” y “Vértebras”. Posteriormente, en 1984 aparece su poemario *Casa*; en 1989 *Cuaderno perdido*; y en 1991 *Erguido a penas*, que reúne los dos poemarios anteriores y agrega otro. De forma póstuma, en 1996, se publica *Pequeño paraíso perdido*. Asimismo, en 1985, 1992 y 1993 se editaron antologías poéticas del autor.

2010 fue un año importante para el legado de Joaquín Vásquez Aguilar, pues salieron a la luz dos ediciones de su obra: *Poesía reunida*, publicada por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, cuya edición crítica estuvo a cargo de Arturo Guichar, y *En el pico de la garza más blanca*,⁸ obra reunida, edición crítica de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León. Ambas publicaciones sirvieron para difundir el legado de Quincho y darlo a conocer a nivel nacional. A partir de ese año, comenzaron a celebrarse congresos, recitales y homenajes al poeta, principalmente en Chiapas; estos eventos hasta la fecha continúan y suelen ser más frecuentes. Por último, existe un puñado de ensayos y estudios críticos a la obra de Joaquín Vásquez Aguilar, los cuales se han publicado en formato de libro, revista o como artículos para medios impresos y digitales.

A pesar de los múltiples esfuerzos que se han llevado a cabo para dar a conocer la poesía de Quincho, su obra continúa a la espera de ser valorada dentro de la tradición de los poetas mexicanos nacidos en los cuarenta. Este perfil bajo caracterizó a Joaquín Vásquez Aguilar durante toda su vida creativa, así lo relata el mismo autor:

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. [...] A veces lees en público y aparece alguien que te quiere

⁸ En esta edición me baso para el estudio de *Vértebras*. Además, contiene un estudio introductorio de José Martínez Torres, una entrevista que Elva Macías le realizó al poeta, y más de una decena de testimonios de familiares, escritores y amigos que convivieron con Joaquín Vásquez Aguilar.

publicar. Pero no ando con los textos bajo el brazo diciendo “quisiera que me publicaran esto...”⁹

Dos de los críticos que más han estudiado la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar, José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz, anteriormente mencionados, han reparado también en este alejamiento del poeta respecto al canon. Aunque Vásquez Aguilar sí figuró en antologías de su estado, no tuvo la misma suerte con antologías de relevancia nacional, como en *Poetas de una generación (1940-1949)* de Jorge González de León. Al respecto, Martínez Torres y López Durán advierten que, a pesar de ser publicado en las principales antologías y suplementos literarios de la Ciudad de México, Vásquez Aguilar:

no resultó seleccionado en ninguna de las antologías de autores mexicanos nacidos en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Se halló un solo registro de su nombre en la sección "Poetas nacidos después de 1947 que al 1 de enero de 1980 han publicado cuando menos un poema", del libro *Asamblea de poetas jóvenes de México*, de Gabriel Zaid (1980), si bien se sabe que este volumen, más que antológico, es una especie de censo.¹⁰

Sin embargo, aun cuando no entró en las principales antologías, Joaquín Vásquez Aguilar tuvo el mérito de ser publicado por el Fondo de Cultura Económica. Su poemario *Vértebras* apareció en 1982 en dicho sello editorial en la colección Letras Mexicanas. Este libro se compone por 93 poemas (algunos sin título, otros numerados, otros más subdivididos en diversos fragmentos); éstos se distribuyen en cuatro apartados: “La rueda tropezando” (17 poemas), “Cuerpo adentro” (36 poemas), “Aves” (7 poemas), y “Vértebras” (33 poemas). Los dos primeros poemas de “La rueda tropezando” carecen de título. En “Cuerpo adentro”, 25 de los 36 poemas carecen de título (desde el poema número 6 hasta el 30). En “Aves” los poemas están enumerados con números romanos; lo mismo en la última sección, “Vértebras”.

⁹ Elva Macías, “El paraíso en la tierra: Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar”, *op. cit.*, pp. 423-424.

¹⁰ José Martínez Torres y Antonio Durán, “Joaquín Vásquez Aguilar: Sufrimiento y goce de las palabras”, en *La palabra y el hombre*, N. 25, 2013, p. 15.

La mayoría de los poemas del libro son de mediana extensión, un promedio de quince versos; aunque hay algunos que tienen veinte o más versos; e incluso hay dos que superan el centenar de versos. También existen otros más cortos (principalmente en la última sección), que oscilan entre los siete y los diez versos. Desde un primer acercamiento a *Vértebras*, se advierte su carácter fragmentario tanto por la brevedad de los poemas, como por la ausencia de títulos en buena parte de ellos. Asimismo, tanto los poemas enumerados como los que no tienen título ofrecen la posibilidad de una lectura continua y orgánica, donde cada poema se eslabona con los otros.

La edición de *Vértebras* del Fondo de Cultura Económica es actualmente inconseguible; de hecho, las otras dos ediciones recientes de su poesía completa y obra reunida también resulta complicado encontrarlas. Y, sin embargo, se trata de un libro fundamental para comprender la poética de Vásquez Aguilar, así como para replantear el mapa de los poetas mexicanos nacidos en la década de los cuarenta.

En cuanto a los cuatro apartados de este poemario, se observará que en algunos poemas se refleja más un lenguaje coloquial o desenfadado, mientras que otras secciones se caracterizan por un lenguaje críptico.¹¹ Vásquez Aguilar es un poeta que supo equilibrar el rigor creativo con un particular tono desgarrador. Su valor poético, como se verá más adelante, estriba en la concepción de un idiolecto, una manera muy específica de expresarse a través de la escritura, de la cual nos damos cuenta por las construcciones sintácticas y por un frecuente ejercicio fragmentario. Es un poeta que oscila entre el hermetismo y un discurso transparente, rasgos que dotan al autor de un estilo característico e inconfundible.

¹¹ “Cuerpo adentro” y “Vértebras” tienden al poema fragmentario y al hermetismo en el lenguaje, mientras que “La rueda tropezando” y “Aves” muestran un lenguaje coloquial.

Vértebras es un libro que se distingue por la existencia de dos mecanismos poéticos contrarios y complementarios: uno de interiorización y otro consistente en una forma peculiar de desprendimiento. El poeta incorpora a su experiencia ciertos elementos de la naturaleza de la región del Soconusco, de tal modo que éstos se tornan una parte sensible del cuerpo representado en los poemas. Por otro lado, el tono doloroso, atormentado y trágico que se desprende de los poemas se expresa a través de transgresiones sintácticas y de “fracturas” gramaticales: tiene lugar así una fragmentación semántica que se corresponde con una enunciativa. Estos dos procedimientos, de interiorizar y desprenderse, son los motores fundamentales del poemario; cada uno con sus propias estrategias y efectos, mismos que se estudiarán a lo largo de estas páginas.

En los poemas que componen *Vértebras* se advierten elementos recurrentes del paisaje como la lluvia, las aves, el viento y el mar. Asimismo, se notan con frecuencia las figuras de repetición, primordialmente de la anáfora. Los recursos poéticos y las imágenes de la naturaleza son el eje principal para comprender el funcionamiento de *Vértebras*.

Por lo anterior, *Vertebraciones poéticas de Joaquín Vásquez Aguilar* estará dividido en dos capítulos. En el primero se analizarán las implicaciones que tiene un paisaje interiorizado; se observarán los sentidos que pueden adquirir de los elementos de la naturaleza del Soconusco, y cómo éstos reflejan las preocupaciones temáticas del autor; principalmente, su manera en que concibe el amor, la nostalgia, la memoria y el dolor. En el segundo capítulo se estudiarán los procedimientos rítmicos de los poemas fragmentarios, y cuáles son las posibles motivaciones de las transgresiones sintácticas y del lenguaje críptico; se analizará, en particular, el uso de las figuras de repetición, ya que éstas son una de las herramientas características de la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar.

CAPÍTULO I: EL PAISAJE Y SU INTERIORIZACIÓN

1.1 EL SOCONUSCO, ESPACIO CENTROAMERICANO

La presencia del Soconusco es fundamental en el libro *Vértebras*. Si bien es posible afirmar que numerosos poetas chiapanecos reflejan en su obra, en menor o mayor medida, los atributos identitarios de su región, en el caso de la obra de Joaquín Vásquez Aguilar, estos rasgos son esenciales. Es por eso que en los siguientes subcapítulos se analizará el modo en que operan algunos de los elementos de la naturaleza en su poesía. Antes de entrar en dicho análisis, es preciso caracterizar brevemente la esencia centroamericana de la poesía Chiapaneca y, particularmente, de los poemas de Vásquez Aguilar, tomando en cuenta que este autor proviene del Soconusco, la región más centroamericana de Chiapas.

El Soconusco está vinculado con Centroamérica tanto geográfica, como lingüística, cultural e históricamente. Ello implica que esta región ha mantenido a lo largo del tiempo una conexión con Guatemala y una comunicación ininterrumpida con los habitantes centroamericanos. En 2011 el gobierno de Chiapas reconfiguró el mapa de las regiones del estado, lo cual produjo que dicha región quedara políticamente dividida en dos: la parte norte, que ahora se llama Istmo-Costa, y la parte sur, que conservó su nombre: Soconusco. Este hecho es relevante porque Joaquín Vásquez Aguilar nació en Cabeza de Toro, municipio de Tonalá, que ahora pertenece políticamente a la región Istmo-Costa, pero que en términos históricos y culturales sigue siendo Soconusco.

Aunque políticamente Chiapas pertenece a México, es un estado que se vincula con Centroamérica de múltiples formas (en su historia, sus particularidades lingüísticas, su gastronomía, sus prácticas sociales), por lo que puede considerarse a Chiapas como la región

centroamericana de México. Visto de este modo, surgen implicaciones culturales que llevan a replantear el mapa literario del país y, en particular, el lugar que la poesía de Chiapas ha ocupado históricamente en nuestra tradición.

Desde la Colonia y hasta el siglo XIX, la comunicación entre intelectuales chiapanecos y guatemaltecos era constante;¹² de hecho, el escritor Rodolfo Figueroa¹³ (1863-1899) fue el último poeta chiapaneco con una formación centroamericana (sus estudios superiores los cursó en la ciudad de Guatemala). Esta interacción ha forjado también una identidad en las letras chiapanecas, aun cuando desde el siglo XX los escritores de Chiapas hayan tenido mayor presencia en la Ciudad de México. Es también evidente que la tradición de poetas chiapanecos se ha ido fortaleciendo con el paso de las décadas; y que el florecimiento de su literatura se ha debido a múltiples factores, entre los que destaca la geografía de esta región. Al respecto, Oscar Wong advierte:

Algunos autores sostienen que la geografía, el clima, la particular situación social generada por la lejanía con el centro de la República y su ubicación limítrofe con Guatemala y Centroamérica, así como el rico legado cultural prehispánico, produce una sensibilidad especial entre los chiapanecos, que los hace incursionar en la esfera de la literatura, el periodismo y la política. Por lo mismo, en 1983 surge la antología denominada *Nueva poesía de Chiapas*; lo meritorio de esta compilación es la presencia de Joaquín Vásquez Aguilar y de Efraín Bartolomé, principalmente.¹⁴

Aunque Oscar Wong no se detiene a explicar las implicaciones centroamericanas de la geografía chiapaneca, es significativo el hecho de que mencione una “sensibilidad

¹² Véase en Jesús Morales Bermúdez, “Notas sobre la literatura de Chiapas”, en *Anuario 1990 Instituto Chiapaneco de Cultura*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas / ICHC, pp. 416-463. En dicho artículo, además, Morales Bermúdez realiza un recuento de las principales antologías de poesía chiapaneca publicadas en el siglo pasado.

¹³ Un ejemplo de la comunicación entre los creadores chiapanecos y guatemaltecos es el Premio Nacional de Poesía “Rodolfo Figueroa”, que convoca el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas e invita a participar a poetas tanto de México como de Guatemala.

¹⁴ Oscar Wong, artículo, “Chiapas y su expresividad metafórica”, consultado en línea en el blog del autor: <http://poesiadewong.blogspot.com/2013/08/chiapas-y-suexpresividad-metaforica-por.html>

especial” y señale la presencia de Vásquez Aguilar en una antología que, según explica Wong más adelante, será la primera de varias que aparecerán a partir de la década de los ochenta, y que mostrarán la amplia gama de poetas chiapanecos, muchos de ellos ya consagrados desde antes, como Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Este afán de publicar antologías que den a conocer las voces más representativas de la poesía chiapaneca pone en evidencia, por otra parte, que Chiapas se ha convertido en un importante núcleo para la producción literaria. Por otro lado, además de los escritores y de que Chiapas se considere como “tierra de poetas”, hay una vida cultural cada vez más rica, desde congresos y foros, hasta festivales internacionales de poesía, como el Festival Carruaje de Pájaros, que se celebra en San Cristóbal de las Casas, y el Festival Mesoamericano de Poesía, que suele llevarse a cabo en la región del Soconusco.

Por estas razones, la tradición poética chiapaneca ha configurado una identidad de cierto modo independiente a las prácticas literarias centralistas. De manera que, en la geografía de la literatura de Chiapas, es perceptible una serie de atributos poéticos que le son característicos. Existe, pues, una literatura capaz de crear y de nombrar sus propios espacios. No se trata de una actitud localista, ni de una expresión cerrada al resto de las literaturas, sino de un modo de señalar valores universales a partir de una geografía poética particular y de un proceso histórico que fue distinto al de otros estados del país. La geografía poética de Chiapas es producto de una configuración histórica muy particular en la cual el carácter centroamericano jugó un papel relevante.

Las aseveraciones, apenas mencionadas aquí, merecerían una investigación puntual, con datos sociológicos e historiográficos, además de literarios, que ayuden a entender la dimensión poética de Chiapas. Por ahora, esta breve reflexión será útil para visualizar el espacio en la obra de Vásquez Aguilar.

1.2 EL SOCONUSCO, NATURALEZA Y CORPORALIDAD

El paisaje poético de *Vértebras* se configura por un tratamiento de imágenes del Soconusco que se integran a la experiencia vital de Vásquez Aguilar. De ahí que su lenguaje poético sea inherente al entorno del Soconusco. En el paisaje natural de *Vértebras* encontramos cuatro elementos predominantes: los pájaros, el viento, el mar y la lluvia. Esos elementos se convierten en el medio para llevar a cabo una exploración personal. Los rasgos de la naturaleza son absorbidos metafóricamente al cuerpo del yo poético con la finalidad de ofrecer una visión entrañable de una experiencia personal. La naturaleza se carga de significados corporales, propios e interiores. El poeta manifiesta su corporeidad dolorosa y la vincula con el paisaje.

Los poemas de *Vértebras* suelen estar escritos desde un continuo presente donde se manifiesta un malestar acumulado. Muchos de sus versos captan un instante, por medio de una estrategia que consiste en eliminar la oración principal y formar frases breves, directas, que destacan el dolor y el sufrimiento; todo ello desemboca en una extrañeza con el lenguaje:

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

Este lenguaje revela las estrechas relaciones que mantiene la naturaleza y el cuerpo humano, un rasgo propio de la poética de Vásquez Aguilar. En el primer verso, “corazonada abierta a machetazo”, el dolor es expresado por un estímulo auditivo: el ruido que hace el machete al cortar. La corazonada es una anáfora que marcará una respiración particular en el texto; es un sonido que se repite y evoca al de un machetazo, lo cual sugiere un creciente dolor provocado por la insistencia de esa imagen. El poeta chiapaneco Balam Rodrigo, en entrevista, comentó respecto a la imagen del machete:

Me atrevo a decir que mucho del ritmo de la poesía centroamericana y del sur de México se debe al ritmo con el que se limpia usando el machete, ese taaaz, taaaz, en el monte, en la selva, uno puede escuchar ese sonido rítmico y armónico. Muchos de los poetas centroamericanos y del sur de México, que técnicamente podrían acusarse de imperfección, tenemos ese ritmo. Con el machete desbrozamos la selva, limpiamos el lugar donde vamos a pasar un rato en el campo, para iniciar una guerrilla, para pelear, para defendernos, pero también le sacamos punta a nuestro lápiz.¹⁵

Es posible señalar entonces que la poesía de Vásquez Aguilar es formulada por medio de una cadencia de “machetazos verbales”. El machetazo es un acto repetitivo que denota un ejercicio violento; los poemas de Vásquez Aguilar plantean un malestar interno a través de anáforas (machetazos verbales). Esta idea nos remite tanto al agotador trabajo del campesino, como al dolor que puede causar esa herramienta. Y justamente es el dolor humano lo que palpita en el trabajo creativo de Quincho. Es un dolor que casi siempre fusiona lo físico con lo emocional, y lo natural con lo corporal, a tal grado que las emociones suelen ser expresadas por medio de imágenes desgarradoras donde se vincula el paisaje con el cuerpo.

Ésa es la forma en que el autor concibe su escritura poética; el mismo Joaquín Vásquez Aguilar aseguraba ser un poeta visceral: “Se me califica de poeta lírico. Yo digo

¹⁵ David Anuar, “La poesía es un machete ético y estético: Entrevista con Balam Rodrigo”, *Periódico de Poesía*, No. 108, abril 2018, revista digital: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/5164-no-108-entrevista-balam-rodrigo>

que soy poeta visceral. Yo me derramo, me desgarro, me desangro. Me derramo ahí en mis textos: éste soy yo”.¹⁶ Habría que añadir que Joaquín Vázquez Aguilar, además de ser un poeta visceral, fue también un poeta vertebral. Ambas nociones deben ser comprendidas desde un sentido metafórico: en Quincho existe una participación de su propio cuerpo como el centro de su experiencia poética y dolorosa.¹⁷ Vázquez Aguilar explora ese dolor a través del lenguaje.

1.3 LAS AVES

Además de que una sección de vértebras se titula “Aves”, en numerosos poemas del libro se hace referencia a los pájaros. Las aves son testigos de la participación del individuo con la naturaleza. En los poemas de Quincho, el cuerpo suele poblarse metafóricamente de pájaros (algunas especies arquetípicas de la literatura y propias del Soconusco); el humano, a su vez, coexiste con las aves. Este procedimiento se observa en los siguientes versos:

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

¹⁶ Elva Macías, *op. cit.*, p. 420.

¹⁷ En este aspecto de ser poeta vertebral (y, sobre todo, tomando en cuenta su poemario titulado *Vértebras*), Vázquez Aguilar coincide con el poeta ruso Vladimir Maiakovski (1893-1930). En uno de sus más conocidos poemas, “La flauta vertebrada”, Maiakovski escribió “Hoy, / yo / tocaré en la flauta / de mi propia columna vertebral”. Ambos poetas, Maiakovski y Vázquez Aguilar, convierten simbólicamente su columna vertebral en un instrumento de creación poética, con todas las implicaciones corporales que conlleva este acto. “La flauta vertebrada” es la traducción de Lila Guerrero (*Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 63); otros han traducido el poema como “La flauta de las vértebras”, “La flauta espinazo” o “La flauta de la espina dorsal”.

una mañana larguísima

El encuentro con la amada se torna un encuentro con la naturaleza. No es que el entorno funcione como un *locus amoenus*, sino que el mismo paisaje se funde en la pareja; ésta se prolonga a través de la presencia de palomas y pájaros. La imagen “tus dedos van como palomas” puede aludir a la ligereza del tacto; de modo que hay una relación alegórica: el cabello es el campo y los dedos son palomas; animales que, en diferentes cosmovisiones, simbolizan pureza, paz, armonía.¹⁸ En el caso del poema de Quincho, las palomas muestran una participación con el paisaje en un momento apacible y pacífico.

Esta imagen alegórica (cabello es a campo como dedos son a palomas) ocurre mientras el sol se presenta de manera íntima: “el sol nos cae”, oración donde se abarca a dos individuos: no sólo cae el sol, sino que “nos cae”, de modo que la pareja se involucra directamente con la luz solar. La naturaleza del Soconusco es inseparable de los cuerpos que habitan el poema. Lo que sucede con el sol, el viento y las aves no son hechos aislados, ni ornamentos textuales, sino parte orgánica del tejido poético.

“El sol nos cae” pareciera remitir al atardecer; pero, en realidad, se trata de la mañana. “El sol nos cae” no debe interpretarse como el ocaso, sino como la vivacidad de la luz del sol en alguna hora de la mañana (el marcador de la hora está en las frases “me amanezco” y “una mañana larguísima”). El verbo *caer* aquí tiene una connotación cercana a *pegar* o *golpear*. El sol, entonces, cae vivamente sobre dos personas durante un encuentro amoroso. El fuerte y lento calor del Soconusco es también el calor de esos dos individuos. El sujeto lírico se

¹⁸ Véase “Paloma” en Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, versión de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 797. Conviene recordar también que en el *Cantar de los Cantares* los ojos de la esposa “son como palomas”.

“acomoda” el sol con la ayuda de ella; por lo que la pareja no habita la mañana: ellos mismos son “una mañana larguísima”, están fundidos con el entorno.

De igual manera, los pájaros se integran en un solo organismo; el yo poético siente que su cuerpo vibra en la misma frecuencia que los pájaros: “vivo entonces en mi cuerpo como dentro de una canción”. Del trinar múltiple se crea una sola canción donde el sujeto se sumerge; y, al habitar de forma consciente y sensitiva su propio cuerpo, tiene la sensación de ser parte inherente de su entorno. En ese estado de presencia, no existe distancia entre él, su amada y todo su alrededor.

Para Vásquez Aguilar, las aves constatan que el mundo exterior es uno con el interior. En este caso, la identificación con las aves lo conecta íntimamente con el medio natural. En ocasiones, la comunión es tan fuerte que el propio individuo adquiere ciertos atributos de un pájaro. Esta particularidad la refiere Tania Zenteno en su estudio “Las aves en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar”. La autora afirma que el poeta se vale del “recurso del antropomorfismo, donde el pájaro toma cualidades de humano, y el mismo yo poético se mimetiza”.¹⁹ Ya sea para expresar dicha o incomodidades, los pájaros son, para el yo poético, un reflejo, un desdoblamiento, una transfiguración de sí mismo.

Ahora bien, mientras en el poema arriba citado se observa que las palomas y los pájaros aluden a un momento de gozo; en el siguiente fragmento la golondrina aparece como representación de abandono y soledad:

soy
como aquel que está solo
y rompe su espejo

el que se quedó muriendo su edad

¹⁹ Tania Zenteno, “Las aves en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar”, en *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz (coords.), México, Samsara Editorial / UNACH, 2012, p. 128.

con una carta

el de siempre corazón a la mitad

el golondrina

déjame ir
que anochece y ya no veo

déjame ir
aunque tus ojos otra vez en el agua

déjame ir
con la luna bajo mi cuerpo desgarrado

afuera
la noche es de licor

La soledad produce en el individuo el deseo de partir; esto lo convierte en “el golondrina”, adquiere esta condición para poder partir. Al decir “el golondrina”, en lugar de “la golondrina”, esta ave se torna aún más personal. Simbólicamente, las golondrinas, por sus hábitos migratorios, marcan el movimiento de las estaciones; son las anunciadoras del fin de un ciclo y del principio de otro. En nuestra tradición hispánica, existen numerosas referencias a esta ave con un sentido cercano; pensemos en la rima de Bécquer “volverán las oscuras golondrinas”, y en la canción popular mexicana “Las golondrinas”. En Oriente, “el día del retorno de las golondrinas (equinoccio de primavera) era la ocasión de los ritos de fecundidad”.²⁰ En cuanto al poema de Vásquez Aguilar, “el golondrina” no anuncia el retorno, sino que pide permiso para migrar. En un sentido figurado, esta migración podría aludir a alejarse de una persona o situación amorosa puesto que el yo poético siempre tiene “el corazón a la mitad”.

²⁰ “Paloma”, en Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 534.

El deseo de partir es expresado por la anáfora: “déjame ir”; este imperativo está dirigido a un interlocutor del cual sólo se sabe que está llorando: “aunque tus ojos otra vez en el agua”. Por otra parte, la soledad se acentúa al referirse a un espejo roto. Adriana Azucena Rodríguez comenta, respecto a esas líneas, que: “al agregar la imagen de romper el espejo, hace visible que se queda aún más solo por la imagen inusitada de que anteriormente no lo estaba tanto porque, al menos, tenía su reflejo”.²¹ Su aislamiento es aún mayor con las imágenes de la carta donde “muere su edad”²² y del corazón a la mitad; por medio de la carta se manifiesta una constante nostalgia en el yo poético; el corazón a la mitad afirma su desamparo. Estas sensaciones de tormento lo llaman a migrar y a convertirse en “el golondrina”. Además de esta metamorfosis, el yo poético absorbe otros dos elementos del entorno: la luna se vuelve parte dolorosa de su interior: “la luna bajo mi cuerpo desgarrado”, y pareciera que, al irse, muestra un deseo de alcoholizarse, puesto que “la noche es de licor”.

“El golondrina” no permanece estable, no consigue asentarse en ningún espacio. Por ello migra de un lugar a otro, de una emoción a otra, y de un tiempo a otro. Va de su presente a su nostalgia, y de su nostalgia vuela hacia el futuro: “convertiré / las cenizas del día / en pájaros”, “seré / ala y aire”, escribe más adelante en ese mismo poema. En su actitud de golondrina se revela este deseo de desplazarse, y llevar en su camino los recuerdos de personas significativas; ello también es evidente en el inicio del poema “A petición del mar”:

escribo

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

²¹ Adriana Azucena Rodríguez, “Decir la ausencia. La paradoja existencial en *La rueda tropezando*”, en *3er Congreso Internacional Joaquín Vásquez Aguilar, Crates. Revista de Estudios Literarios*, No. 11, Tuxtla Gutiérrez, UNACH, 2019, p. 50.

²² La palabra *edad* es frecuente en el poemario de *Vértabras*; Vásquez Aguilar suele utilizar este sustantivo para expresar que hay que es consciente de cómo transcurre el tiempo en los individuos, tal como se observa en el poema aquí analizado.

y bebe golondrinas

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

 porque como nací pájaro
 crecí árbol
 y llegué camino

 sólo tuve
 la vecindad del viento
 su puerta
 su morral
 su tinaja de agosto

 juegos
 hermanos
 abuelos (con su tos y todo)
 tíos
 novias
 y padres

En “Días de lo oscuro a lo azul” y “A petición del mar” observamos un procedimiento similar: el poeta inicia con una comparación: “soy / como aquel que está solo”, “escribo / como el que por primera vez se ve las manos”. En ambos poemas la imagen de la golondrina alude a un deseo de desplazarse. En “A petición del mar” el yo poético “se bebe” las golondrinas; es decir, incorpora a su ser el deseo de partir.

En el poema anterior se nota un desplazamiento del presente al pasado: “no dejo más huella”, “sólo tuve”. Asimismo, existe un desplazamiento espacial. El poeta “bebe golondrinas” para marcar su huella en “la arena del mundo”; es decir, tiene consciencia de no permanecer y de que su paso habrá de diluirse. Después afirma que nació pájaro, y este nacer pájaro lo liga al canto y a la libertad. A partir de esta imagen, el individuo se vincula también con el árbol y el camino; es decir, hay una experiencia integradora y de plenitud. El yo poético participa no solamente de los elementos de su entorno sino de ciertas vivencias y personas de su pasado que las reintroduce en el momento presente: juegos, novias y

familiares. Diversos momentos de su vida convergen en un solo espacio, representado por “la vecindad del viento”.

Otras veces, los pájaros en la poesía de Vásquez Aguilar surgen como consecuencia de un hecho sustancial y memorable. En estos casos, el entorno produce una serie de elementos relacionados con la imagen de las aves. La naturaleza exterior, entonces, es motivada por sensaciones y percepciones internas:

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

Las aves dotan de movimiento (aleteo) a las circunstancias. Las aves se humanizan y los seres u otros objetos se *pajarizan*. Los pájaros siempre están vinculados a la experiencia del yo poético. Son el puente entre el humano y el paisaje del Soconusco. El sol, el mar, la tierra, el viento, los árboles y las otras personas suelen manifestarse a través de las aves. Más específicamente: sin la presencia de las aves no podrían manifestarse otros rasgos característicos de la poesía de Vásquez Aguilar: el aire, el mar y la lluvia.

1.4 EL AIRE

El aleteo de las aves es una invitación al viento; el canto de los pájaros es la evidencia del aire (para que el sonido se propague, es preciso que exista el aire). El transcurrir del viento y la quietud del aire son una vía para habitar el presente. Este elemento juega un papel sustancia

con la forma en que se plantea el tiempo en la poesía de Vásquez Aguilar. Desde la experiencia sensorial ligada al viento y al aire, llega el pasado. Viento y aire son detonantes de recuerdos. Otras veces, la certeza del presente se queda sólo en la consciencia de habitar ese instante. El viento es algo que sólo sucede ahora, y en ese instante se despiertan los malestares emocionales del individuo.

Cuando el aire se relaciona con el pasado, éste revive, de manera que un evento anterior continúa palpitando y se introduce en el tiempo presente. Un acontecimiento es doloroso no porque ya pasó, sino porque está ocurriendo justo en la medida que es evocado; por ejemplo:

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

Estos versos pertenecen a “Poemuerte (*canto a miquiztli*)”, poema largo dividido en diez partes y que hace referencia al México prehispánico. En el fragmento anterior, la casa posee un “aire de abuela que se peina”; aire que suscita una atmósfera específica donde se plantea una escena íntima y particular. La casa, por lo tanto, adquiere una dimensión nostálgica, a través de la cual es posible mirar hacia el pasado. Conviene resaltar también que no es el yo poético quien mira el pasado en la casa, sino que es la casa misma quien, por medio de una prosopopeya, mira al individuo para presentarle un pasado histórico. En la casa convergen dos tiempos que son fáciles de reconocer por las conjugaciones verbales: “está mirándome / fuego que no llegó”. Paralelamente, la casa es un país, una realidad que “no llegó” (pasado), y también un espacio que “está mirándome” (presente); la imposibilidad de

la historia se hace tangible; en el presente se revive una historia para ser transformada. En este mismo poema, pero en el segundo fragmento titulado “Tiempo presente (I)” se lee:

aquí mi casa
 donde el pan
 el árbol
 lo diariamente que me desconcierta y acostumbra
 aquí el dolor
 camino solado en la hoguera de mis ojos
 [...]
 aquí la luz
 y el aturdido animal que anda y se cae
 y lo acobarda la intensidad del viento

“Poemuerte” oscila entre el ahora y el pasado. El título de este fragmento (y de otros tres más), “Tiempo presente”, nos señala que la historia resurge a partir de un entorno dolorosamente hogareño. Un animal (¿el yo poético?) se cae y lo asusta “la intensidad del viento”. Aun cuando en el poema se mira hacia atrás, el tiempo presente está por completo ahí, tan abarcador que incluso los verbos principales desaparecen: “aquí mi casa”, “aquí la luz”. El presente se evidencia, sobre todo, por “la intensidad del viento”. En la primera parte de “Poemuerte” el viento es también marcador del estado de la presencia: “porque te encuentro a cada paso / a cada inmensidad del viento / en cada gente que me mira como quien sabe pájaro”. La inmensidad y la intensidad del viento son atributos que le permiten al yo poético experimentar a carne viva un hecho en específico. La manera de saberse vivo, presente, es experimentar la presencia totalizadora del viento.

El aire también es un recurso para que un momento pretérito cobre nuevamente plenitud: “ayer vi dos niños caminar por la ancha calle / el aire se detuvo mirándolos pasar”. El recuerdo se torna trascendente por el aire; es una atmósfera que lo recubre todo de presencia. El viento y el aire son marcadores de un momento que se vive plenamente. En el

Diccionario de los símbolos de Chevalier se dice que el aire “es el medio propio de la luz, del vuelo, del perfume, del color, de las vibraciones interplanetarias; es la vía de comunicación entre la tierra y el cielo”²³; es decir, el aire es el modo de aprehender una experiencia sensorial abarcadora, el vehículo para tomar consciencia del instante presente. De ahí que la consciencia del presente se revele a través de este elemento.

Sin embargo, habitar el instante presente no siempre es una experiencia positiva que desemboca en un testimonio de la plenitud. En ocasiones, el yo poético hace mención del aire para manifestar un estado de incomodidad: “vamos a consumirnos todo pájaros, / todo ventanas en desbandada. / para qué el tiempo. el aire. mi amor solo”, aquí el aire (junto al tiempo y al amor) remite a una situación dolorosa: el yo poético desea ser libre, por lo cual, no tiene ningún sentido continuar en la reclusión del tiempo, el aire y el “amor solo” (nótese la separación con puntos en lugar de comas, y la ausencia de mayúsculas, elementos que enfatizan gráficamente la idea de soledad). El poeta está sumergido en su tiempo y lo que éste conlleva, por eso pide ser consumido “todo pájaros”, escapar de su condición presente (otra vez, se observa la idea de migrar, como en el poema donde se asume “el golondrina”). En los siguientes versos existe otro fenómeno similar donde se observa un sentimiento de rechazo y dolor:

por un momento este aire no me quiere
me lamina
me intrinca
[...]
no entiendo
las paredes protestando
el humo a gritos
no entiendo
rujo el alma
me desconcierto en esta página

²³ “Aire”, en Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 67.

En el aire se constata el malestar. En el caso anterior, no es el individuo el que no quiere al aire, es el mismo aire quien no lo quiere a él. De hecho, el aire pierde su connotación de amplitud y se convierte en un síntoma de asfixia. Esta incomodidad desemboca en un escenario casi tortuoso: “rujo el alma / me desconcierto en esta página”. El poeta no entiende lo que sucede porque el aire está desprovisto de pureza, ahora sólo es “humo a gritos”.

Estas marcas del paisaje se tornan benévolas o violentas según el estado de ánimo. El sujeto lírico percibe su entorno de manera tan personal que éste termina siendo absorbido de una u otra forma por él, se convierte en órgano de su cuerpo o del cuerpo del texto. El viento y los pájaros son el tejido del poema y, además, forman parte del tejido corporal del poeta. Lo mismo ocurre con otros dos elementos acuosos: el mar y la lluvia.

1.5 EL MAR

Joaquín Vásquez Aguilar es el poeta que nos dejó mirar la costa chiapaneca. Otros autores representativos de Chiapas escribieron desde tierra adentro; son, en cierto sentido, más selváticos.²⁴ Vásquez Aguilar le otorga a las letras de su estado una dimensión oceánica: “Me interesó su visión del mundo, su profunda raíz, el hecho de que por primera vez tuviéramos en Chiapas un poeta mareño, pues no lo habíamos tenido nunca”, comentó el poeta Eraclio Zepeda en un testimonio.²⁵ Efectivamente, Vásquez Aguilar nació y pasó sus primeros años en la costa, de ahí absorbió una manera de identificarse con el mundo a través del mar. Esta

²⁴ Por ejemplo, Juan Bañuelos (Tuxtla Gutiérrez, 1932-Ciudad de México, 2017) y Efraín Bartolomé (Ocosingo, 1950). Bañuelos tiene poemarios como *Coyote azul con guitarra* y *Nómadas de la aurora boreal* donde se hace referencia a la geografía chiapaneca; principalmente, a la región de Los Altos. Bartolomé en *Ojo de jaguar* plantea una poética enmarcada en un entorno selvático.

²⁵ Eraclio Zepeda, “Testimonio”, en *En el pico de la garza más blanca*, op. cit., p. 478.

presencia marina se refleja de múltiples formas: es el abandono ante lo inmenso, la soledad, la tristeza ante lo inalcanzable, tanto espacial como verbalmente. Todos estos atributos incorporados en su poesía presentan un matiz personal y doloroso, de tal forma que el mar se interioriza, es un oleaje que se vuelve emocional:

pienso mi manera
de no poder andar abierta la mirada
y se me mueve el mar por dentro
no quiero decir llanto
no me gusta
ni decir soledad

Este fragmento corresponde al poema “Días del terrible mar”, título que ya nos sugiere la visión atormentada que tendrá el texto. El poeta se recluye en un pesar insoportable, una desesperación convertida en marea. El mar interiorizado reafirma su dolor; es un movimiento que lo condena a estar aislado, a sentir el llanto y la soledad, aunque no lo quiera. El carácter salobre del mar se transfigura en lágrimas; de manera que el mar se vuelve cuerpo. Es un mar que se sufre. En otras ocasiones, es el cuerpo el que se desgarrar en el mar:

estos días de mar
días en los que el corazón tuvo los rumbos del cangrejo
y anduvo sal resquebrajada
de acantilando en acantilado

larga
es
la playa
y único en su expansión es mi latido

La soledad se expresa por medio del latido, esta imagen se relaciona con la extensión de la playa. Por otra parte, su corazón adquiere atributos de cangrejo y de “sal resquebrajada” al chocar con los acantilados. Nos encontramos ante una alegoría donde el paisaje establece

una red de conexiones con el cuerpo; el sufrimiento queda representado en la imagen de un corazón que se despedaza; el corazón, a su vez, es un cangrejo o un fragmento de roca que se desprende de los acantilados, dejando restos salobres. En estos ocho versos sólo aparecen dos palabras que evocan al cuerpo humano: el corazón y el latido. De ahí en fuera, todas son imágenes del paisaje marino. No obstante, sabemos que los rasgos del paisaje involucran por completo al yo poético, debido a que el mar cobra un significado personal cuando el corazón (y todas las implicaciones emocionales que este músculo conlleva) se hace cangrejo. La extensión de la playa se representa paradójicamente con líneas cortas donde la unidad versal corresponde a sólo una o dos palabras: “larga / es / la playa”; esta abrupta respiración entre un vocablo y otro enfatiza la idea de la inmensidad, los versos se vuelven casi sentenciosos para darle mayor fuerza al verso final: “y único en su expansión es mi latido”. El corazón, entonces, existe a partir de un entorno donde el sufrimiento se insinúa salobre y acuoso.

La misma idea del acantilado y el resquebrajamiento se observa en el poema “Aguda sal”. Dicho poema aparece con una dedicatoria a la madre del poeta. Es un texto donde se narra la experiencia de la pérdida de los padres; no la muerte de la progenitora, sino la de los abuelos que dejan en orfandad a la madre: “cuando murieron los abuelos / tu corazón era una lluvia incesante de golondrinas”.²⁶ El poema expresa el sufrimiento de la madre por esta pérdida, un sufrimiento que la convierte en mar:

era tu voz
vaivén de olas como campanadas

era tu voz
niebla de azufre torturado

era tu voz
agonía de costa
resquebrajándose

²⁶ Nótese la presencia de las golondrinas nuevamente como un símbolo de partida.

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!

En el dolor de la madre convergen distintos atributos marinos. El sentimiento de la pérdida deriva en una serie de imágenes marítimas ligadas emocionalmente a la figura materna. La madre se vuelve un mar doloroso; ello se evidencia en imágenes como “agonía de costa”, “playa incendiada” y “calor convulsionándose”. En estos versos se expresa un movimiento emocional intenso, el cual sólo es equiparable a la actividad del mar. Toda esta emoción desemboca en el verso “¡aguda sal!”, donde el carácter salobre del mar es el mismo que el del llanto de la madre.

El mar, en la poesía de Quincho, suele aparecer como una entidad violenta y peligrosa. Esto se advierte en los versos anteriormente citados y también en el siguiente poema titulado “Último día”:

en esta isla
 al fin
 la rueda cae
 multifacética
 comba
 terriblemente lejos de su origen estético
 sorda
 ajena ya de sí
 entre las rocas
 tenía que ser el mar
 —¡el terrible mar!
 su vocación
 su rito
 su ansiosa lumbre infinita

única
periférica

En este poema el sufrimiento adquiere tonalidades misteriosas: ¿cuál isla?, ¿cuál rueda?, ¿por qué multifacética y comba? A pesar de estas indeterminaciones, no se debe perder de vista que se trata de un mar interiorizado. El terrible mar²⁷ es una revelación de saberse en aislamiento, de hallarse “en esta isla” donde se evidencia un abandono frente a la inmensidad. El poeta toma consciencia de ello mientras el paisaje marino todo lo rodea; es un paisaje cargado de diferentes rasgos: “su vocación / su rito / su ansiosa lumbre infinita”; el mar en la isla (soledad), es una rueda de lumbre periférica.

El sustantivo “rueda” no posee una interpretación inmediata; sin embargo, cobra significado conforme se presentan las imágenes. El mar llega de golpe a rodear la soledad del yo poético; cae sobre la isla con la capacidad de abarcar diferentes sentidos, ajenos ya a la belleza marina: “la rueda cae / multifacética / comba / terriblemente lejos de su origen estético”. El mar es terrible en la medida de que el ser aislado contempla en el agua el reflejo de sus padecimientos emocionales.²⁸

²⁷ Nótese que el adjetivo *terrible* figura en este poema y también en el título de “Días del terrible mar”. Las tres acepciones que ofrece la RAE para este adjetivo son: “Que causa terror”, “Difícil de tolerar” y “Muy grande o desmesurado”; todos estos significados cuadran perfectamente con el mar en la poesía de Vásquez Aguilar.

²⁸ El juego de la indeterminación en los versos citados arriba presenta una influencia vallejiana. Aunque la influencia de Vallejo en la poesía de Quincho escapa a los objetivos del presente estudio, es importante señalar que el mismo Joaquín Vásquez Aguilar afirmaba que uno de sus poetas recurrentes era César Vallejo. Ambos poetas comparten un modo de incorporar palabras que provocan angustia en el lector al no saber con exactitud a qué remiten, aun cuando en la atmósfera del poema se intuya su función. Por ejemplo, estas líneas de Vallejo: “La punta del hombre, / el ludibrio pequeño de encogerse / tras de fumar su universal ceniza; / punta al darse en secretos caracoles, / punta donde se agarra uno con guantes, / punta el lunes sujeto por seis frenos, / punta saliendo de escuchar a su alma”. Tanto en “punta” como en “rueda” hay una indeterminación que poco a poco revela su sentido (aunque no de forma exacta) “La punta del hombre” en Vallejo nos remite quizás a un estado de extrema angustia o dolor del individuo. En Vásquez Aguilar, “la rueda” parece referirse a una visión rotunda del mar interiorizado y la soledad. Estas semejanzas con el peruano se harán más recurrentes en las secciones “Cuerpo adentro” y “Vértebra” del libro del chiapaneco. Es decir, el hermetismo en Vásquez Aguilar posee un toque vallejiano, pero no es una copia fiel a ese poeta. Más bien se trata de una influencia que adquiere tonalidades propias, dependiendo de las preocupaciones de este escritor mexicano.

Al transfigurarse el escenario marino en una marea emocional, Joaquín tiene la posibilidad de entender el mar desde dos abordajes estilísticos. En la introducción se mencionó que en la poética de Vásquez Aguilar existen dos tipos de poemas: los que mantienen un lenguaje críptico y los que se acercan más a una poesía conversacional. En ambos registros se observan las preocupaciones recurrentes del poeta. Por lo tanto, aun cuando el mar siempre sea una interpretación interna del yo poético, puede ser un mar abierto o cerrado semánticamente, con significados más traslúcidos o difusos. De hecho, algunos poemas oscilan entre la oscuridad y la luz, esto se constata en “Poema con Isolda triste”:

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

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

uno camina a veces sobre arenas en llamas
y el río lleva a veces su corazón lleno de luna encontrada

mírate tus manos:
descubre qué pájaros te pueblan
el viento no siempre está dispuesto a llevar jinetes al mar.

En la primera estrofa del poema, el sujeto lírico le pide a Isolda que repare en ella misma, viéndose las manos, para que la tristeza no la domine.²⁹ Esta petición, aun con ciertas

²⁹ Vásquez Aguilar le dedica varios poemas a una mujer a la que llama Isolda. Ningún biógrafo apunta a qué persona se refería, pero es posible que se trate de un seudónimo para alguna de sus parejas. También es probable que el nombre lo haya tomado de *Tristán e Isolda*. Esto lo podemos intuir, sobre todo, con el poema aquí citado:

imágenes extrañas, mantiene un sentido más o menos transparente; se entiende que Isolda expresa su pesar con actos inconscientes: derriba anuncios, rompe la televisión, “llora a golpes”, y el poeta le pide que vuelva en sí mirándose las manos. Sin embargo, en la siguiente estrofa, donde aparece el mar, el sentido se oscurece. Los versos nos sugieren que, a través de la furia o la tristeza de alguien, la misma muerte necesita llorar y desahogarse; esta revelación es dada por la paloma que regresa del mar; pero el poeta no revela exactamente cómo la paloma que regresó del mar se conecta con la idea de saber que la muerte está triste. La siguiente estrofa vuelve a ser un poco más traslúcida: son dos versos para decirle a Isolda que el dolor existe a veces. Finalmente, en la última estrofa, el sentido vuelve a oscurecerse; ahí los pájaros se contraponen a los jinetes. Isolda, al verse las manos, puede reparar en la presencia de los pájaros que, por algún motivo, se contraponen a la imagen del viento llevando jinetes al mar (acaso, los jinetes sean una referencia a la muerte). Es decir, para consolar a Isolda, el poeta le pide que se contemple a sí misma, “qué pájaros te pueblan”, con el fin de que ella advierta que no siempre la tristeza desemboca en una visión oscura, como la de los jinetes llegando al mar.

“Poema con Isolda triste” presenta un juego de claroscuros: la primera y la tercera estrofa son casi transparentes, mientras que la segunda y la cuarta guardan cierto enigma. Aquí se confirma lo que Vicente Francisco Torres escribió a propósito de la obra poética de Quincho: “amasó su poesía con dolor y desesperanza, pero la luz del trópico le insufló música y belleza; el resultado es una obra de luces y sombras, de celebración y dolor”.³⁰ Independientemente del lenguaje críptico o conversacional, la permanencia marina siempre

la muerte, el amor, el llanto, la paloma mensajera y el mar son elementos comunes entre la leyenda medieval y el poema de Joaquín.

³⁰ Vicente Francisco Torres, “En el pico de la garza más blanca”, en *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, op. cit., p. 48.

nos remite a un dolor personal y terrible. El agua nos revela una situación anímica que no sólo se manifiesta en el océano, sino también en la lluvia.

1.6 LA LLUVIA

Un último elemento natural que se incorpora a la experiencia del yo poético es la lluvia. En la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar el paisaje lluvioso produce distintos efectos. Al igual que las aves, el aire y el mar, la lluvia también suele interiorizarse o corrobora un estado de presencia, la capacidad de habitar el instante. La lluvia no es el referente predecible del llanto o las lágrimas; más bien se trata del testimonio vital de la dicha o el dolor:

honda
llovizna
que persiste

que cae aún
que cae
hasta mis huesos
hasta mi sangre diluyéndose en gris
hasta el fondo azulado de mis lentos latidos

En estos versos, la lluvia se individualiza de tal modo que podría no existir en el exterior, pero que, a pesar de ello, seguirá mojando al individuo internamente. El poeta asimila su entorno lluvioso hasta volverlo personal e íntimo. La lluvia se consubstancia con los huesos, la sangre y el corazón; es parte física e íntima del individuo. Así como sucede con los pájaros, el viento y el mar, la lluvia también sirve para constatar el sufrimiento o el placer. En el caso anterior, el agua se filtra dolorosamente en la carne del sujeto; pero, en otros casos, sentir que llueve es una promesa de que las circunstancias podrían mejorar: “recobrará el camino su sol, sus árboles amados. / alas habrá como si fuera siempre / y será

el viento, otra vez. y la lluvia”. El poeta vaticina un momento de salvación; el viento y la lluvia son, entonces, constataciones de un entorno que se renueva.

Llover es un evento que ocurre en diferentes temporalidades. En el primer ejemplo, la lluvia procede del pasado para insistir en el presente de un cuerpo: “honda / llovizna / que persiste”. En este segundo caso, la lluvia es un acontecimiento futuro, pero que se manifiesta en el ahora. En el paisaje chiapaneco, la lluvia suele ser el presagio de la dicha, y no sólo la representación de la desventura; por lo tanto, al llover existen ambas posibilidades: insatisfacción y alegría. El agua pluvial puede irrumpir y herir el cuerpo del yo poético, pero también consigue sanar todas las heridas pasadas:

espléndido es el día
 un cocodrilo feroz es el amor
 hay que amar con los brazos completamente hambrientos
 [...]
 que empiece a llover cuarenta días y cuarenta noches ávidas de plumas
 sobre la piel hasta que hierva
 [...]
 es espléndido el día para revolcarse como dos sedientos en charcos de sudor
 líquido es el día como una copa de ansia prenupcial
 y ahora salud por este diluvio

Así como el sufrimiento emparenta a la lluvia con la sangre, como es el caso de la llovizna que cae “hasta mi sangre diluyéndose en gris”; de igual modo, la dicha amorosa vincula al diluvio con el sudor. La reunión de los amantes es atestiguada por la lluvia, una fuerte lluvia que se prolonga en los cuerpos, y que incluso adquiere ciertas condiciones de pájaro: “que empiece a llover cuarenta días y cuarenta noches ávidas de plumas”. La lluvia es intensa en la medida de que lo son los amantes. Llover trae consigo la renovación, la idea de lavar eventos aciagos. No es una tormenta dañina, sino el escenario de los amantes, tal como sucedió con el poema donde el sol empuja a la pareja “hacia una alegría de pájaros”.

En ambos casos, tanto en la desdicha como en el festejo de la carne, la lluvia permanece y se mezcla con los cuerpos. Nuevamente el paisaje es interiorizado, la naturaleza es absorbida como un síntoma de placer o quebranto. Estas condiciones son mudables; es decir, dentro del cuerpo se puede experimentar una situación lluviosa placentera que después se convertirá en amarga. Aquella celebración corpórea y pluvial se puede tornar en un estado de padecimiento. Por otra parte, lo contrario del diluvio, en los poemas de Vásquez Aguilar, no es la sequía, sino una lluvia que pierde su capacidad de evocar la unión erótica:

ya no tiene remedio

ya no tiene remedio esta lluvia
que horizontal te busca
te persigue
cuando escapa de mis poros
un palmo del desierto que me hiciste

ya no tiene remedio el agua
el río que soy desde mi puerto solo

ya no tiene remedio el cántaro que llevo
en la quemazón del mediodía

no me moja la luz donde no estás

El fragmento anterior pertenece a un poema titulado “Regresos”. La lluvia ha perdido su potencial para evocar una situación gozosa. La separación de los amantes produce una nostalgia que se manifiesta en una lluvia desprovista del escenario amoroso. La lluvia ahora no va de afuera para adentro, sino a la inversa: “escapa de mis poros”. El agua es inútil el puesto que ya no atestigua el encuentro erótico, ¿para qué el diluvio de cuarenta días y cuarenta noches cuando sólo queda la ausencia?, parece preguntarse el poeta. Así como el dolor se filtra lluviosamente, el placer se evapora también como lluvia. Tras el abandono, la lluvia vuelve a tener su significado literal, y no hay remedio para que recupere sus matices

poéticos o sobre otros significados. La ausencia de la otra persona es la desaparición de una lluvia evocativa y múltiple; es también el principio de la catástrofe, “la quemazón del mediodía”.

De este tormentoso estado anímico sólo se puede esperar el proceso inverso al de la interiorización de la naturaleza: el desprendimiento corpóreo. El poeta absorbe aves, aire, mar y lluvia; pero también se va desmembrando él mismo, comienza a fracturarse poética y gramaticalmente. De este fenómeno de desprendimiento se hablará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II: EL DESMEMBRAMIENTO DEL CUERPO

2.1 REPETICIÓN Y FRAGMENTACIÓN

La mayoría de los poemas que componen el libro de *Vértebras* comparte el uso de las repeticiones; principalmente, la anáfora. Con frecuencia, se observa que las palabras repetidas a principio de verso crean un eje tanto rítmico como semántico. Las repeticiones son una columna poética de donde se desprenden las vértebras versales. Estas vértebras prolongan y desdoblan el significado de las palabras repetidas. Así, sostenido por la repetición, se configura el cuerpo del poema.

De la repetición surge la variación: los elementos anafóricos van suscitando imágenes variadas que nutren la atmósfera del poema. En muchos casos, una idea muy precisa se abre hacia distintos puntos, lo cual produce formas diversas de observar un mismo planteamiento. Esto implica que las anáforas en *Vértebras* no son un simple juego de variar en un significado, sino un ejercicio donde cada verso dotará de mayor fuerza al poema. No existe un irresponsable despilfarro de imágenes en las repeticiones; por el contrario, hay un exhaustivo trabajo de contención, donde cada verso construido por la anáfora se coloca con cuidadoso cálculo a fin de enfatizar un planteamiento. De ahí que tampoco las repeticiones se perciban como un abuso de una estrategia rítmica, sino como una práctica depurativa donde se profundiza en una preocupación. Veamos un poema de la sección “Cuerpo adentro” para esclarecer lo expuesto hasta ahora:

de perder a perderte
de perderme a puñal
de sur a contranorte
de río arriba
de cuerdo a loco

de encontrarte encarnada
 de muchos días en uno
 yo no supe seguir cantando
 yo no supe color albísimo
 yo no pude dar
 yo no pude recibir
 yo no te pude amor
 yo no me pude más allá
 yo no me quise hasta adentro
 hasta altura

Como se advierte, la preposición *de* se encuentra al inicio de los primeros siete versos; los siguientes siete versos inician con “yo no...”. Además, las formulaciones “yo no supe...” y “yo no pude...” se localizan dos veces cada una; mientras que “yo no te pude...” y “yo no me pude...” son derivación de “yo no pude...”. El verso anafórico “yo no me quise hasta adentro” se liga al siguiente por una anadiplosis para cerrar el poema: “hasta altura”.

La anáfora, que es un recurso frecuente, aquí cobra un matiz de extrañeza. La repetición en todos los versos contrasta con las imágenes insólitas que se van creando. En este sentido, se puede apreciar una lógica poética operante en el texto. El poeta se vale de un procedimiento usual para crear un lenguaje distinto. Se trata de un poema que opera con sus propias leyes y es capaz de comunicar un hecho en específico: la lamentación por la experiencia de la pérdida.

En el poema citado existe una omisión del verbo principal, quizás podría ser “*pasé* de perder a perderte”, “*pasé* de perderme a puñal”. Se trata de una elipsis verbal, ya que el verbo queda sobreentendido.³¹ Ese verbo que se omite le otorga un carácter fragmentario al poema,

³¹ Esta figura podría tratarse de un zeugma; sin embargo, según Helena Beristáin, el zeugma “consiste en manifestar una sola vez y dejar sobreentendidas las demás veces, una expresión —generalmente un verbo— cuyo sentido aparece en cada uno de dos o más miembros coordinados”. Es decir, para que propiamente se considere un zeugma, tendría que aparecer el verbo en algún momento, para después quedar omitido; pero en el caso de este poema, se prescinde del verbo desde el inicio. Esto es importante señalarlo puesto que en muchos poemas de *Vértabras* existen procedimientos similares donde se suprime el verbo de manera definitiva. Para el

amplía las posibilidades de significado, además enfatiza la extrañeza en el texto. La idea de la pérdida en el poema se refuerza por omisión del verbo y, además, por la omisión de mayúsculas y signos de puntuación.

Por otra parte, versos como “de perder a perderme” o “de cuerdo a loco” mantienen una coherencia porque las categorías gramaticales no se transgreden. Sin embargo, en el verso “de perderme a puñal” existe una ruptura de dicha lógica: las categorías gramaticales (“perderme” y “puñal”) no coinciden; el lector espera un verbo para mantener el equilibrio. Esto provoca una ambigüedad donde cada lector podría llenar esos huecos según sus criterios, por ejemplo: “*pasé de perderme a sostener un puñal*”. A partir del cuarto verso, la fórmula “de *esto a lo otro*” introduce una nueva ruptura: “de río arriba” carece de la preposición *a*; esta supresión produce que el verso sea un anacoluto donde existen distintas soluciones de lectura (lo mismo sucede con el sexto y séptimo verso). Es decir, dentro del uso de la anáfora, que establece un orden versal, existe una suerte de enumeración caótica, propiciada por elipsis, ambigüedades y anacolutos. Este procedimiento adquiere su propia lógica y rompe con la uniformidad preestablecida.

En la siguiente parte del poema, a partir de “yo no supe seguir cantando”, otra vez hallamos un procedimiento que oscila entre un discurso habitual y uno cargado de extrañeza: “yo no pude recibir / yo no te pude amor / yo no me pude más allá”. Las palabras son incapaces de comunicar linealmente la pérdida; por lo tanto, existe una transgresión en la sintaxis que se lleva hasta sus últimas consecuencias: “yo no me quise hasta adentro / hasta altura”. La imposibilidad de amar se funde con la imposibilidad expresiva; de ahí el recurrente uso de supresiones léxicas que producen distintos modos de interpretación. El

concepto de *zeugma*, consúltese el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, México, Porrúa, 2004, pp. 504-505.

verbo querer en “yo no me quise hasta adentro” puede significar al mismo tiempo *apreciar* o *desear*: el yo poético lamenta la pérdida porque no se apreció profundamente, pero también lamenta la pérdida porque no quiso ir más al fondo, más arriba, “hasta altura” (quizás: ponerse a la misma altura que la contraparte o a la altura de una responsabilidad amorosa). Otra posible lectura sería que el “yo no me quise hasta adentro” se trate de una elipsis verbal donde el verbo faltante sea *comprometer* o *arriesgar*: “yo no me quise comprometer...”.

En este poema también es importante señalar cómo opera semánticamente el uso de la anáfora formulada por la negación de “yo no...”. El revestimiento negativo del yo poético lo sitúa en una deficiencia entre el saber y el poder. Esto le produce un duelo donde predomina la autoculpabilización; el yo poético pareciera darse golpes en el pecho o en la frente mientras repite “yo no...”. El “yo no...” es una secuencia anafórica que va de un significado claro a una difuminación de la sintaxis; de un orden preciso a un desmoronamiento del discurso. Esta degradación de las oraciones se vuelve cada vez más violenta conforme avanza el correr de las anáforas; a tal punto que al final sólo queda un balbuceo. Es justamente el juego de las anáforas y los quiebres sintácticos producidos por omisiones léxicas uno de los principales aportes estilísticos de Joaquín Vásquez Aguilar. Esta estrategia suele estar estrechamente ligada con varios de los temas más frecuentes en su poesía: el desamparo, el sufrimiento, la soledad y la ausencia.

En todos los poemas de *Vértebras* donde predomina el uso de la anáfora (u otras repeticiones, en menor medida) se mantiene, de una u otra forma, esta dinámica de regularidad y variación. No es una receta que se cumpla exactamente igual en todos los poemas; más bien, en cada texto existe una manera específica de crear variaciones a partir de una regularidad. Estas variaciones suelen estar emparentadas con una extrañeza sintáctica, lo cual propicia que el eje de las regularidades siempre sea impredecible.

Otro rasgo importante en los poemas contruidos por anáforas (sobre todo en los de la sección “Vértèbras”) es que el yo poético parece diluirse. La omisión de verbos principales produce un ejercicio fragmentario donde el lector entra en el poema cuando éste simula ya estar iniciado, como si las primeras líneas hubieran sido borradas deliberadamente. En este tipo de poemas, las figuras de supresión (elipsis, zeugma, asíndeton) juegan un papel fundamental junto con los recursos de repetición; principalmente, la anáfora. Es decir, el mecanismo regulador es la anáfora (y otras repeticiones), mientras que el mecanismo de variación se localiza, en buena medida, en las figuras que suprimen elementos léxicos; además de que existen otras variaciones a nivel semántico y gramatical (como neologismos, arcaísmos, por un lado; por el otro, el rompimiento de las categorías gramaticales). Ello se corrobora en el poema antes citado y también en el poema XIX de la sección “Vértèbras”:

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

En este caso, la idea del amor doloroso opera por medio de distintas formas de repetición. En cada verso existe un elemento que se repite, pero también un modo de variar. El “amor de lado a lado” y “amor a cuchillada” comparten la misma palabra inicial, pero cambia la preposición inmediata a “amor”. Después, el tercer verso, “a grito”, se desprende del segundo; mientras que el quinto verso, “a pedrada”, se desprende del cuarto. El sexto verso, “filo amor que me hiende visceral”, rompe la anáfora al introducir un sustantivo adjetivado: “filo”, aquí también es importante notar la presencia del yo poético “me hiende”,

es el único momento del poema donde la primera persona del singular aparece. El séptimo verso se concatena con el anterior: “amor que me hiende...” / “[amor] que me desgarrá...”, del mismo modo que el octavo queda unido al séptimo. Como se advierte, el poema funciona tanto por la anáfora como por la anadiplosis; ambas son figuras de repetición. Sin embargo, aun cuando los versos siete y ocho presentan un cierto tipo de regularidad, semánticamente rompen con el curso del poema; el amor desastroso que se plantea en los primeros seis versos, ahora adquiere atributos pacíficos: “génesis bendito” y “pan sincero”. Finalmente, el último verso cierra de una forma que desconcierta y conserva el juego de la repetición; “a martillazos”. El amor “a martillazos” semántica y sintácticamente se emparenta con “a cuchillada”, “a grito”, “a quemazones” y “a pedrada”; y fonéticamente está vinculado con “amor” (“*a mar-tillazos*”). No obstante, el verso no se localiza en ese núcleo de repeticiones, sino al final. En consecuencia, ese “a martillazos” crea una ruptura sintáctica y semántica con los versos que le preceden inmediatamente, donde se lee “génesis bendito” y “pan sincero”. Además, existe una ruptura visual porque el verso aparece desplazado hacia la derecha de la página.

El uso de las repeticiones funciona como una bisagra de significados. En esta bisagra se articulan tres tipos de relaciones. En primer lugar, el pasado con el presente: la carga negativa de lo acontecido y la culpa del yo poético en un presente desastroso. Segundo, el yo poético con su destinatario: la forma en que el individuo experimenta un clima emocional violento, mientras que su destinatario está ausente (no es una ausencia melancólica o una resignación, sino una experiencia tormentosa de la pérdida). Y, por último, la anáfora es una bisagra entre lo que está y lo que no está: el yo poético se hace presente para manifestar la ausencia de una persona, esta presencia del sujeto lírico se constata en las figuras de repetición, éstas expresan ideas recurrentes en las que se insiste en el sufrimiento del

individuo. Al mismo tiempo, se alude a la ausencia de un destinatario mediante las figuras de supresión; los elementos faltantes en el poema (palabras, signos de puntuación) representan, de cierto modo, la pérdida de una persona.³²

El eje rítmico que se sostiene mayoritariamente por la anáfora se vincula con un núcleo semántico: el dolor y el sufrimiento desgarrado. Por ello, es preciso revelar cuáles son los significados del dolor y cómo éste incide en el discurso poético para darle un carácter de fragmentariedad.

2.2 LOS SIGNIFICADOS DEL DOLOR

En el poema “amor de lado a lado”, se observa que el amor está definido a través de sus valores negativos: “cuchillada”, “quemazones”, “gritos”, “martillazos”. Estos atributos dan la idea de un amor descarnado y herido. El dolor cobra mayor viveza porque los versos no ofrecen un testimonio de lo que sucedió, ni tampoco determinan el porvenir; más bien se encuentran en un presente continuo, un instante donde ni siquiera existen verbos principales para marcar un inicio y un fin. Es un poema que siempre está ocurriendo, y en los lectores puede causar la sensación de observar una escena desgarradora y desgarrada: desgarradora por su temática; desgarrada por su fragmentación y porque se desconoce su comienzo y su desenlace.

El dolor es inherente a la forma en que Joaquín Vásquez Aguilar concebía su poética. Es un dolor que se expresa a través del cuerpo y sus padecimientos físicos. Sin embargo, el

³² Agradezco al doctor Antonio Marquet por sugerirme la imagen de la anáfora como una bisagra. Esta noción enriquece indudablemente el análisis del estilo en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar.

cuerpo que sufre es la corroboración de un individuo que ama, como se constata en el poema III de la sección “Vértebras”:

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 poema, como los anteriores, es fragmentario, y causa la sensación de que ya había comenzado antes del primer verso. Al igual que en “amor de lado a lado”, aquí también se perciben imágenes que definen al amor de forma negativa: “imperio del perro”, “toro”, “cocodrilo hambriento”; estos animales, además, remiten al riesgo y al peligro latente. El poeta admite que su forma de concebir la poesía procede de un terreno inseguro: “puntas”, “perro”, “toro”, “sangre”. Su canto es oquedad, angustia y hambre. Todos los versos, salvo el último, ofrecen una visión funesta y perturbadora de lo que podría plantearse como una poética. La poesía, para Vásquez Aguilar, es un ejercicio que procede de una sensibilidad corporal y dolorosa (el canto nace de las vértebras y de la sangre); además, su poesía surge desde un cierto escenario salvaje (de ahí que mencione al toro, al perro y al cocodrilo). Por otro lado, el cierre del poema muestra una solución, una justificación del proceder visceral y atormentado del yo poético: “porque es la única manera amorosísima de amar”. De modo que, para Vásquez Aguilar, escribir poesía es dar fe de un amor que no deja de doler corporalmente y que está cercado por el peligro.

Tanto en la sección “Cuerpo adentro” como en “Vértebras” hallamos un testimonio del dolor. Si bien no todos los poemas responden a esta dinámica, en todos existe una forma

de hacer visible un malestar interno. Así como los elementos de la naturaleza del Soconusco se interiorizan en el cuerpo del yo poético, existe también una serie de dolencias físicas que se exteriorizan e interactúan con el entorno. Estas dolencias, en el caso del poema anterior, justifican el modo atormentado en que el sujeto lírico experimenta el amor. Su cuerpo es una entidad adolorida; por lo tanto, la forma de amar es igualmente dolorosa.

El dolor también desemboca en una constante inestabilidad emocional que casi siempre es violenta hacia sí mismo. La insatisfacción por la vida se registra en un deseo de expresarse casi mudamente o de forma fragmentaria, como ya se ha observado. El poeta muestra su sufrimiento y su imposibilidad de sentirse a salvo; por ejemplo, el poema XXIV de la sección “Vértebras” dice:

arde
 la yema
 del dígito
 sus cantidades en falanges y en
 año luz
 palpan
 no sé
 qué
 sol de víscera
 o no
 sé
 qué pluma de
 ave inérciame a decir
 estupideces
 sin que baste
 la
 lejana
 terrestre sonrisa

Es importante ahora centrarse en el dolor y cómo se torna en una lamentación perturbadora. (Las implicaciones de los versos cortos se analizarán en los apartados siguientes). La clave de este poema se halla en la relación entre la pluma del ave y el ardor

de la yema del dígito. El poeta toma la pluma y en ese acto se manifiesta una serie de indeterminaciones. El cosmos se mezcla con su cuerpo mediante imágenes enrarecidas y ambiguas. Todo ello se justifica en la confesión de que alguna fuerza desconocida lo conduce “a decir estupideces”. La pluma de un ave le provoca ardor al sostenerla y lo obliga a escribir por inercia; en este acto visceral y desconcertante, el poeta inventa un verbo: *inerciar*; pero no sólo eso, el verbo inventado lo conjuga con un pronombre enclítico: “*inérciame*”; esto produce una doble extrañeza: primero, la creación del neologismo por medio de la verbalización de un sustantivo abstracto; segundo, la conjugación verbal con el pronombre enclítico; posición del morfema que sólo se practica en hablas arcaizantes y en algunas obras literarias. La extrañeza del vocablo *inérciame* fortalece la dimensión críptica del poema. Pese a todo, este desorden semántico no sería posible si al yo poético le bastara una sonrisa terrestre.

La operación de exteriorizar las dolencias conduce a una parte esencial de la poética de Quincho: su manera de sufrir es la vía que usa para dejar testimonio poético de su paso por el mundo. La realidad que contempla el poeta chiapaneco es dolorosa en la medida que en su interior hay un padecimiento. De este modo, Vásquez Aguilar enuncia su canto de “oquedad invasora”, una pluma de ave lo inercia a “decir estupideces”, o también habla desde la hiel:

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

esto que digo
tiene una larga calle
que transito paso a paso

cuando estoy exactamente a la orilla de lo más esencial
 como el saludo como el amor sin más

y digo hiel
 porque sucede que ando como nómada
 como río que no encuentra un ápice de tierra
 y araña, siempre araña,
 la piedra que le toca por herencia

En este poema (perteneciente a la sección “Cuerpo adentro”) el proceso de externalizar el sufrimiento ocurre porque el yo poético extrae la hiel de sus “paredes interiores” para inyectársela después “con pasión de avispa”. Se trata de un procedimiento circular: saca su hiel para inyectársela de nuevo. La siguiente estrofa revela que esta operación sucede mientras el individuo está habitando un sitio donde la ausencia de la dicha se suplanta por una visión cruda de la realidad: “estoy exactamente a la orilla de lo más esencial”. Ya que el poeta no encuentra gozo en lo que contempla, le surge un sentimiento de ira; todo su cuerpo se convierte en la hiel; de tal modo que lo único posible por pronunciar es ese enojo: “y digo hiel / porque sucede que ando como nómada”.

El dolor se puede tornar una forma del amor, un peligro, una expresión desgarradora del sufrimiento, o también puede transformarse en ira (como en el caso anterior). Es frecuente relacionar la hiel con un desequilibrio negativo de las emociones; en el diccionario de símbolos de Jean Chevalier se anota que “el hígado está comúnmente ligado a los movimientos de la cólera, la hiel a la animosidad, a las intenciones deliberadamente venenosas, lo que explica el sabor amargo de la bilis. [...] el islam atribuye al hígado las pasiones, a la hiel el dolor”³³. La hiel cumple, simbólicamente, la función de envenenar los

³³ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p.567.

ánimos, de ahí que el yo poético la extraiga para verterla en todo su cuerpo. Busca envenenarse de ese dolor para reafirmar su cólera de andar “como nómada”.

2.3 FRACTURA DEL LENGUAJE EN *VÉRTEBRAS*

En el primer capítulo se observó que la naturaleza es interiorizada en el cuerpo el individuo. Este mecanismo de introyección se equilibra con un procedimiento contrario: un lenguaje que se desarticula y presenta distintos quiebres fónicos, sintácticos y gramaticales. Así como el poeta aprehende la naturaleza, también se desprende de sí mismo a través del lenguaje. Es un desprendimiento expresado por abruptos cortes versales y una transgresión en el discurso, lo cual también es parte del principio rítmico de la mayoría de los poemas que integran *Vértebras*.

El contenido y el modo de versificación están estrechamente vinculados. El discurso parece desarticularse, al tiempo que las articulaciones del cuerpo comienzan a ceder. Esta desarticulación es una degradación que se expresa en un lenguaje también degradado. Mientras más breve sea el poema, habrá una mayor concentración del sufrimiento o de una experiencia dolorosa. En los textos más cortos de Vásquez Aguilar se advierte que las palabras están más cerca del silencio que de un lenguaje transparente, como es el caso del poema V de la sección “Vértebras”:

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

La economía del discurso obliga al autor a prescindir de signos de puntuación y mayúsculas. En el poema se manifiesta un lenguaje que se ha quedado en la parte más medular de su enunciación. El estado anímico impide que el discurso tienda a una exploración de largo aliento; por el contrario, la presencia del dolor suscita que el aliento se entrecorte y sólo sea posible comunicar lo esencial y con la menor cantidad de vocablos. El poeta utiliza verbos en imperativos para exigir que la ciudad lo fragmente; estas órdenes se formulan mediante una escritura fragmentada. Existe, pues, una fractura, tanto gramatical como corporal. Eliezer Cuesta Gómez advierte que este procedimiento “es la liberación de las ataduras de la palabra y del yo lírico para examinar completamente su interior. [...] una fractura gramatical a veces con abrupciones escalonadas y anaforizaciones”.³⁴ En efecto, el poeta queda libre de un discurso ordinario, pero esta liberación no es una vía para deshacerse del sufrimiento, sino para explorarlo internamente.

El ritmo de los poemas como el anterior obedece a un planteamiento que se desdobra a partir de un juego de repeticiones y variaciones. De las anáforas ya se habló en páginas atrás; ahora conviene revisar las consecuencias del lenguaje fracturado. El poema XXVII de la sección “Vértebras” servirá para profundizar en el tema:

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

³⁴ Eliezer Cuesta Gómez, “La gradación, o desarticulación progresiva, del lenguaje poético en ‘Vértebras’ y el papel que juega la disposición de los sonetos”, en *Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, op. cit., 2012, p. 95.

esdrujú / lame

El poema no esclarece cuál es el motivo de este estado mental, sino que manifiesta cuáles son los efectos de la obsesión. En el verso “me altera / me alitera” existe la complicidad del sonido con el significado; el verso es, en sí, una aliteración (además de que ambos verbos forman una rima consonante); basta con que al verbo conjugado, “me altera”, se le agregue una vocal débil para *alterarlo* y conseguir otro verbo: “me alitera”. Una aliteración es la insistencia de un sonido; obsesionarse por un pensamiento es también la insistencia de un sonido mental. Esta repetición produce que el yo poético se vuelva otro; se altere.

Después, en el verso cuatro, encontramos un sustantivo que cumple la función de un verbo: “me panteón”. El hecho de escribir “me panteón” y no “me panteona” provoca una fractura aún más significativa: existe una falta de concordancia gramatical, donde el sustantivo suplanta al verbo, pero sin adquirir sus rasgos morfológicos; de manera que “me panteón” es un caso de silepsis. Si el poeta hubiera escrito “me panteona”, entenderíamos que es un sustantivo verbalizado (como sucede con “alitera” o “esdrujúlame”, conjugaciones de verbos inexistentes); sin embargo, al conservar intacto el sustantivo, el efecto de extrañeza es aún mayor.

Los dos versos siguientes: “me espanta / me ata me harta” se vinculan con la repetición fónica que observamos en “me altera / me alitera”; es decir, también son aliteraciones. Además, “me espanta” reproduce varios de los fonemas del verso anterior: “panteón”. El ritmo del poema se localiza justamente en estas seis acciones contiguas: alterar, aliterar, “panteón”, espantar, atar y hartar; a esto se le debe añadir que el sujeto, “la obsesión”, aparece tres veces a lo largo del texto.

Los tres versos restantes enfatizan la transgresión del poema y lo vuelven aún más vertiginoso. Los pronombres colocados de forma enclítica, “obsesióname” y “esdrújúlame”, operan como verbos en indicativo (igual que los anteriores), pero también pueden confundirse con imperativos. Escribir “obsesióname” y “esdrújúlame”, en lugar de “me obsesiona” y “me esdrújula”, causa que el texto adquiera una identidad irrepetible; los verbos indicativos con pronombre enclítico no son comunes en Hispanoamérica, de ahí que el poema se rija por una lógica autónoma. La palabra *esdrújúlame* comparte la misma complejidad que se observó en el poema donde aparece la palabra *inérciame* (nótese, además, que *esdrújúlame* tiene un nivel autorreferencial puesto que es una palabra esdrújula que, a su vez, vuelve esdrújulo al yo poético). Ambos verbos, *inérciame* y *esdrújúlame*, son neologismos donde los sustantivos se verbalizan y se les añade un pronombre enclítico.

Por otro lado, los cortes súbitos de “obsesió name” y “esdrúj / lame” obligan a suspender abruptamente la respiración versal. Aun cuando la obsesión sea la repetición de un pensamiento, el estado obsesivo de la mente provoca variaciones en la ejecución del poema: el primer giro drástico lo encontramos en “me panteón”; después, los verbos enclíticos finales brindan otra variante en el discurso, puesto que estábamos acostumbrados a los pronombres proclíticos.

El poema cierra con el planteamiento del segundo verso: “me altera”. La obsesión ocasiona que el yo poético se altere, se vuelva otro; y ello se refleja en su lenguaje que también se ha modificado. La posición de los pronombres cambia de lugar para representar esta alteración en el individuo. El verbo se altera y se vuelve esdrújulo (el pronombre proclítico cambia a enclítico); el yo poético, en consecuencia, también adquiere un rasgo esdrújulo; es decir, se ve afectado por su pensamiento recurrente. Las palabras esdrújulas suelen tener un efecto de vibración, la vocal tónica de la penúltima sílaba vibra en las dos

átonas siguientes; esta vibración es una insistencia sonora de las vocales. De modo que la obsesión vuelve esdrújulo al yo poético porque su pensamiento repetitivo vibra con insistencia en su mente.

El ritmo del poema se produce a través de un contagio de rasgos fónicos: “me altera / me alitera”, “me ata me harta”; esto es más evidente en “la obsesión obsesió / name”, donde el sustantivo viene acompañado de su misma forma verbal: el pensamiento que obsesiona al yo poético es, precisamente, la obsesión. El poema se va tejiendo en su dimensión rítmica a partir de la insistencia de esta idea. La función gramatical y semántica de “obsesión” es el eje rítmico del texto, o sea, su columna; las vértebras que surgen de esta columna son las conjugaciones verbales, algunas más extrañas que otras.

Este poema ilustra ampliamente el procedimiento rítmico en la poética de Joaquín Vásquez Aguilar; sobre todo, en los textos más fragmentarios que se agrupan en las secciones de “Cuerpo abierto” y “Vértebras”. Aquí es donde se advierte el estilo del poeta; Quincho no recurre a la transgresión del lenguaje como una receta preestablecida, sino que, al romper con ciertas normas gramaticales, se hace visible su estilo y su aporte a una tradición poética. De esta manera, cumple con aquello que distingue al lenguaje creativo de un poeta, según asevera Helena Beristáin:

El lenguaje poético transgrede intencional y sistemáticamente la norma gramatical que rige al lenguaje estándar, al lenguaje referencial común, del cual se aparta, se desvía; pero, además, el lenguaje poético transgrede, también intencional y sistemáticamente, la norma retórica vigente en la institución literaria de su época, porque se aparta de las convenciones poéticas establecidas, procura rebasarlas poniendo en juego la creatividad, la individualidad del poeta.³⁵

³⁵ Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989, p. 29.

En *Vértebras*, es frecuente una estrategia que consiste en poner en relación una idea central, que funge como eje, y una serie de “vértebras” que se derivan de él. Para ello, el poeta recurre a figuras de repetición: las repeticiones funcionan como la columna, mientras que las vértebras son las imágenes que se desprenden de ahí, las variantes posibles. La idea central, en el caso del poema anterior, es una obsesión que se repite y crea variaciones en distintos niveles. Existe, pues, una obsesión que se desarrolla por medio de un juego de repeticiones y variaciones. Cada poema de *Vértebras* posee diferentes vías para presentar variaciones; éstas aparecen en las fracturas gramaticales, en las transgresiones sintácticas, en la alteración de los sustantivos, o en el carácter fragmentario de los textos.

2.4 LAS VÉRTEBRAS VERSALES

De los 93 poemas que configuran el libro *Vértebras*, sólo dos están escritos en una forma de versificación regular: el poema I y XXX de la última sección, los cuales son dos sonetos con cierta transgresión en el lenguaje (uno con rima y el otro en verso blanco). El resto de los poemas están escritos en verso libre. La irregularidad métrica de los versos oscila entre una sílaba y más de veinte sílabas. Principalmente, en las secciones “Cuerpo adentro” y “Vértebras” hay una mayor presencia de poemas con versos cortos. En esta última parte se analizará el funcionamiento de dichos poemas.

Aunque el verso libre carece de una estricta categorización (la cual sí existe en el sistema de la métrica tradicional), es evidente que los modelos de versificación irregular tienen distintas motivaciones y logran diferentes efectos. En su libro *El verso libre hispánico*, Isabel Paraíso propone una tipología para agrupar los distintos modos de la versificación irregular. En este trabajo no se ahondará en los tipos de verso libre que señala la autora, pero

es importante mencionar su trabajo para sostener que, igual que la métrica tradicional, el verso libre no es uno solo; posee un cierto número de modelos. La autora así lo expresa:

En el verso libre, más allá de su libertad —es decir, de la capacidad teóricamente ilimitada en la organización del material lingüístico por parte del poeta— está su carácter de *verso*, de retorno de un elemento. Y como el número de elementos que integran un poema es finito, la libertad individual queda enmarcada en un número finito de opciones: una tipología.³⁶

Los modos del verso libre que propone Isabel Paraíso son: versificación libre de cláusulas, verso libre métrico, verso libre rimado, verso libre de base tradicional, versificación paralelística y verso de imágenes acumuladas.³⁷ A estas categorías habría que añadir una más: los poemas de tempo. Para entender qué es un poema de tempo es preciso tomar en cuenta los cinco productores de ritmo en un poema de métrica tradicional: sílaba, acento, estrofa, rima y pausa. El verso libre puede estar ligado, en mayor o menor medida, a uno de estos cinco rasgos rítmicos. En los poemas de métrica tradicional, el conteo silábico, la disposición acentual, los tipos de estrofa y el uso de las rimas son los aspectos principales para comprender la dimensión rítmica de un texto; la pausa o cesura es un marcador secundario. Cuando en el verso libre dejan de operar los cuatro rasgos principales de la métrica tradicional, el marcador rítmico que sobresale es la pausa. Es decir, un poema en verso libre podrá prescindir de isosilabismo, regularidad acentual, estructura estrófica predeterminada y rimas, pero no podrá deshacerse de un último elemento: la pausa. Esto por la simple razón de que, aun con todas las irregularidades, el poema sigue estando en verso, lo cual implica que existen cortes versales que marcan una respiración entre línea y línea; respiración que marca un ritmo.

³⁶ Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, p. 388.

³⁷ *Ibid.*, p. 389.

La pausa en los poemas determina un modo de leerse. Existe una ejecución lectora marcada por los cortes entre un verso y otro. Esta cesura, en los poemas de métrica tradicional, obedece a periodos regulares de respiración. Sin embargo, en el verso libre las pausas marcan respiraciones en distintos periodos y de duración distinta. Cada poema en verso libre posee una manera de ser ejecutado, una velocidad de lectura, un tempo. Este aspecto es aún más significativo cuando el poema en verso libre no está anclado estrictamente a otra regularidad (sintáctica, silábica, fónica), que no sea la de la pausa. La naturaleza de dichos poemas podría englobarse en una categoría versolibrista llamada “poemas de tempo”. Es más conveniente referirse a esa categoría como “poemas de tempo” en lugar de “poemas con tempo”, ya que todos los poemas poseen un tempo, pero no todos tienen el tempo como el rasgo principal para crear periodos rítmicos.

En los poemas de tempo existe una especie de partitura. Una invitación a que la lectura se realice con las pausas versales que el autor encontró convenientes, aun cuando estas pausas rompan con la unidad sintáctica de las oraciones. Ese procedimiento es justamente el que se nota con frecuencia en los poemas de *Vértebras*. Por ejemplo, el poema XXI de la sección “Vértebras”:

la más loca
la más deshonestas de las vértebras
golpea
mis paredes todas
numérase
pero el cerebelo
las uvas toscas
sangran
y escribo mal
y desgraciadamente
el resto no existe

La unidad de cada verso no responde a ningún tipo de regularidad que no sea la pausa. Cada verso es un núcleo de diferente medida, incluso cuando la oración sintáctica abarque varias líneas. Es decir, los eslabones que conforman el poema no obedecen a una oración, sino a un modo de respirar. Es cierto que algunos versos tienen la misma cantidad silábica, pero esto no se debe a que el factor regulatorio sea el metro, sino a que la organización versal es corta, de modo que los versos miden entre dos y siete sílabas (excepto el segundo, que es evidentemente más largo). Cuanto más cortos sean los versos, la velocidad del poema se vuelve más pausada. Cada línea se separa por una respiración, por lo que la aspiración es más frecuente cuando la cantidad silábica es menor. ¿Esto qué implicaciones tiene en el mensaje transmitido? ¿Por qué presentar gráficamente el texto con esta disposición? Existen tres motivos: uno sonoro, uno semántico y otro visual.

En cuanto a la sonoridad, el breve periodo de los versos ocasiona que exista un mayor peso en la articulación de cada fonema. La secuencia fónica es lenta y obliga al lector a reparar en los sonidos de cada vocablo. Si se tratara de un poema de versos largos o medianos, la respiración en las pausas sería menor que el periodo de ejecución sonora de cada línea. Pero, ya que los versos son cortos, existe un equilibrio entre una cláusula de sonido y otra de silencio; esto significa que el tiempo de articular un verso es casi igual al plazo respiratorio. Además, la lentitud del movimiento del poema, aunado a los cortes abruptos de las oraciones, crean un efecto de angustia y vértigo, pues los bloques de significado sólo se completarán cuando terminemos la lectura.

En la motivación semántica encontramos que cada verso breve enfatiza la capacidad expresiva de los vocablos o frases. Hay un mayor peso en lo que se dice. Esto podría causar una sensación de pesadumbre o desgarramiento léxico, lo cual es consecuente con el contenido del texto. Aquí es preciso retomar lo que se mencionó en el apartado de “Los

significados del dolor”. Se dijo que en la mayoría de los poemas agrupados en las secciones “Cuerpo adentro” y “Vértebras” se advierte que el poeta expresa obsesivamente un malestar interno. El dolor es un tema central en estos poemas; un dolor que se comunica en versos cortos, tal como si el yo poético, envuelto en su sufrimiento, perdiera la capacidad de hablar con fluidez.

Por último, la dimensión visual del poema le da sentido tanto al título del libro, *Vértebras*, como a los apartados “Cuerpo adentro” y “Vértebras”. Visualmente, estos poemas constituidos por versos breves nos remiten a la imagen de una columna vertebral y, por lo tanto, a la experiencia lectora de adentrarse en un cuerpo. Las vértebras no tienen el mismo tamaño, pero son huesos cortos, al igual que los versos de buena parte del libro.

Además, una columna vertebral no es todo el organismo, pero sí representa su sostén; por la columna vertebral podemos intuir la estructura anatómica de un ser vivo. De igual modo, los poemas vertebrales de Joaquín Vásquez Aguilar no nos muestran una totalidad de significado, sino que, a partir de su estructura fragmentaria, intuimos una realidad compleja. El poeta Antonio Deltoro, al analizar unos versos de Octavio Paz, afirma que “un poema es un organismo suficiente, autónomo, de poesía. Hay fragmentos de poemas que logran esa condición, poemas que admiten la fragmentación como los buenos cuadros en los buenos libros de arte”.³⁸ Esta noción puede aplicarse en los poemas de Vásquez Aguilar: sus poemas fragmentarios se consolidan como organismos autónomos. Quizás no se nos revela directamente una estructura íntegra, pero, por medio de las vértebras, concebimos la complejidad del cuerpo íntegro del organismo poético.

³⁸ Antonio Deltoro, “Fraternidades”, consultado en la versión digital de *Luvina, revista literaria de la Universidad de Guadalajara*.
https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=432&Itemid=46

CONCLUSIONES

Vértebras es un libro que ayuda a comprender el panorama de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Es un poemario que ofrece un modo distinto de mirar y entender las preocupaciones humanas; asimismo, su exploración poética presenta vertientes distintas a las de otros libros de poesía contemporáneos a *Vértebras*. Es decir, se observa en este libro un trabajo con el lenguaje que se diferencia inmediatamente de otras prácticas escriturales en la poesía mexicana. Por ello, *Vértebras* es un hallazgo que enriquece nuestra tradición literaria y la dota de otras posibilidades expresivas. A continuación, se expondrán diez puntos para clarificar lo anterior.

- 1) LA VISIÓN DE UN PAISAJE POCO EXPLORADO EN NUESTRA LITERATURA. El Soconusco incursiona en las páginas de la poesía mexicana. Principalmente, el entorno del mar chiapaneco hace su aparición de forma poética. Así como se puede estudiar el trópico en Carlos Pellicer, el desierto potosino en José Othón, o la selva en Efraín Bartolomé, la poesía de Vásquez Aguilar nos ofrece la oportunidad de adentrarnos al océano desde la región del Soconusco; lo cual, como se ha visto a lo largo de estas páginas, tiene sus particularidades y una visión propia del mundo.
- 2) LA INTERIORIZACIÓN DEL PAISAJE. Si bien el entorno natural del Soconusco es de relevancia en *Vértebras*, este paisaje cobra un significado mayor en el modo en que se presenta. El vínculo entre individuo y naturaleza es tan estrecho que las emociones se fusionan con los ciertos atributos del paisaje. Este procedimiento de interiorización consigue que el autor incorpore un espacio muy particular a su experiencia poética. No se trata de un individuo que habla desde el interior de un paisaje en específico,

sino es el mismo paisaje quien llega al interior del individuo para, desde ahí, hacer posible el discurso poético.

- 3) LA EXPLORACIÓN DEL DOLOR. Es característico el tono de lamentación de muchos de los poemas que componen *Vértebras*. El padecimiento de la pérdida, la evocación al pasado y la desdicha por una insatisfacción en el presente, dejan de ser una simple anécdota para convertirse en un punto sustancial en el libro; se trata de un problema que sólo por medio de la poesía se puede explorar. Joaquín Vásquez Aguilar era, como él mismo lo dijo, un poeta visceral; pero también un poeta que asumía sus preocupaciones humanas como preocupaciones del lenguaje. En consecuencia, el planteamiento del dolor en sus poemas tiene una manera muy auténtica de tratarse. Los matices estilísticos en Vásquez Aguilar se encuentran tanto en el uso del lenguaje como en sus inquietudes temáticas.
- 4) LA FRACTURA DEL LENGUAJE. Uno de los rasgos más importantes en *Vértebras* es el carácter fragmentario de muchos de sus poemas. Esta fragmentación revela un estilo totalmente distinguible del poeta. Vásquez Aguilar consigue una voz muy reconocible e incluso un idiolecto que produce que su poesía no pueda enmarcarse en otras prácticas de escritores de su generación. Esta fractura en el lenguaje viene acompañada de un hermetismo que motiva distintas formas de lectura en un poema. Por otro lado, el silencio en los poemas fragmentarios cobra un papel relevante; los versos son expresivos tanto por lo que dicen de forma directa como por lo que sugieren sin expresarlo explícitamente. Existe, pues, un ejercicio medular y sintético donde el poeta sólo comunica lo esencial para crear determinado efecto en el lector.
- 5) LAS REPETICIONES. El uso de figuras de repetición, especialmente aliteraciones y anáforas (y en menor medida anadiplosis y rimas), es uno de los principales

marcadores estilísticos en *Vértebras*. Las repeticiones funcionan en la medida en que entran en juego con las variaciones. Lejos de ser una fórmula predecible, cada mecanismo de repetición posee variantes y zigzagreo, esto ocasiona que cada poema tenga su propia lógica y un procedimiento diferente al de los otros.

- 6) LA ENUNCIACIÓN VISUAL DEL POEMA. El mismo título de *Vértebras* nos remite a una escritura vertebral. Visualmente, los poemas suelen evocar a una espina dorsal; o sea, a uno de los principales componentes de la estructura anatómica humana. Sobre todo, en la última sección del poemario, que también se titula “Vértebras”, se observa un funcionamiento en los poemas como organismos vertebrales, donde la composición íntegra del texto se intuye a partir de una depuración en el lenguaje. Además, la enunciación visual del poema produce un *tempo* en la lectura que suele ser vertiginoso, entrecortado y, en otras ocasiones, lento.
- 7) EL RIESGO. Joaquín Vásquez Aguilar es un poeta que afronta las consecuencias de los riesgos que tomó. No es un escritor autocomplaciente ni que se conforme con un primer impulso escritural. Cada uno de los poemas de *Vértebras* es un ejercicio de exploración y una apuesta por la transgresión del lenguaje. De modo que Vásquez Aguilar es un poeta tanto de la experiencia como experimental; experimental en su sentido etimológico, es decir, sale de su perímetro para hallar nuevas posibilidades en su escritura. Sus vivencias dolorosas lo obligan a transformarlas en materia poética, y no tiene más remedio que tomar riesgos en el lenguaje para intentar comunicar auténticamente sus padecimientos.
- 8) UNA EXPERIENCIA DE LÍMITES. En el segundo capítulo se dijo que la transgresión en la sintaxis se lleva hasta sus últimas consecuencias. Esto implica que Vásquez Aguilar asume el ejercicio poético como una experiencia de límites. Prueba de ello es la

fragmentación en muchos de sus poemas. El lenguaje lineal es incapaz de comunicar satisfactoriamente las preocupaciones del poeta, de ahí que transgreda las categorías gramaticales, rompa con la sintaxis o presente encabalgamientos abruptos.

- 9) EL POEMA COMO UN OBJETO AUTÓNOMO. El poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán advierte tres niveles distintos de escritura: referencial, metafórico y transferencial. La escritura referencial busca dar noticia de la realidad, sin transgredirla ni replantearla, sino sólo definiendo qué es esa realidad. En el nivel metafórico, la escritura sustituye un objeto en la realidad; un poema de la lluvia, por ejemplo, es la lluvia misma convertida en lenguaje. Por último, en el nivel transferencial:

[...] depende siempre del grado de competencia del receptor, del que recibe la antorcha de la posibilidad. Lo recibido por el lector no es una noticia del mundo o un conocimiento del mundo a través del lenguaje. Ni siquiera es un conocimiento del lenguaje. Cuando el lenguaje encuentra su límite, el lector recibe un eco que dice: “ahora sigues tú”.³⁹

En esta última categoría entra la mayoría de los poemas de *Vértebras*. Los poemas no son una noticia o recreación del mundo, sino que son objetos independientes y con una lógica propia. El manejo del lenguaje en los poemas de *Vértebras* es inherente a su contenido; no existe otro modo de expresión más que la justa combinación de los vocablos operantes en cada texto.

- 10) REPLANTEAMIENTO DEL MAPA POÉTICO MEXICANO. Por último, *Vértebras*, presenta una proyección centroamericana en nuestra literatura. México tiene un perfil centroamericano por el estado de Chiapas, y, más específicamente, por la región del Soconusco. Es cierto que es imposible hablar de un estilo centroamericano donde podría situarse la poesía de Vásquez Aguilar. Sin embargo, el entorno natural en

³⁹ Eduardo MILÁN, *Resistir*, México, FCE, 2004, p. 89.

Vértebras refleja una realidad indudablemente centroamericana. Será trabajo de investigaciones posteriores determinar cuánto del habla de Centroamérica se trasluce en la poesía de este autor.

Más allá de *Vértebras*, Joaquín Vásquez Aguilar es un poeta que merece ser revisado, leído y estudiado. Es necesario que se le reconozca como uno de los poetas más importantes de su generación (considerando a escritores nacidos entre 1940 y 1959), pues ello enriquecería nuestro canon poético y proveería de otras vertientes a la poesía mexicana. El centralismo cultural en el país trae como consecuencia que distintas prácticas escriturales queden marginadas, a no ser si el poeta realizó su carrera literaria en la Ciudad de México. Por lo tanto, mirar hacia poetas como Joaquín Vásquez Aguilar permitirá ampliar el horizonte poético mexicano.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA Y FUENTES ELECTRÓNICAS

AUNAR, David, “La poesía es un machete ético y estético: Entrevista con Balam Rodrigo”,

Periódico de Poesía, No. 108, abril 2018, Revista digital:

<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/5164-no-108-entrevista-balam-rodrigo>

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

_____, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, versión de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

DELTORO, Antonio, “Fraternidades”, consultado en la versión digital de *Luvina, revista literaria de la Universidad de Guadalajara*:

https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=432&Itemid=46

DURÁN RUIZ, Antonio, “El destino poético de Joaquín Vásquez Aguilar”, en *La errata en el crucigrama y otros ensayos*, Coneculta / UNACH, edición digital, 2015.

_____, “Estudio”, en *Joaquín Vásquez Aguilar*, México, UNACH, 2018.

ESPINASA, José María, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2018.

FLORES, Malva, *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*, México, Universidad Veracruzana, 2010.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Jorge, *Poetas de una generación (1940-1949)*. / Selección y notas de..., prólogo de Vicente Quirarte, Textos de Humanidades 25, México, UNAM, 1981.

- MAIAKOVSKI, Vladimir, “La flauta vertebrada”, en *Antología poética*, preliminar, edición y traducción de Lila Guerrero, Buenos Aires, Losada, 1973.
- MARTÍNEZ TORRES, José y Antonio Durán, “Joaquín Vásquez Aguilar: Sufrimiento y goce de las palabras”, en *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, N. 25, 2013, p. 15.
- MILÁN, Eduardo, *Resistir*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MORALES BERMÚDEZ, Jesús, “Notas sobre literatura de Chiapas”, en *Anuario 1990 Instituto Chiapaneco de Cultura*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas / ICHC, pp. 416-463.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico: sus orígenes y sus corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- Tercer Congreso Internacional Joaquín Vásquez Aguilar, Crates. Revista de estudios literarios*, Volumen 1, No. 11, México, UNACH, 2019.
- Una ciudad llena de fantasmas. Estudios sobre Joaquín Vásquez Aguilar*, José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz (coords.), México, Samsara Editorial / UNACH, 2012.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- VALLEJO, César, *Poemas humanos*, Barcelona, Ediciones 29, 1997.
- VÁSQUEZ AGUILAR, Joaquín, *En el pico de la garza más alta*, edición crítica de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas-UNACH, 2010.
- Wong, Oscar Wong, artículo, “Chiapas y su expresividad metafórica”, consultado en línea en el blog del autor:

<http://poesiadewong.blogspot.com/2013/08/chiapas-y-suexpresividad-metaforica-por.html>