

**NOTAS PARA UN ANÁLISIS ESTILÍSTICO  
EN LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA.  
DOS EJEMPLOS: EFRAÍN BARTOLOMÉ Y JAIR CORTÉS**

ALÍ CALDERÓN

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

***I Ojo de jaguar***

A principios de los años ochenta del siglo pasado, la poesía mexicana gozó de un periodo de vitalidad particular. En ese tiempo aparecieron libros capitales para nuestra tradición literaria, entre los que podríamos contar *Tierra nativa* de José Luis Rivas, *El ser que va a morir* de Coral Bracho, *Mar de fondo* de Francisco Hernández y *Ojo de jaguar* de Efraín Bartolomé, por mencionar sólo algunos.

Efraín Bartolomé (Ocosingo, Chiapas, 1950) es un poeta que apareció tarde en la escena del medio literario si consideramos la participación del resto de los miembros de su generación, los cincuenta: mientras la mayoría de los poetas habían publicado ya a mediados de los setenta, Bartolomé hace su debut hasta los primeros años de la siguiente década. Debido a ello, por ejemplo, su trabajo no se encuentra recogido en la multitudinaria *Asamblea de poetas jóvenes de México* de Gabriel Zaid, antología “consagratória” de los incipientes escritores de entonces. La primera versión de *Ojo de jaguar* se publicó en las ediciones Punto de Partida de la UNAM, bajo la dirección del poeta Marco Antonio Campos, en 1982. Aumentada y corregida, la versión definitiva del poemario habría de aparecer en la ya emblemática colección “El ala del tigre”, también de la UNAM, en 1990.

*Ojo de jaguar* nos presenta una voz nueva y muy potente para la tradición lírica de México, una voz que habría de llegar a ser esencial en los años siguientes, que alcanzaría madurez plena en *Música solar* (1984) y que entregaría, a mi parecer, uno de los tres libros más perfectos, trascendentes y estremecedores, junto a *El diván de Mouraria* de Mario Bojórquez y *Los hábitos de la ceniza* de Jorge Fernández Granados, de los últimos veinte años: *Cuadernos contra el ángel*, de 1987.

En 1997, el número 25 de la colección “Los cuadernos de Malinalco” del Instituto Mexiquense de Cultura nos ofrecía un extraordinario titular *Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé*, una serie de entrevistas que Juan Domingo Argüelles diseñó y en donde se daba cuenta de la poética del escritor chiapaneco. Ahí, por ejemplo, Bartolomé explica que la poesía es una “invocación de la gran Diosa desde lo más profundo del corazón humano. Hundir el lápiz afilado hasta el fondo del corazón sombrío y escribir con sangre o con luz lo que tengas que decir a la diosa” (Domingo, 1997: 21). En este libro, Bartolomé deja claros sus conceptos y se instala en la misma línea estética de Ramón López Velarde, fundador de la poesía mexicana, quien, entre otras cosas, decía: “Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos” (López Velarde, 2004: 443). Y a la pregunta expresa ¿Cómo distingues la poesía de lo que no lo es? Bartolomé responde:

Estás ante un verdadero poeta cuando alguno de sus versos es capaz de erizarte los pelos de la barba, cuando alguno de sus versos es capaz de producir una corriente escalofriante, una sensación de irrealidad que aprieta tu garganta y humedece tus ojos. Un *terror cósmico* que nos ordena de nuevo. Los trucos apolíneos produce curiosidad, sonrisitas, ligeros asombros y, a lo sumo, deslumbramiento. Un poema verdadero produce *conmoción*, hace que un hombre entre en contacto con lo otro, hace que el hombre redescubra su alma (: 21-22).

De lo anterior tenemos que, para Efraín Bartolomé, la poesía es, con Robert Graves, estremecimiento, conmoción; que tras la lectura del poema haya un extrañamiento, un *no ser el mismo* después de tocado por la poesía. Un poeta más identificado, por supuesto, con el carácter dionisiaco que con el apolíneo. Una pregunta pertinente llegado este punto sería ¿se corresponde la poética de Efraín Bartolomé con su actualización? Es decir ¿hay en sus poemas esa emoción, ese desgarramiento afectivo, esa sensación de estar en verdad frente a lo ominoso, lo poético? Y delimitando la interrogante: ¿Reúne *Ojo de jaguar* los “requisitos” de la gran poesía? Veamos algunos poemas y contestemos la cuestión.

En principio de cuentas me parece necesario decir que el poema inicial del primer libro de Bartolomé es particularmente interesante: “Casa de los monos”. Desde su primera estrofa se aprecia garra, un tono ascendente sustentado en la acumulación progresiva de acentos y una oquedad formada por la combinación de oclusivas (/p/, /t/, /k/, /b/, /d/, /g/) y nasales (/n/, /m/):

Para qué hablar  
del guayacán que guarda la fatiga  
o del tambor de cedro donde el hachero toça

El tono hierático y sentencioso provee al poema de una fuerza inusitada, ritmo intenso apoyado por aliteraciones o isotopías del significant<sup>1</sup> que urden la precisa *melopea* del estremecimiento.

---

1 A partir del concepto de isotopía, más en el plano del contenido, el Grupo  $\mu$  desarrolló la idea de las isotopías en el plano de la forma de la expresión, las cuales pueden identificarse como isoplasmos (isotopías plásticas), isofonías e isotaxía (Grupo  $\mu$ , 1990: 35). Estos retóricos belgas pensaron en toda una estilística de las isotopías de la expresión (: 34). Para ellos “Si l’isotopie, prise dans son sens le plus général, est essentiellement manifesté par un phénomène de récurrence, isotaxie et isoplasemie doivent se definir comme la répétition réglée des mêmes unités du signifiant (manifestes ou non, phoniques ou

La siguiente estrofa conserva ese tono hierático tocado por la melancolía, la tesitura del dolor funciona nuevamente gracias a las aliteraciones:

A qué nombrar la espuma  
en la boca del río Lacanjá  
Espejo de las hojas cuna de los lagartos  
Fuente de *macabiles* con ojos asombrados.

Y luego tres versos memorables en la poesía mexicana del siglo XX, versos en que el sujeto lírico se funde con el ambiente o, más bien, éste alcanza la dimensión simbólica cuando entra en contacto con el hombre; versos que refieren la intensidad cada vez más grande del ánimo, del sentimiento:

Quizá si transformara en orquídea esta lengua  
La voz en canto de perdiz  
El aliento en resoplar de puma

El primer verso, un alejandrino solemne, es sucedido por una línea eneasílaba aguda que refuerza la emoción, la enfatiza, y mediante la aliteración de la fricativa /z/ genera la impresión de intensidad. El siguiente verso, decasílabo grave, asegura un tono que decrece y torna emotiva, sobria, pesada, consistente esta estrofa.

---

graphiques) ou des mêmes structures syntaxiques (profondes ou de surface) au long d'un énoncé [...] Les isotopies de l'expression apparaissent ainsi comme des structures additionnelles (rythme, prosodie, calembour), lesquelles son en soi des faits rhétoriques" (: 36). [si la isotopía, tomada en su sentido general, se manifiesta esencialmente por un fenómeno de recurrencia, la isotaxía y el isoplasmo deben definirse como la repetición normada de las mismas unidades de significado (manifiestas o no, fónicas o gráficas) o de las mismas estructuras sintácticas (profundas o de superficie) a lo largo de un enunciado (...) las isotopías de la expresión aparecen entonces como estructuras adicionales (ritmo, prosodia, calambur) las cuales son, en sí misma, hechos retóricos). La traducción es nuestra]

En los siguientes versos el yo lírico se vale de la metáfora para referir un paralelismo, una especie de sincronicidad, una coincidencia significativa entre el estado anímico y el ambiente, el interior y el exterior del sujeto:

Mi mano habría de ser una negra tarántula escribiendo  
Mil monos en manada serían mi pecho alegre  
Un ojo de jaguar daría de pronto certero con la imagen

Pero no pasa nada Sólo el verde silencio

Para qué hablar entonces

El estilo Efraín Bartolomé suele construir poemas melódicos, rítmicamente atractivos. He advertido que el autor modelo se siente cómodo en el manejo de metros clásicos como el alejandrino, por tanto el heptasílabo, el endecasílabo y la subsecuente música que generan: la silva. Esto sucede, claro, en los versos citados. Pero también en muchos otros. Así por ejemplo, podemos leer en otro poema:

“Yo sembré el tamarindo (7) las anonas los cocales altísimos (7)”.

Pero tampoco es un secreto que el poeta alcanza los máximos niveles de emotividad en el empleo del verso de largo aliento, el versículo melancólico de invariable dolor y que abre la puerta a distintas combinaciones rítmicas que aseguran la solemnidad. Luego, dos versos estremecedores, de gran potencia gracias quizá a su fuerza ilocucionaria, a su carácter de invocación:

Que se caiga este amor de la ceiba más alta  
Que vuele y llore y se arrepienta

El primer verso, con la cadencia de un alejandrino, es ejemplar. El primer hemistiquio presenta dos acentos pero en el segundo advertimos tres muy próximos (*ceiba, más, alta*) que producen intensidad, elevación, correspondencia entre idea y sonido, forma de la expresión y del contenido: el tono ascendente encuentra su paralelo con la hiperbólica altura de la ceiba.<sup>2</sup>

El segundo verso mantiene la intensidad, la aceleración, el tempo rápido producto del polisíndeton y la celeridad del verbo conjugado, amén de la fuerza ilocucionaria provista por la partícula “que”.

La última estrofa del poema construye la música final de tono descendente gracias a un verso de largo aliento que se alterna con otros cada vez más breves. De esa manera concluye un poema que sí logra conmover, que produce *algo* en sus lectores.

“El estilo Efraín Bartolomé” construye la poesía apelando a distintos procedimientos retórico-estilísticos, uno de ellos, la sinestesia. Este metasemema genera un extrañamiento porque es ideal para dar cuenta de sensaciones casi incommunicables; al momento de alternar sentidos, de hilvanar finamente distintos tejidos sensoriales, se develan zonas oscuras de la realidad, de difícil acceso. Sólo la visión de un poeta verdadero es capaz de producir conmoción a través de la sinestesia. Así, en Bartolomé leemos:

---

2 Esta correspondencia entre sonido y sentido es una de las reglas de código de la poesía. Se define en la retórica como paralelismo o acoplamiento: “Los acoplamientos, usando el término propuesto por Levin, no sólo afectan a la cadena fónica, sino que se encuentran además en el nivel semántico. El paralelismo concierne a la relación entre los significantes y los significados, pues inversamente del lenguaje referencial en donde el vínculo entre el sonido y el sentido es en la inmensa mayoría de los casos una unión de contigüidad codificada, el lenguaje poético tiende constantemente a motivar los signos. Estas asimilaciones tienen como efecto, el de atraer la atención del destinatario sobre el propio mensaje” (Grupo  $\mu$ , 1987: 53-53). Nosotros preferimos, para referirnos al concepto, usar el término Ley de la isomorfía, propuesto por Greimas.

En el polen más denso de la noche  
el silencio se enrosca  
como una serpiente.

O

un paisaje de aullidos  
la mañana  
muy semejante a un par de versos de Federico García Lorca en el  
"Romance de la casada infiel": "y un horizonte de perros / ladra  
muy lejos del río".  
O la siguiente:

Un sonido de grillos      ecos      pájaros  
rasga la piel del aire.

Estos versos, además, resultan muy interesantes porque de nuevo, debido a la ley de la isomorfía, lo que sucede en el plano del contenido se ratifica en el de la expresión. La textura de los versos es suave, se aprecia levedad, tersura: sensación creada en esencia por la leve densidad del sonido /j/ y /r/ entre vocales. Esta impresión se desgarrar cuando entra en escena la oclusiva /g/ y la vibrante múltiple /R/ que en efecto parecen rasgar la tela suave del verso.

Hay en la poesía mexicana una tendencia generalizada y muy extendida al menos en la última década: el empleo de la paronomasia, de la aliteración. Esta vía de acceso a lo poético fue trabajada en el siglo XX con amplitud por Villaurrutia, claro, y desarrollada por Octavio Paz, particularmente en *Los trabajos del poeta*. El empleo de este recurso ha sido constante en poetas como Eduardo Milán. Desde mi perspectiva, podría resultar criticable porque se crea una música o, siendo más precisos, un sonsonete que desemboca en la desamentización, en la pérdida de sentido. Y recordemos que un poema, ante todo, es una unidad de comunicación.

En cambio, en Efraín Bartolomé la aliteración recobra su dignidad. El eco entre sonidos nos ofrece intensidad, exaltación del contenido. Aquí la aliteración, o más precisos, las isotopías en la

forma de la expresión o isofonías, es elemento esencial de la melopea, nunca divorciada ésta del sentido y de la imagen, de logopea y melopea, como pensaba Ezra Pound. Los siguientes versos dan cuenta de ello:

- Bajo la palma de coyol de larga y leve línea luminosa
- Derribado rayo entre raíces
- Su ciega cerrazón de verde espuma herida
- Bajo el río quedaron las ruinas sepultadas / Bajo el agua quedaron casas de teja roja y horcones retorcidos.
- Cae mi voz / apagándose / como el crujido de una brasa.

Además, en Efraín Bartolomé el manejo de la imagen, básica en la poesía, es insuperable. Lenguaje plástico pero que también produce impresiones acústicas. En Bartolomé, la imagen permite el asombro, el deslumbramiento, la gran intensidad debido a la solidaridad de expresión y contenido. Así, por ejemplo, leemos:

La gran selva dormida:  
gritos bramar de monos  
crujir de ramas leves  
y un silencio magnifico después.

O  
Nada

Sólo el viento zumbando  
entre los ocotales.

O  
Hubo otros años en que el cielo venía  
igual a tocar el tambor de los tejados  
y el mango frondosísimo del patio  
sonaba a selva  
como un antiguo caracol cuando recuerda al mar.

Es interesante también en este poeta el fenómeno de la enunciación. En ocasiones los poemas se advierten rabiosamente líricos, un exaltado canto del yo; pero también aparece el fenómeno inverso: poemas en que el yo desaparece, a la manera de cierta corriente de la poesía contemporánea. En el primer caso, por ejemplo, en la relación sujeto-objeto, hombre-mundo es el primero quien impera. El entorno “es” en relación al hombre, la naturaleza es símbolo de sus posibilidades anímicas. Es este momento en que leemos estrofas como:

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

Por el contrario, también encontramos poemas en que la relación es dominada por el objeto, por el mundo. Poemas de sensibilidad barroca, poemas de nombrar vertiginoso. Versos que nacen como consecuencia del entorno, de la profusión de la selva. Y recordemos a Neruda cuando decía que “el estilo no es sólo el hombre. Es también lo que lo rodea, y si la atmósfera no entra dentro del poema, el poema esté muerto: muerto porque no ha podido respirar”. Es así que nos topamos con las siguientes estrofas:

Un río de brasas: hojarasca raíces musgo helechos  
palmas anteriormente cargadas de rocío  
bejucos gruesos tallos hojas gigantes plantas trepadoras  
densas ramas de sombra:  
la alta floración del verano y el verano mismo  
ardiendo.

A lo largo de más de veinte años de producción, Efraín Bartolomé se ha caracterizado por escribir poesía verdadera. Del primer poema del primer libro, “Casa de los monos”, a “Tonina”, por ejemplo, de

*Fogata de tres piedras*, su poemario más reciente, advertimos una voz original, en plenitud, con la fuerza necesaria para convertirse en un referente obligado y esencial de nuestra tradición literaria. La poesía de Bartolomé es rítmica con intensidad, emotiva por su tono, se aprecia carnosa, con la mediación atinada entre el vértigo y la medida. Efraín Bartolomé ha construido su poesía echando mano de distintos procedimientos estilísticos. Ha cultivado la matización afectiva (*que se caiga este amor de la ceiba más alta/ que vuela y llora y se arrepienta*), de manera casi inigualable la imagen (*en las islas flotantes de los lirios/ hace su nido el sol de la blancura*), la autorreflexividad o cuidado de la forma mediante un verso ligero, fonéticamente hablando, con gran tersura y claridad (*a lo lejos/ la leve línea azul de las colinas:/ ala del cielo azul añil lamiendo el agua*) además de aprehender, objetivar lo subjetivo a través de sinestesias exquisitas (*En cada uno de sus pechos/ dejó la Noche/ sus huellas digitales*).

## II Caza de Jair Cortés

La poesía mexicana es un flujo continuo de nombres y propuestas estéticas, de generaciones, grupos culturales y, sobre todo, por supuesto, de poemas. El siglo XX nos ha entregado la mejor poesía escrita en México, desde los modernistas y hasta algunos poetas de las generaciones de los cincuenta y los sesenta pasando por referentes irrenunciables como Octavio Paz, Jaime Sabines, Efraín Huerta, José Emilio Pacheco o Eduardo Lizalde.

Los primeros años del siglo XXI han permitido la emergencia de un nuevo grupo de poetas, nuevo no su sentido de vanguardia o *non plus ultra* sino en el de joven o novel: se trata de la generación poética de los setenta, autores nacidos entre 1970 y 1979.

Estos poetas han cimentado su obra empleando distintos lenguajes literarios, particularmente el neobarroco, por influencia directa de David Huerta, y el automatismo, los juegos de palabras,

las paronomasias y aliteraciones, vía Eduardo Milán. Ambas propuestas poéticas pugnan en esencia por el artificio y, aunque muy respetables y dignas, según creo, zozobran en el mar de la emoción. El llamado Mcpoema, también, vestido de un falso preciosismo y una voz media perfumada de exquisitez, ha ocupado un lugar prominente al interior de esta generación. Heriberto Yépez, quien ha introducido el término en México, ha escrito incluso que “el regreso a las formas neoclásicas es evidente en la poesía mexicana, y es patente también que se está haciendo eso cayendo, otra vez, en el ejercicio, en las viejas manías que usan el poema como una fábrica de delicia, fragmento paradisiaco de la otra piedra filosofal” (Yépez, 2004: 44.). Todo esto para afirmar que son muy pocos los poetas nacidos en los setenta que logran, según mis percepciones, la poesía verdadera. Hay oficio, sí, hay cierto decoro poético, objetos bellos incluso, pero poca Poesía auténtica. Y llegados a este punto la pregunta es ¿qué podría entenderse por poesía auténtica?

T. S. Eliot, por ejemplo, creía en una poesía de la pasión más que en una poesía del mero artificio. Sostiene que “si un poema nos emociona ha significado algo, quizás algo importante para nosotros; si no nos emociona, como poema carece de sentido” (Eliot, 2000: 78). Borges, por supuesto, en el mismo tono, afirma que “en poesía, la emoción es suficiente. Si hay emoción, ya es bastante” (Borges, 2001: 128). Y podemos culminar nuestro acercamiento a la idea de la gran poesía al considerar a otro poeta carísimo a nuestra tradición literaria, Ramón López Velarde. El escribe que:

La palabra se ha divorciado del espíritu. Apenas se toca con él por un solo punto. Se ha creído que el lujo de la expresión y, en general, el ornato retórico, deben buscarse lejos del temblar de las alas de Psiquis. Yo me inclino a juzgar que, por el contrario, para conseguir la más aquilatada expresión, nada hay mejor que cortar la seda de la palabra sobre el talle viviente de la deidad que nos anima. (2004: 411).

En la generación de los setenta, decíamos, son peces los poetas que logran conmover y producir la combustión de sus huesos y de los huesos de sus lectores. Sostengo que uno de estos creadores que reivindican la pasión y a quien puede llamarse poeta sin rastro de mácula es a Jair Cortés.

Jair Cortés (Calpulalpan, Tlax., 1977) es, sin duda alguna, uno de los poetas más completos en el mapa de la poesía mexicana actual. En las siguientes páginas habremos de revisar la poesía de Jair Cortés, pero Jair Cortés no como sujeto de carne y hueso sino como estilo, como procedimientos estilísticos y retóricos que construyen un poema, como sensibilidad y como visión de mundo, es decir, propondremos un acercamiento a la poesía de Jair Cortés como mecanismo semiótico y como interpretación de la realidad. Todo ello a propósito de su poemario *Caza*, ganador del Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta 2006.

*Caza* está segmentado, esencialmente, en dos apartados: “Caza de familia” y “Odios”. En “Caza de familia” se realiza una especie de arqueología del ser. No por nada la figura del padre es axial y se constituye casi en una obsesión: *Todo empieza con el padre*, nos dice el autor modelo Jair Cortés.

TODO empieza con el padre:

irradian su luz

los labios del que lo nombra.

Las habitaciones existen porque él las ocupa. Según los rasgos de su rostro la mesa se dispone. En la ventana su vaho empaña los cristales. Su vista penetra la tiniebla con una lanza de claridad, a pesar de su mano casi piedra, que golpea con amor e infinita violencia

el cuerpo entumecido de los hijos.

Esta recurrencia en la figura del padre además de connotar cierta nostalgia, cierto dolor es muy interesante, según creo, debido a sus implicaciones. Todo inicia y culmina en el padre.

CARGAMOS a nuestros abuelos,  
a los padres de sus padres,  
y algún día seremos lastre de los hijos que no tendremos,  
de los hijos que cabalgan  
en la frágil senda de la esperanza.

El padre nace en los hijos,  
asoma los ojos en sus ojos,  
y humedece la garganta en el pozo eterno de la descendencia.

Así  
los hijos matan al padre ya librados de la noche. Cadáver.  
Y la tierra vuelve a su centro.

Pero, qué hay, qué puede haber detrás de esta idea del padre. El psicoanálisis nos ha enseñado que toda figura es susceptible de simbolizar algo. Y partiendo de la alegoría podemos pensar en el padre, el gobierno, la autoridad, Dios, el orden del mundo. Así, la última estrofa del poema, de algún modo, puede sugerirnos la idea de incertidumbre e inestabilidad y dar paso, irrevocablemente, a la condición ontológica del no-ser-en-el-mundo, de la desazón heideggeriana. Y este será el tono que cruce por completo el poemario. Esta inestabilidad *ensucia* todo, todo lo cuestiona, incluso la identidad misma:

Desde la sombra,  
teje su red la soledad, perfecta,  
alrededor de ese Alguien cuya biografía es Algo.  
El Nombre  
faro de luz negra  
el Nombre.

En “Caza de familia” asistimos a una especie de cataclismo, a un trastocamiento de la realidad, a la caída definitiva de toda certidumbre. El autor modelo, como vimos, sugirió a partir de lo más íntimo, el padre, la ruptura del orden del mundo, cuestionó también la identidad, el ser, sus posibilidades e invariablemente nos condenó a un patíbulo en el que ya no hay salida: la caída del lenguaje, el vínculo con la realidad, con la existencia:

TODAS LAS PALABRAS que en mi corazón resuenan  
hoy se rompen  
y hacen de su caída la más silenciosa de las caídas

El filósofo alemán Martin Heidegger, muy cercano a la poesía y a sus ideales, sostenía que lo poético es, ante todo, la comunicación de un estado de ánimo. “La comunicación de las posibilidades existenciales de la disposición afectiva, es decir, la apertura de la existencia, puede venir a convertirse en finalidad propia del discurso *poetizante*” (Heidegger, 2003: 186). Y “Caza de familia” no es sino un develar el pesimismo, un hacer explícito la sensación de ser y estar abrumado, un dar cuenta del agobio y del peso del mundo, en pocas palabras, un yacer domeñado y abatido. Ontológicamente, «la familiaridad cotidiana se derrumba. El Dasein queda aislado, pero aislado en cuanto ser-en-el-mundo. El ser-en cobra el “modo” existencial de no-estar-en-el-mundo. Es lo que se quiere decir al hablar de desazón» (: 211).

En “Odios”, con un paso al frente, el autor modelo Jair Cortés propone ya no/un reptar en la tristeza sino una contestación al mundo a través del rencor y el resentimiento. La acritud poema a poema se acentúa, oscurece el ánimo y nos arroja a callejones donde toda escapatoria se mantiene vedada. Así, en los últimos versos del poemario se lee:

Quien proviene del amor proviene del odio,  
y el camino entre ambos infiernos no es extenso.

*Caza* es un poemario que nos ofrece, creo, un movimiento de corazón, un desplazamiento de la desolación al odio. *Caza* es la asunción conciente y plena del rencor; es, ahora sí, una combustión auténtica de los huesos.

Iniciamos nuestra reflexión en torno a *Caza* de Jair Cortés empleando como metatexto interpretativo la ontología de Martin Heidegger. Pero un análisis más riguroso o detallado requiere, invariablemente, una revisión al plano de la forma de la expresión, al texto en su superficie, porque ante todo el arte es forma. Dos características fundamentales son las que poderosamente atraen nuestra atención. En primer lugar, la música que se advierte en algunos poemas. En segundo, la coincidencia o igualdad entre forma de la expresión y forma del contenido, la ley de la isomorfía o, en términos de Dámaso Alonso, de forma exterior y forma interior; la confluencia de *logoepa*, *meloepa* y *fanoepa*, de forma llana, de sonido y sentido, la equivalencia significativa entre lo que se dice y la manera en que se dice.

Iniciemos con la idea de la música. Muchos poemas de Jair Cortés se perciben intensos y emotivos. En ellos, la música diseñada por el autor modelo se convierte en un elemento trascendente portador de sentido. Y ofrecemos un ejemplo, la primera estancia de "Atrios":

Alguien superior a nosotros,  
el fuego innumerable,  
eterno,  
nos odia.  
Nos odia al amanecer  
y nos lleva hacia la noche matadero.

Algo  
o alguien  
está odiándonos,  
aquí mismo;  
de lo contrario  
no se explica este sufrimiento.

Sin duda el texto es intenso. El odio, de algún modo, se siente, está flotando en el aire. Sostengo que el ritmo, conseguido a través de la disposición acentual, es lo que permite al poema alcanzar la Poesía. Amado Alonso, cercano a las ideas del seminario alemán de filología, pensaba que “El ritmo, en la más alta poesía, es indispensable. Pues la más alta poesía será aquella en cuyos poemas toda la materia esté henchida de espíritu, y no haya giro sintáctico, ni flexión, ni siquiera partícula fonética que no esté allí como expresión sugestiva de este fondo misterioso que no es posible comunicar con razones”. (Alonso, 1997: 181-182). Ezra Pound, por su parte, escribe que “cuando ese ritmo, o cuando la melodía o la secuencia de vocales y consonantes parece llevar en sí, realmente, la huella de la emoción que el poema (porque hemos llegado por fin al poema) intenta comunicar, decimos que esa parte de la obra es buena” (2001: 47). Luego, el poema de Jair Cortés es *bueno*; pero expliquemos, también, cómo es que operó en este caso el autor modelo, es decir, cuál es la estrategia textual que consigue este vértigo rítmico.

En la primera estrofa tenemos un ritmo que se cifra en la aceleración (tres acentos en el primer verso, versos breves, tempo rápido) y produce, en concordancia con el sentido, un acrecentamiento de la ira:

Alguien superior a nosotros,  
el fuego innombrable,  
eterno,  
nos odia.

La estrofa forma una especie de pirámide sonora. El primer verso, de mayor largueza que los otros, tiene un tono de cierta gravedad debido al esfuerzo respiratorio, toca lo solemne. Está acentuado en la primera, en la quinta y en la octava sílaba. Esto es significativo porque la música del poema se obtiene a partir de la recurrencia acentual en distintos versos. El segundo verso de la estrofa es más reducido, seis sílabas, genera cierta aceleración por tanto. Sus acentos caen en la segunda y la quinta sílaba, otra vez la quinta. El cuarto y el quinto verso son una sola palabra de tres sílabas y con acento en la segunda. La recurrencia del acento de tres versos en la segunda sílaba crea la impresión de énfasis, de cima tonal.

— — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — —

En la segunda estrofa se nos presenta un cambio de ritmo. Hay, primero un verso de ocho sílabas y luego uno más largo, de doce sílabas. El ritmo que fue ascendiendo en la primera estrofa ahora, en la segunda, decrece y se torna grave debido a la mayor extensión silábica, al mayor agotamiento respiratorio.

Nos odia al amanecer  
y nos lleva hacia la noche matadero  
— — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — —

La última estrofa inicia también con ritmo ascendente por la brevedad de los versos, es decir, se construye un *tempo* rápido, enfático, repetitivo ya que en dos ocasiones encontramos dos acentos muy cercanos. Así se edifica la intensidad. Este ritmo fluctúa ha-

cia el final de la estrofa cuando se introduce el verso final, largo en relación a los anteriores. Ese conjunto silábico superior genera ineluctablemente la sensación de solemnidad con que se remata el poema. Esta alternancia del tono creciente y decreciente es muy bien explicada por TS. Eliot. Afirma que “en fin poema ha de haber transiciones entre pasajes de mayor o menor intensidad para producir un ritmo de emoción fluctuante esencial a la estructura musical del todo” (: 81).

Me parece que ésta es una de las mayores cualidades del autor implícito Jair Cortés: lograr la modelación de una música particular, de un ritmo al servicio de la emoción. La música también se compone con un procedimiento que resulta muy frecuente y se convierte casi en una fórmula de construcción. Veamos un ejemplo:

Hubo un tiempo, érase una vez la palabra:  
la mujer que leía las líneas en la palma de la mano  
cambió su rostro por el del agua  
mientras veíamos nuestras caras,  
piedras que sin remedio  
con la corriente del río se separan.

En este caso, la música se logra a través de la rima asonante, una rima que pasa *casi* inadvertida y no alcanza a abrumar. Común es este procedimiento y también lo encontramos en el siguiente poema:

Hay algo que pregunta este cierzo,  
algo parecido al miedo.

Y no sé responder.

Y blasfemo.

Esta fórmula de construcción aparece varias ocasiones en el libro. Es válida y da cuenta de una tendencia o pauta musical que es seguida por varios poetas de la generación de los setenta, pienso ahora en Álvaro Solís o en Óscar de Pablo. En el caso particular de *Caza* creo, sin embargo, que antes de ser una virtud es un recurso que va en detrimento de la realización de la intención estética que funda y anima el poemario. Se pretende referir el odio y su ardor terrible. La dulzura de la asonancia de algún modo corrompe esta intención y lo predecible de la música contrasta con la sorpresa y el vértigo que el autor modelo expresó en otros poemas. En otro momento, la variación de esta fórmula crea un poema en el que la destrucción o alteración de un significante hace emerger lo poético:

Miras la palma de tu mano  
y una piedra reposa sobre ella:  
esa verdad llegará a ti algún día,  
esa piedra que ahí ves y ahora no pesa  
es el juramento de que el mal existe,  
y sólo espera,  
y solo es piedra...

Pero el autor modelo Jair Cortés alcanza el arte verdadero cuando hace coincidir forma de la expresión y forma del contenido. Esta es, en realidad, una constante de *Caza*. Por ello no podemos sino afirmar que éste es un poemario que sobresale por su calidad en el marco de la poesía mexicana contemporánea. Exponemos un fragmento de poema como ejemplo y punto de partida de nuestra argumentación:

El momento de la ira es un rayo,  
un estruendo en el puño que golpea la mesa,  
el flujo de las diatribas que rompen los cristales,  
el ciclón de la frase y su teoría incomprensible.

Por estos versos hirviente y tenaz fluye el odio, la sensación del rencor y el resentimiento más acerbo se perciben. Como lectores ingenuos o de primer nivel podemos con facilidad advertir este fuego. Sin embargo, un lector de segundo nivel debe preguntarse ¿cómo, de qué manera, con qué recursos se logra la emergencia de esta sensación? Y partimos de la idea de que un poema es ante todo un artificio de lenguaje que tiene como finalidad producir un efecto estético dado. Es decir, si un poema nos estremece a causa del odio que manifiesta e incluso llegamos a percibirlo es porque en él se ha puesto en operación cierto procedimiento de lenguaje, algún giro lingüístico, alguna característica particular. Con ello quiero decir que un efecto estético cualquiera es producto, irrevocable e invariablemente, de una modelación particular de la lengua. Pero ¿cuáles son los procedimientos con que el autor modelo, el estilo Jair Cortés, *crea* la sensación del odio?

Para argumentar con mayor precisión presentamos otro poema por el que circula, a la vista de todos, el odio más cruento:

### PRÓLOGO

Como un alacrán de agua descendiendo por tu rostro,  
un signo en el muro  
que creciera hasta convertirse en la penumbra  
y el vaticinio de la muerte.  
Como una gota de leche negra  
asomándose por el pezón enmohecido de la roca,  
el odio inicia  
y sobre el mundo se derrama.

Roman Jakobson ha dicho que el gran secreto de la poesía es la combinatoria, en un primer momento, la selección precisa de las palabras que componen un poema. Considerémoslo y más tarde volvamos al asunto. Antes digamos que las palabras, apelando a la sensibilidad y siguiendo las ideas estéticas de Mario Calderón,

presentan cualidades inherentes como textura (aspereza, tersura), color (claridad u oscuridad fonética) o densidad (pensantez o ligereza). En el caso de este poema, la uniformidad en cuanto a la textura áspera de las palabras constituye todo un lenguaje literario. El autor modelo alterna la dureza de los sonidos oclusivos (*p, t, k, b, d, g*), la violencia y rispidez de las vibrantes simples o múltiples (*r, rr*) y la agitación de las fricativas, en particular la alveolar (*s*):

Como un alacrán de agua descendiendo por tu rostro,  
un signo en el muro  
que creciera hasta convertirse en la penumbra  
y el vaticinio de la muerte.

La combinación de oclusivas y vibrantes genera una sensación de violencia fonética (*alacrán, rostro, creciera, penumbra*). La imagen del primer verso es de por sí violenta y refuerza su terribilidad con este tipo de sonidos. Los acentos, asimismo, juegan un papel importante en la estrofa porque crean cierto vértigo, reforzado éste por la secuencia doble de grupo vocálico largo-grupo vocálico breve. La presencia de numerosos acentos en un verso produce agitación y efervescencia tonal.

Como una gota de leche negra  
asomándose por el pezón enmohecido de la roca,  
el odio inicia  
y sobre el mundo se derrama.

La estrofa mantiene la presencia de oclusivas y vibrantes. La ira se construye al emplear este tipo de sonidos. Además, aparece la fricativa alveolar /s/ que, debido al aire que expulsa al ser pronunciada, da la impresión del bufido de la ira.

De esta manera se construye la equivalencia entre lo que se dice y la manera en que se dice. La ira en el piano de la forma del

contenido, el odio que se refiere en *Caza*, se corresponde con la aspereza y la rispidez que producen las palabras utilizadas en el poemario. Por ello, dice Dámaso Alonso, quizá el crítico de poesía más sólido en lengua española, que “la forma poética es un complejo de complejos: contiene de, de una parte, la representación conceptual de lo mentado por el poeta; de otra, un complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el significante y la cosa significada” (Alonso, 1976: 49). TS. Eliot, en el mismo sentido, explica que un poema “tiene una pauta musical sonora y una pauta musical de los significados secundarios de las palabras que lo componen, y que estas dos pautas son una e indisolubles” (: 82).

Esta coincidencia entre sonido y sentido es una de las mayores cualidades artísticas del estilo Jair Cortés. Este solo hecho permite a *Caza* alcanzar la poesía verdadera y al poeta Jair Cortés constituirse en un referente obligado, me parece, de la poesía mexicana actual. La manera en que se aborda el tema del odio logra, como vimos, un alto grado de eficiencia en la expresión, difícil es referirnos a ese rencor términos más precisos y emotivos. Por ello, al ser en estricto honestos, no podemos sino reconocer que la poesía de Jair Cortés nos emociona, es sincera, auténtica, nos gusta. Y recordemos, con Ezra Pound, que es tonto buscar el tipo de arte que no nos gusta.

## Referencias

Alonso, Amado

1997 *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos.

Alonso, Dámaso

1976 *Poesía española*. Madrid, Gredos.

Bartolomé, Efraín

1984 *Música solar*. México, Joaquín Mortiz.

1990 *Ojo de jaguar*. México, UNAM.

Borges, Jorge Luis

2001 *Arte poética*. Barcelona, Crítica.

Cortés, Jair

2007 *Caza*. México, Miguel Ángel Porrúa.

Domingo Argüelles, Juan

1997 *Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé*. México, UAEM.

Eliot, TS.

2000 *Ensayos escogidos*. México, UNAM.

Groupe µ

1987 *Retórica general*. Barcelona, Paidós.

1990 *Rhétorique de la poésie*. París, Editions du Seuil.

Heidegger, Martin

2003 *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta.

López Velarde, Ramón

2004 *Obras*. México, FCE.

Pound, Ezra

1987 *ABC of Reading*. New York, New Directions Paperbook.

2001 *El artista serio y otros ensayos literarios*. México, UNAM.

Yépez, Heriberto

2004 "Muerte crítica de la poesía en México" en *Textos*. México, UAS.

