

Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960

GABRIEL RAMOS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La forma de la poesía en la década de 1960 en México es libre, abierta, orgánica, espontánea, profusa. El versículo admite la exploración de la imagen; los versos rotos y encabalgados, en cambio, permiten enlazar secuencias breves y depuradas. Se asocia continuamente la enunciación lírica a la respiración, con que se vuelve la vista a la lectura pública y al poema en el presente. Expresa este discurso preocupaciones de integración social y política, exploración religiosa, discurso amoroso. La asociación con el jazz implica la improvisación y la definición irregular del enunciado. Tiene esta poesía mexicana clara influencia de la generación *beat* y, con ellos, de la escuela de William Carlos Williams y la composición por campo. También se perciben ciertas afinidades con el surrealismo.

Palabras clave: poesía mexicana de los años sesenta, verso libre, forma abierta, versículo, poesía y jazz.

Abstract:

Poetic form in 1960's Mexico is free, open, organic, spontaneous, and profuse. Verset allows image exploration according to breath and respiration; on the other hand, broken verses bound by enjambment create brief refined strings of words. Lyric expression is regularly associated to respiration, so that it brings attention to public performance and the present of poetry. The open free lyric discourse carries social and political concerns, religious and sexual exploration. It is commonly linked with jazz music, therefore improvisation and expanded sentences are implied. The poetry of the Beat Generation represents a sheer influence, along with William Carlos Williams and Olson's composition by field. Surrealism also holds certain affinities with the poetry of Mexico in the sixties.

Key words: 1960's Mexican poetry, free verse, open form, verset, poetry and jazz.

Para citar este artículo: Ramos, Gabriel, "Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 13-35.

como si el aire tuviera la forma de nuestro sueño

J. C. Becerra

En la década de 1960, en el panorama de la poesía mexicana, se verifica una evolución sustancial en la manera como se entiende el poema, como se lo crea y experimenta. Desde luego, cualquier día elegido al azar admite distinguir el tránsito y continuidad de estilos; con todo, los cambios de esta década se han catalogado como un hito de rompimiento con corrientes anteriores, el cual a su vez heredaba la ruptura de la vanguardia.¹ Esta idea plantea un estudio de los fenómenos concretos que la justifican, más allá de los aspectos conocidos —nueva vanguardia, crítica del signo, formas no convencionales—, que no deberían ser la sola explicación para cada poemario. Otros fenómenos se encuentran entre las distintas motivaciones discursivas; y, entre ellos, algunos de carácter formal resultan especialmente reveladores, como la construcción del enunciado lírico según una forma abierta, que redefine ritmo e imágenes.

Se puede contar entre los modelos de la época² las expresiones de tradición culta o vanguardista (ya asimilada);³ las que extreman la crítica meta-

¹ Véase Octavio Paz, "La tradición de la ruptura", *OC 1*, pp. 331-345 (dejo abreviados los títulos de sus *Obras completas*; véase la bibliografía). También el prólogo de Paz a *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, selección y notas de Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, México, Siglo XXI, 2007.

² Véase Armando González Torres, "Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960", en Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, t. II, México, FCE/CONACULTA, pp. 17-36. Este texto presenta cinco vertientes a partir de las cuales se puede conocer esta poesía: 1) continuadores de la tradición, 2) herederos de la vanguardia, 3) tradición coloquial, 4) poesía comprometida, 5) poesía como una forma de vida y rebelión de las costumbres. Mientras que el título del texto es más bien impreciso, esta lista puede ser un punto de referencia para aproximarse a los distintos discursos líricos. Hay más alternativas, como se ve a continuación.

³ Chumacero: "en tu solar olvida el corazón / su falso testimonio, la serpiente / de luz y aciago fallacer, relámpago vencido / en la límpida zona de laúdes / que a mi maldad despliega tu ternura", del "Responso del peregrino", en *Poesía en movimiento*, p. 218.

poética, que desde la poesía pura se adentra y pierde en el silencio, el vacío y la ausencia del yo;⁴ las que tientan en el coloquialismo una comunicación más directa y alguna constancia, o afán, de la sustancia del presente;⁵ y las que declaran el apremio político y social.⁶ Estas posibilidades son, asimismo, complementarias y se integran con matices o acentos variados; no hace falta simplificar la época en una oposición simple, ni todas las combinaciones en un solo contraste.⁷ De hecho, puede esperarse en-

⁴ “Por mi parte me fascina la búsqueda del objeto de una dimensión que no arroja sombra alguna”, en O. Paz, “Recapitulaciones”, *OC* 1, p. 294.

⁵ Sábines: “Ven a mi sed. Ahora”, de “Mi corazón emprende...”; “Y el café ya no sirve, ni el cigarro, / ni hablar de soledad, de insomnio, de locura”, de “Nada. Que no puede decir nada...”, de *Horal*, en *Poesía, nuevo recuento de poemas*, México, SEP/Joaquín Mortiz, 1986, pp. 24-25.

⁶ Juan Bañuelos: “y nosotros, resueltos ya en ruinas, de esta carroña deliciosa / sabremos ser tierra, sabremos ser fuego —sabré ser pájaro y su vuelo— / y consentiremos en nuestro propio corazón al hombre”, de “Esta noche y sus viejos nómadas de blanco”, en *La espiga amotinada*, México, FCE, 1960, p. 46.

⁷ La fórmula de José Joaquín Blanco (*Crónica de la poesía mexicana*, Culiacán, UAS, 1978, p. 222) fue discutida y refutada por Anthony Stanton, “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 501, 1991, pp. 101-112. Llama la atención que la premisa de las oposiciones no deja de reiterarse. González Torres (*op. cit.*, p. 27) observa y matiza: “Frente a lo que se considera una poesía abstracta y carente de vida se erige una llena de filtraciones de la calle, la vida cotidiana y el ruido político”; contra el “agotamiento de la metáfora” se esgrime la experiencia (p. 28). Es más probable que la tradición y la innovación evidencian su problemática durante cada transición de estilos. Sobre esto, véase Alberto Blanco, “La polaridad”, en *La poesía y el presente*, México, AUIEO, 2015, pp. 26-42. Y vuélvase asimismo a Harold

contrar varias de estas maneras en muchos de los poetas de la época. Becerra, por ejemplo, extiende la crítica de Cuesta a la palabra, mas con estrategia diversa;⁸ el surrealista Paz —y el de los himnos— cede el paso a la idea que se disuelve ante la naturaleza y el tiempo de *Ladera este*; Montes de Oca, Aridjis y Mondragón mantienen cierto pulso surrealista; Oliva, como Paz, en la década siguiente, exploran la memoria y la experiencia; Pacheco va de la meditación y la elegía a la irónica inscripción, que con llana claridad acendra su juicio sobre el tiempo y el discurso. Conviene no olvidar que, de una u otra manera, la poesía en plenitud siempre es un modelo del pensamiento sobre el yo, sobre nuestra relación con el tiempo y lo divino⁹ y sobre las palabras con que nos aventuramos en una u otra dirección.

Las tentativas de expresión lírica siguen inscritas en las preocupaciones y formas de la modernidad de la literatura hispanoamericana y mundial, que reconsideran el yo y la figura del poeta, y que atestiguan que se desvanece o transfigura (*la máscara, la*

Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁸ “marinería de labios oscuros”, dice en “Adiestramientos”, J. C. Becerra, *El otoño recorre las islas*, México, SEP / ERA, 1985, p. 73.

⁹ Resuelve Guillermo Sucre que el arte contemporáneo sugiere una sucesión de presentes sin contradicción y el tiempo del poema, que no coincide con el de la historia. “En ambos casos se trata del regreso a un tiempo mítico [...] Tiempo mítico y tiempo poético son, pues, una y la misma cosa. Este tiempo mítico-poético, cuyo único absoluto es la relatividad del presente, quiere también regir la vida misma. [...] Un destino que cambiaría la vida, la historia.” En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 2001, pp. 335-336.

transparencia); que indagan en la materia del lenguaje poético a la vez que poetizan la idea de una conciencia crítica; que se anima en insaciable búsqueda del presente que se confirma en el cuerpo, muchas veces en un discurso torrencial o en la epifanía en que las palabras son destellos imprevistos.¹⁰ La lectura, recuperación y oposición no cesan. A la influencia de Neruda, Vallejo y Huidobro se suma la de los Contemporáneos y de Octavio Paz; al ascendiente habitual de la poesía francesa se suma el surrealismo hispanoamericano;¹¹ al modernismo angloparlante se agrega la poesía de los *beats*. Entre todo lo anterior, se define en la década de 1960 la alternativa de una forma más apegada a describir (a buscar ser) una experiencia más inmediata y presente. Sin duda este aspecto se podrá verificar a detalle en muchos poemarios de la época, pero se define mejor en una manera de reformular el ritmo, el principio del enunciado lírico y con ello una extensión del texto no definida por el objetivo convencional del poema (elegía, celebración, meditación). Señalaré más adelante, en poemas de la década de 1960 o algo posteriores, estos fenómenos.

En resumen, en la poesía hispanoamericana, esta etapa corresponde a la de una

crítica de la convención poética, social y política, afín a la vanguardia (no retorno paradójico), como a una liberación constante de la forma en favor de una liberación del yo y de la sociedad, y no tanto a una fórmula precisa ni a una consigna política estipulada. Mantiene esta *postvanguardia* la búsqueda expresiva problemática pasada la guerra y ahora bajo la turbación de la Guerra Fría.¹² En particular, más que a una réplica de la vanguardia, asistimos a una nueva lírica: poesía de rebelión y del presente.¹³ Su concepción del poema se estima libre y natural, de

¹² “Se hunde la espuela / en los ijares vacilantes del cohete”, dice Montes de Oca en 1953, en “Ruina de la infame Babilonia”, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, FCE, 2000.

¹³ Detalla Octavio Paz en las líneas finales de “El ocaso de la vanguardia” (*OC 1*, pp. 461-462): “El comienzo: acción clandestina, casi invisible y que muy pocos tomaron en cuenta. En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. [...] Se sentían atraídos por el surrealismo, movimiento ya en repliegue y al que llegaban tarde. Veían en los poetas angloamericanos posteriores al *modernism* –Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg– a sus verdaderos contemporáneos, incluso si (o porque) esos poetas venían de la *otra* vertiente, la opuesta, la de la tradición moderna. [...] Un ateísmo religioso, una religiosidad rebelde. Búsqueda de una erótica más que de una poética. [...] La poesía de la postvanguardia (no sé si haya que resignarse a este nombre no muy exacto que empiezan a darnos algunos críticos) nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados.” A la vez, se verifica la frase de Guillermo Sucre (*op. cit.*, p. 334) sobre la poesía de su siglo: “no buscaba esa intemporalidad, sino, simplemente, vivir en el presente, en el instante”.

¹⁰ El modelo, desde luego, es el de Guillermo Sucre, *op. cit.* La noción de *tradición de la ruptura*, de Paz, condujo a sugerir variaciones de lectura en *Poesía en movimiento*, libro que irónicamente tuvo éxito y permanencia. Entre ambos autores, con todo, se puede reflexionar sobre las preocupaciones expresivas (o de composición) y sobre las alternativas u objetivos de lectura (que también se asumía composición).

¹¹ Los cuatro nombres clave, y cada uno un foco de irradiación, son: César Moro, Braulio Arenas, Enrique Molina y Octavio Paz.

manera que el aire y el aliento se vuelven imagen de la libertad y de la expresión lírica, como lo es de la musical. En 1963, *El Corno Emplumado* presenta dos notas gemelas, especie de manifiestos de estos valores, en español e inglés:

Vivimos una nueva era, la Era del Hombre. Es nueva porque así lo han determinado los procesos cósmicos, pero lo es también porque un hombre nuevo ha aparecido –y está apareciendo– en nosotros. Y los poetas, que son la voz de la tribu, cantan a este hombre nuevo; o mejor: desde este hombre nuevo.

Cantan con ritmo de salmo y palabras de aire, sencillos como el viento, confiados como el agua que sigue su curso. Cantan en todos los tonos, llenos de todos los colores y todas las esperanzas. A veces gritan como niños y sus gritos nos hieren los oídos del viejo hombre, pero todos cantan en el solo acto de testimoniar lo nuevo.

El corno emplumado es un instrumento para transmitir la nueva palabra, que es decir, el nuevo espíritu. EL CORNO EEMPLUMADO tiene su parte –pequeña y humilde– en este milagro. EL CORNO EEMPLUMADO saluda al hombre de aire.

A poetry new because it is of a new age, made by a new man. A man finding his voice in the new era.

A form emerges. A form with no name. Although his own vision may put him anywhere, today's poet is recognizable from Nicaragua to Kyoto. He no longer dresses himself in classicism. [...] He is concerned with a new form, line, space, breath, time – he touches the simple objects in his line of vision – what has a new day done to the tips of his fingers?

[...]

The new space. A new language to fill it, pursue it, light it, explore it and feel its infinity. THE PLUMED HORN feels itself an instrument in the diffusion of this word, this new language. It plays a glad and humble part.¹⁴

En la poesía mexicana, algunos representantes claves de estos fenómenos son Marco Antonio Montes de Oca, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Isabel Fraire, Sergio Mondragón. Él describe de manera vivaz el comienzo de esa generación:

Pero había otro pequeño grupo, o algunas personas que estábamos afuera de ese grupo más estudioso [los escritores en torno a la *Revista de la Universidad, Estaciones, Revista Mexicana de Literatura*]. A nosotros nos interesaba más el libro de la calle, del parque, de pueblar, de salir al monte, un poco más a la naturaleza, de desvelarse un poco en las noches, leyendo poemas en los parques, a la luz de la luna o a lo mejor de memoria. [...] Había entonces dos actitudes. Era un poco la actitud de la academia o del estudio o del escritorio o de la biblioteca. Y el otro, que era un poco el del poeta de la calle. Yo creo que yo me ubico un poco más en éste último. [...]

Montes de Oca protagoniza una ruptura con ese tono medio, con ese verso completamente contenido en las formas tradicionales. Pienso que estos personajes literarios o poéticos continuán. En esa atmósfera es que se ubica la poesía que se escribe en los años sesenta Montes de Oca, Aridjis, Zaid, los poetas de *La espiga*

¹⁴ *El Corno Emplumado*, núm. 6, abril de 1963, pp. 5 y 6.

amotinada, Isabel Fraire. Todos ellos pertenecen a esa familia espiritual que rompen, continuando, porque heredan; continúan pero transforman en formas nuevas. Es decir: sobre todo priva el verso libre, la puntuación libre, la estrofa libre; y se construye una poesía [cuya] forma continúa hasta nuestros días.¹⁵

Surrealismo y *beats*: afluentes de la forma orgánica libre

El resultado de esa libertad en la forma fue el verso libre. El verso ya no se ordena siquiera en conteo impar y ritmo yámbico; ahora, otros principios *abren* la extensión del verso, la estrofa, el poema, la imagen. La forma se confirma en un discurso libre, motivado por un ritmo vital común al individuo, a la naturaleza y a la historia. El poema es el registro de la búsqueda de las imágenes, no su conclusión o condensación; sin una ordenación restrictiva, aparece a veces prolijo. El resultado son poemas con frecuencia extensos y sin final previsible. Esto arroja varias cuestiones: la de la naturaleza de este discurso libre y profuso, la de su extensión y consigna rítmica, y la de sus afluentes.

A *beats* y surrealistas se debe una búsqueda de una forma liberada del poema, que se asociaba al autoconocimiento del individuo y a sus capacidades y acciones sociales. Los antecesores distintivos fueron, para ambos, el romanticismo; después Whit-

man para los primeros¹⁶ y Rimbaud para los segundos. Uno de los resultados más definidos es el poema extenso como se lo practica en la modernidad. A partir del simbolismo las posibilidades del poema desarrollado se transforman: la continuidad del relato o de la deposición se disgrega en la atomización de temas y emociones: "Un poema simbolista es un archipiélago de fragmentos", dice Paz.¹⁷ Por otra parte, la expresión de Whitman acude a la conciencia del poeta mismo en el instante presente, definido e inscrito en el acto de emisión lírica. Su extensión aparece irregular, palpitante, oral: "El *Canto a mí mismo* no es un relato sino una *expansión* poética".¹⁸ La voz del poeta se extiende a la par del ritmo de su vida, del tiempo y de la naturaleza: "My respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood and air through my lungs, [...] / The sound of the belch'd words of my voice loos'd to the eddies of the wind" (2, vv. 8 y 12).

La noción de *forma orgánica* ayuda a entender estas posturas sobre la creación poética. De acuerdo con aquélla, el poema se forma según los materiales de que está compuesto; y debe sus peculiaridades a la manera como va revelando esa materia. Se define claramente en la reflexión de Cole-

¹⁵ Sergio Mondragón, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012, mins. 21, 23 y 33. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DKCVADdhKol>

¹⁶ Puede leerse, por ejemplo, Allen Ginsberg, "Un supermercado en California" (trad. de Randall y Mondragón), *El Corno Emplumado*, núm. 2, pp. 53-54. Allí se presenta la improbable figura de Whitman (y de Lorca) en un supermercado.

¹⁷ Octavio Paz, "Contar y cantar (Sobre el poema extenso)", *OC 2*, p. 86. pp. 75-88.

¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

ridge, quien, opuesto a una *forma mecánica*, dice:

The organic form on the other hand is innate, it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward Form. Such is the Life, such is the form. Nature, the prime genial artist, inexhaustible in diverse powers, is equally inexhaustible in forms.

La forma del poema de Whitman es la revelación del poeta; corre pareja con la articulación continua del texto.¹⁹ En la reflexión de los poetas del Black Mountain College, especialmente de Charles Olson, evoluciona esta idea. De nuestra parte, en Neruda se ofrece una visión honda e integradora del poeta y la naturaleza, atávica y profética, cuyo enunciado es a las veces espontáneo y abundante; de ritmo liberado de convenciones, registros y métricas: “*Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora [...] aguardo el tiempo uniforme, sin medida [...] He oído relinchar su rojo caballo / desnudo, sin herraduras y radiante*”; y sugerido por los elementos: “percibir, / entonces, como aleteo inmenso, encima, [...] / acciones negras descubiertas de repente / como hielos, desorden vasto, / oceánico, para mí

¹⁹ Para la reflexión sobre este aspecto y su influjo en la poesía norteamericana, particularmente en la meditación de Emerson y Thoreau, y, en los sesentas, de Levertov y Duncan, véase Edward Hirsch, *A Poet's Glossary*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014, s. v. *Organic form*, pp. 430-431. De allí proviene la cita de Coleridge.

que entro cantando / como con una espada entre indefensos”.²⁰

El surrealismo, se conoce, deja libre y sin control ni sanción el ejercicio asociativo del discurso. Éste elabora una secuencia de imágenes que se van motivando como reacción en cadena; es metafórico, ofrece apariencias a veces contradictorias, siempre polisémico y su objetivo es su misma capacidad de disgregación.²¹ Y, a la vez, la libertad de las palabras es un primer acto de libertad política. Los años de su verdadera experiencia en Hispanoamérica corrieron entre 1938 y 1954.²² En Octavio Paz se puede confirmar la búsqueda del poema y de la libertad, así como la de la imagen sorpresiva e inminente, bien que en la forma de cierta meditación sobre la imagen. En Enrique Molina, en cambio, asistimos a un flujo desbocado de imágenes y versos en *Costumbres errantes o la redondez de la tierra*. Ambos dejan su influencia en los años sesenta.

²⁰ *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 95 y 87-88.

²¹ “The composition of a poem is like an upside down pyramid, beginning with a word or metaphor, leading to an image and through conscious or unconscious associations to a series of images. Some of these poems consist of simple series, one image provoking the next one.” Anna Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 157.

²² Sobre este tema, pueden verse dos trabajos recientes: Melanie Nicholson, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013; y Gabriel Ramos, *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana. Asimilación, reinención y alcances*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2010. Allí se plantean las fechas propuestas arriba.

Los *beats* recuperaron el poema whitmaniano como exploración y desenvolvimiento del yo, con su aliento y propagación, e inclusive la discusión sobre el concepto de la forma orgánica (Levertov, Duncan). Su tentativa era liberarse de un orden social establecido, perverso o en todo caso disfuncional, y cumplir un ideal romántico, enlazar *el cielo y el infierno*, al uncir por su parte una materia abyecta, transgresora, personal o social, con una exaltada aspiración espiritual.²³ También se evidencia una deuda relativa: el decir surrealista de imágenes desbocadas,²⁴ la cual sin embargo queda rápidamente matizada frente a la *prosodia espontánea* de Kerouac.²⁵ Los *beats* acentúan dos aspectos: la liberación del yo y del

discurso y, sobre todo, el hecho de que esa liberación sucede como un fenómeno orgánico, respiratorio, que resuelve rítmicamente la tensión del individuo frente a la sociedad. El resultado de ese conocimiento es una especie de beatitud.

La estrategia del discurso *beat* consiste en entender la relación del tiempo, la respiración, las imágenes y la voz, los cuales encuentran inspiración y analogía en el trabajo del jazz. Propone Kerouac:

PROCEDURE Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician) on subject of image.

Y elabora en *Mexico City Blues*, 241st Chorus, en torno a la figura de Charlie Parker: “Gleefully he Whistled the / perfect / horn [...] Charlie Parker, pray for me— / Pray for me and everybody / In the Nirvanas of your brain”.²⁶ La relación de la poesía con el jazz atañe al aliento, al ritmo y, notoriamente, a la improvisación.²⁷ El solo es una búsqueda que es al mismo tiempo la materia de la obra de arte; es diversa e irregular y nunca será definitiva.

²³ Véase Maria Damon, “Beat poetry”, en Roland Greene (ed.) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 130-131.

²⁴ Sobre la influencia del Romanticismo en los *beats* y en su época, véase Edward Larrisy, “Modernism and Postmodernity”, en Nicholas Roe (ed.), *Romanticism: An Oxford Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 665-674, esp. 672.

²⁵ Jean-Jacques Lebel explica la relación de ambos recursos: “Comprendre la relation entre l’esprit surréaliste, au sens très large du mot, la technique d’écriture surréaliste, et certaines techniques d’écriture *beat* est essentiel. Ginsberg n’aimait pas qu’on évoque cela. [...] Quand Ginsberg affirme que le Kerouac de *Sur la route* pratique la *spontaneous bop prosody*, cela veut dire en réalité qu’il pratique l’écriture automatique, non pas à la Breton bien sûr, mais à la Kerouac : un flux d’écriture par lequel l’inconsciente donne libre cours à ses images, ses fantasmes, ses délires poétiques ; une écriture sans Surmoi qui ne corrige, n’encadre, ne censure”. Conversación entre Jean-Jacques Lebel y Olivier Penot-Lacassagne, “Grandeurs et misères de la Beat Generation”, en O. Penot-Lacassagne (ed.), *Beat Generation. L’inservitude volontaire*, París, CNRS Éditions, 2018, p. 46.

²⁶ Véase Ann Charters (ed.), *The Portable Beat Reader*, Nueva York, Penguin, 1992, pp. 57 y 55.

²⁷ La relación de la poesía y el jazz se articula desde Hart Crane y Langston Hughes. Las lecturas simultáneas ya sucedían en la década de 1950. Sobre las relaciones entre ambas artes, véase Preston Whaley, Jr., *Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

Otra opción para entender o emprender el verso libre puede aproximarse a la *forma abierta* o *verso proyectivo* de Charles Olson, poeta del Black Mountain College. Esta idea, elaborada a partir de ideas de William Carlos Williams, atiende a una composición por campo (no verso estricto) definida por *las leyes y posibilidades del aliento*. Requiere una postura ante la realidad y un punto de vista renovados que afectan directamente a la forma y a los conceptos de una poética, y conducen a nuevos discursos.²⁸

Estas voces y preocupaciones estaban en el ambiente para los poetas mexicanos de los sesenta. Hay algunos fenómenos reveladores sobre las confluencias artísticas y personales. En febrero de 1960,²⁹ en la Galerie 55 de París, se convocó a una *soirée* denominada: "Poésie et Jazz simultanés". Partici-

pan, entre otros, Gregory Corso y Jean-Jacques Lebel con Max Harstein al contrabajo; y estaban entre el público William Burroughs, André Pieyre de Mandiargues y Octavio Paz.³⁰ Poco antes, en 1959, se encuentran en México Homero Aridjis y Philip Lamantia, surrealista y *beat*³¹ que había publicado desde 1943 en *VVV*, la revista neoyorquina de André Breton. Más adelante Aridjis invita a Sergio Mondragón a la tertulia de Lamantia en la Zona Rosa, donde surgió la idea de crear la revista *El Corno Emplumado*, en la que concurrían las voces y tradiciones sajona e hispánica. Margaret Randall recuerda allí a Juan Bañuelos, Howard Frankl, Juan

²⁸ Véase Charles Olson, "Projective Verse" (1950) en el sitio web Poetry Foundation, Chicago, disponible en <https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse> Dice al inicio: "I want to do two things: first, try to show what projective or open verse is, what it involves, in its act of composition, how, in distinction from the non-projective, it is accomplished; and II, suggest a few ideas about what stance toward reality brings such verse into being, what the stance does, both to the poet and to his reader. (The stance involves, for example, a change beyond, and larger than, the technical, and may, the way things look, lead to a new poetics and to new concepts from which some sort of drama, say, or of epic, perhaps, may emerge.) [...] the poem itself must, at all points, be a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge."

²⁹ En enero de 1960, en Concepción, Chile, ya habían coincidido, en un evento organizado por Gonzalo Rojas, Ginsberg y Ferlinghetti con García Terrés. Dentro de lo ocasional, lo poco que no fue inconsecuente resultó impropio y luego arisco. Jaime García Terrés, *Obras*, vol. II: *El teatro de los acontecimientos*, México, FCE, 1997, pp. 622-623.

³⁰ Véase la entrevista citada a Jean-Jacques Lebel, p. 42. En Paz no parece haber registro de este evento, aunque existe la nota, firmada París, 1960, dedicada a Mandiargues: "La metamorfosis de la piedra" (*OC 2*, pp. 256-259). Si bien se ocupa allí de otros temas, hay dos que concuerdan con el ambiente que he descrito: *el ritmo y la iluminación*. Paz vivía "en un pequeño edificio de la rue de Douanier, una calle apartada en un barrio apartado de París" (*OC 6*, p. 261). Entre las notas que Guillermo Sheridan recupera sobre esa etapa, ciertas palabras de una crónica de José Durand señalan su peculiar preocupación sobre el encuentro de la poesía y la música: "lo hallamos junto a grabaciones de música electrónica y concreta (Varèse y compañía). Pasada ésta a una cinta magnetofónica, OP intenta pacientemente montar sobre esa música las palabras de un poema. Quería lograr así la reconciliación de música y poesía [...] él sentado en el suelo, trabaja con una grabadora, cintas, tijeras, pegamento". *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Era, 2004, p. 470. Pocos años después, en 1967, Paz participa en el Festival de Poesía de Londres, con Pacheco, Aridjis, Tomlinson. Entre otros insignes poetas, están además Ginsberg y Olson (*loc. cit.*, p. 484).

³¹ Homero Aridjis, "Philip Lamantia: el poeta beatífico", *Revista de la Universidad*, núm. 90 (agosto de 2011), pp. 71-75.

Martínez, Raquel Jodorowsky, Harvey Wollin y Ernesto Cardenal.³²

En 1961 Cardenal escribe en la *Revista de la Universidad*:

la actitud vital de los beatniks [...] es una rebelión social contra las monstruosidades de la vida moderna norteamericana (y de la vida moderna de todas partes), contra la idolatría del dinero y el culto del confort, contra la superhigiene, los supermercados, las superproducciones de Hollywood.³³

En una nota aledaña de Gary Snyder se destacan tres factores de esta generación:

1) *Búsqueda de visiones de iluminación*, con narcóticos, con disciplinas de la meditación, como el yoga; 2) *amor, respeto por la vida, desprendimiento, Whitman, paci-*

fismo, anarquismo, etcétera; 3) *disciplina, estética y tradición*, esto es, sabiduría.³⁴ En ese verano,³⁵ Cardenal traduce poemas de Ferlinghetti, Ginsberg, O'Hara, el Hermano Antonio, Lamantía, Ashbery y, de Levertov, "Merritt Parkway":

Bajo un cielo pálido donde
mientras se encendían las luces una estrella
perforaba la niebla y ahora
mantiene con regularidad
una constante
sobre nuestros seis carriles
un continuo de ensueño... [v. 4-10]

Entre los abundantes poemas que aparecen en *El Corno Emplumado*, de acuerdo con Davison, los temas recurrentes son la dedicación a la verdad en la vida y en el arte, el problema de la comunicación, el materialismo y la enajenación en el mundo moderno, los tabús y el sexo, y la protesta social. Se dejaba (de nueva cuenta) el verso tradicional atrás, se rompía el límite de la página, se jugaba con la tipografía.³⁶ Ahora bien, esas preocupaciones pueden asimismos sostenerse en una tensión y flujo explícitos, que son vía y tema de los textos poéticos. La asociación con el jazz, sin ser in-

³² Además del texto de Aridjis y de la entrevista a Mondragón, ya citados, puede verse *Alforja*, núm. 36 (primavera de 2006), dedicado a *El Corno Emplumado*, con colaboraciones de Margaret Randall, "Así nació *El Corno Emplumado*", y Sergio Mondragón, "*El Corno Emplumado*. Una revista mexicana de poesía con una vocación latinoamericana". Disponibles en <http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm> Sobre esta revista puede verse además el estudio de Alan R. Davison, *El Corno Emplumado / The Plumed Horn: A Voice of the Sixties*, tesis doctoral, Salt Lake City, The University of Utah, 1993. También, el documental: "El Corno Emplumado – una historia de los sesenta", realizadoras: Nicolienka Beltrán Fierro y Anne Mette Nielsen, México / Dinamarca, Ángulos Producciones / Fonca, 2005, 54', disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wc37Nal2EOI>

³³ Era la *Revista de la Universidad* dirigida por García Terrés y con Pacheco y Melo en la redacción. Ernesto Cardenal, "Misticismo beatnik", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, pp. 12-13. Además, traduce textos de Lawrence Ferlinghetti y de Gary Snyder.

³⁴ Gary Snyder, "Nota sobre las tendencias religiosas", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, p. 14.

³⁵ "Poesía 'Beat'", traducción de Ernesto Cardenal, *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 11, julio de 1961, pp. 6-10.

³⁶ Davison, *op. cit.*, p. 63. La colección completa de *El Corno Emplumado* se puede consultar en <http://opendoor.northwestern.edu/archive/collections/show/5>

dispensable, aparece con frecuencia.³⁷ Quizás, más que el ejercicio de una poesía que se acompañase de jazz (como *A Coney Island of the Mind* de Ferlinghetti), estos poemas confirman una manera de mirar su propia forma y composición en la actitud de esta música: el ritmo es la respiración frente a las tensiones y distensiones que una sola frase admite. *Corno emplumado* como imagen reúne sendos valores culturales de los Estados Unidos y Mesoamérica: la trompeta y las plumas del quetzal; pero es también, en breve, emblema del poema: aire y revuelo mítico de la voz.

³⁷ Mondragón (*loc. cit.*) relata detalladamente la escena del jazz a la que los poetas asistían: se escuchaba, se buscaban discos, se asistía a los bares de las colonias Juárez y Cuauhtémoc. Los estadounidenses traen *la atmósfera beat* con música, pintura y poesía; “una variedad de maravillas que enriquecieron el oído mexicano y ampliaron nuestra apreciación del jazz y su empatía natural con la poesía leída en voz alta ante una audiencia”. La relación del jazz con esta escena intelectual y la confusión ocasional con los existencialistas se describe en las líneas de José Agustín, citado en Alain Derbez, *El jazz en México. Notas para esta historia*, México, FCE, 2012. Junto a las traducciones de Cardenal en la *Revista de la Universidad* (*op. cit.*) se insertan fotografías y caricaturas del intelectual *beat*: despreocupado, desgarrado y festivo, con barbas de chivo y a la holandesa. En fin, en el número 3 de *El Corno Emplumado* (p. 142) aparece un letrero promocional de un “Beatnik’s Cafe”, en Av. Universidad 638, que ofrece “jazz y rumba” y que anima: “Descanse del mundo elegante y ridículo”.

Experiencias de la forma en libertad

En *El Corno Emplumado* 1,³⁸ aparece el texto “Occidental saxo” de Jaime Augusto Shelley:

Edgar Blackie, contrabajo negro

Arriba

sube los peldaños

de una escalera interminable en busca de trabajo

[...]

Edgar baja sube infinitos peldaños

escaleras desanda pasillos y ascensores

tropezando siempre con su risa a cinco dedos

[...]

Mr. Blackie músico y viajante

tañedor del siglo XX.

El poema reúne la imagen de la búsqueda fatigosa de trabajo a la vez que la escalera sugiere una escala musical *interminable*.³⁹ Hay otro poema suyo con el mismo título en 1965. De nuevo, la ejecución musical se asimila a pasillos y escalas, a la vez que se alude a una desazón que se equilibra en el instrumento y que concluye en una experiencia a la vez desprovista y desprogramada:

³⁸ Enero de 1962, p. 12.

³⁹ Shelley explica que la preocupación sobre la forma en poesía tenía para él sus raíces en el jazz. Cuenta que escuchaba a un contrabajista en *El Eco*, en México. Lo visitaba con frecuencia y conversaban; en esas noches buscaba las relaciones entre esa musicalidad y el poema. Jaime Augusto Shelley, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012, min. 16. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HHXw8EqlicQ>

Entre pasillos atestados de sombras *canales de cuerpo azul y sombra*
golpes uniformes desde el bajo junto al piano
canales de risa y el brillo dorado del saxo en los
aledaños
del sueño
[...]
cuando las voces alcanzan el silencio es
porque nada hay más que decirse
y el alcohol se balancea ahíto en la alta torre
de miedo
Saxo es el eje de espanto merodeante
Seguro de sí de su tiniebla emerge fogata del
soplo roído
de su corazón [...]
Boca de espanto ábrete
silba enfurecida
reine de una vez el azoro y el azote
la tiniebla y el asco de ser vivos
nos conmueva más que la razonada realidad del
crimen [...]
y el brillo dorado del saxo gutural y enfermo de
gemidos
descubriéndose impróvido y sin partitura final⁴⁰

El tiempo presente está implicado en una escena infausta. La percepción del poeta equilibra la conmoción aterradora con la voz, eje de espanto, a la manera de la *poesía negra* surrealista:⁴¹ es la manera de sal-

dar cuentas con la realidad y de liberar el interior. Los golpes, el piano, el saxo, el soplo roído, el silbar furioso, el gemido, son, todos, metáforas del ritmo y de la ejecución del poema. No deja de haber, por otra parte, algunas notas afines a la tradición lírica anterior; con el “Nocturno en que nada se oye” por alusión a la música, al sueño y a la muerte: “sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible”, “porque el sueño y la muerte *nada tienen ya que decirse*”; y con “Piedra de sol”, por contraste con “el olvidado asombro *de estar vivos*”. Con ambas alusiones, se retoma la incursión en el sueño y en la noche. En fin, esta ansiedad creadora asociada a la música se observa también en Óscar Oliva: “Es como si yo escribiera con un oboe metido en la sangre”.⁴²

En *La espiga amotinada* (1960) se expresa la preocupación por el lugar del hombre y del poeta en una sociedad nueva, incluyente y reivindicada.⁴³ La expresión poética es una consecuencia de esta conciencia que reinstala al hombre en el espacio comunitario: “Paso al sitio de la vigilia eterna,

deliberada o inconscientemente, nace la llama arrebatadora del dictado profético, es decir, de la poesía. Donde se ve solamente el desborde de la naturaleza interior del hombre o donde se habla de desarraigados internacionales, yo amo a los que el tormento de un enigma obligó a preferir las encantaciones, la poesía o el sobrenatural terror como medios simples para conseguir arribar a los primeros atisbos de su verdadero ser”. Braulio Arenas, “Mandrágora, poesía negra”, *Mandrágora*, 1, diciembre de 1938, p. 2.

⁴² Óscar Oliva, *Estado de sitio*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 39.

⁴³ Sobre la noción del “poeta nuevo”, véase Ali Hassán Rafael Franco Rodríguez, *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La espiga amotinada*, tesis, México, UAM-A-ELMSXX, 2018.

⁴⁰ En *Poesía en movimiento*, pp. 79-80. Mis cursivas. El *azul y sombra* puede aludir a la expresión *black and blue*, por mancha amoratada (moretón, cardenal). Es expresión afín a la música: en 1968 se fundó el sello discográfico francés Black & Blue Records, dedicado al blues y al jazz; en 1976 aparece el álbum así titulado de los Rolling Stones.

⁴¹ Recupero esta reflexión sobre del surrealismo chileno: “El hombre, con desesperación, planea su propia fuga y, de semejante tensión de sus sentidos,

/ reflejo al viento en los espejos / dejo su sombra en las paredes, / y descubro que no soy / más que una voz desbocada salida de las montañas".⁴⁴ En los versículos del poema "Tiempo de la construcción", de Juan Bañuelos, se muestran las expectativas sobre la técnica frente a esa necesidad de incorporación del discurso del poeta. El tiempo de la Historia, aquí, se empareja con el ritmo del poeta:

Tiempo,
mi lengua arde y estoy cantando aquí, sobre la tierra, de pie en el tronco de amor que me preocupa

[...]

¡Ah pueblo mío! ¡Te reconozco! Te reconozco bajo la sombra de la ausencia.

Levanto mi mano y digo a mi alma: "sal de tu cueva, loba". Y mi alma, soltera vagabunda preñada de mil hijos, sale a gritar, se pone en medio del pecho la palabra y roba pluma al viento.

[...]

Entre el sabino y el oyamel ondulante se enreda la hoguera, y el tiempo se presiente como la súbita pulsación de una ola vasta y olorosa a tierra próxima.

[...] Y así es como mi alma queda escrita, tatuada y seca como el cuero de un enorme tambor que han de batir mañana.

El poema está distribuido en versículos regidos casi siempre por una frase inicial, por lo común alusiva al *tiempo*, exclamativa

o interrogativa. Este versículo con cadencia parece cumplir un propósito forense, lo que se observa en su tema y vocativo, en la arenga, en las preguntas retóricas y en la composición adecuada, próxima a la prosa rítmica, de un poema suelto de ejercicio declamatorio (*solutum carmen*).

En la obra de José Carlos Becerra es muy notable también el empleo del versículo, que alcanza su más clara definición en *Relación de los hechos* (1967). Su poesía es una continua exploración en el misterio del poema (*bajamos la voz por un pozo vacío*⁴⁵), de su ritmo y de la persona erosionada del poeta: máscaras, rostros desleídos, cabezas antiguas. De esa manera, la trayectoria de su poesía es una secuencia de alternativas de la forma. El título "Blues"⁴⁶ se explica ya por el sentido de pesar de esa palabra: "la ventana da a la tristeza", "es muy temprano en ese azul sin rostro"; ya por las claves rítmicas sobre la forma libre, la respiración y la fuerza natural: "Navegaba la mar por un rumbo desconocido para mis manos", "sólo queda una brisa sin destino", "labios sobrecogidos de olvido, / pulsaciones de un oleaje de mar ya retirándose, / ruido de nubes que el otoño piensa. / Hay lápices en forma de tiempo".⁴⁷

En "Paisaje en desnudo",⁴⁸ la frase sangrada *desnudo de mujer* encabeza secuencias de tres a cinco versos, como en el poema de Bañuelos, con que se aproxima a un campo de composición del verso más

⁴⁴ Oliva, "Desde esta orilla", en Bañuelos, Oliva, Shelley, Zepeda, Labastida, *La espiga amotinada*, prólogo de Agustí Bartra, México, FCE, 1960, p. 67.

⁴⁵ "Ragtime", de *Relación de los hechos*, en *El otoño recorre las islas*, p. 133.

⁴⁶ *Anuario de la poesía mexicana 1961*, INBA.

⁴⁷ Becerra, *El otoño recorre las islas*, pp. 37-38.

⁴⁸ *Cuadernos del Viento*, enero-febrero de 1965.

amplio. Para *Relación de los hechos* el versículo claudeliano⁴⁹ abre espacios más o menos extendidos para la emisión lírica de cada unidad; al hacerlo, persiste en subrayar la implicación rítmica de esa tentativa: “Ahora esta palabra, / este juego, esta cresta de gallo, esta respiración inconfundible”.⁵⁰ Frecuentemente la fórmula compositiva en sus poemas consiste en tres o cuatro frases o paralelismos sintácticos que funcionan como punto de partida para un enunciado de extensión irregular y la indagación de la imagen: “Oh imágenes, descubrimientos reservados a la pasión: / entonces la volcadura, el cuerpo donde comienza la exploración del mundo / la invención de los mares [...]”; “respirar como si fuera cierto que así respiramos, / como si el aire tuviera la forma de nuestro sueño”. El poema explica su consignación rítmica, ensayo de la imagen y de revelación de un discurso en el que se estima precisamente el sentido de la verdad y del tiempo: “La voz de aquellos que llegan a la oscura verdad de las últimas aguas”. Las frases así se reiteran o distribuyen, de manera que el poema al término reposa en el vaivén de secuencias anafóricas. Éstas, más de una

vez, aluden al tiempo, sea por el empleo de antepresente o sea por el adverbio *ahora*.

Becerra pasa de la influencia de Claudel y Saint-John Perse a la de Lezama; del verso libre a un versículo cada vez más propio y menos constreñido, guiado por su barroco profuso y exacto. Dice en “El tema de la zorra”:⁵¹ “bajo la influencia de esta imagen descargando sucesos, palabras o instrumentos que puedan reproducir con exactitud”. Al leer a Lezama, expresa:

Una nueva y maravillosa donación de la poesía y la literatura me fue concedida. Si un escritor es básicamente hombre de palabras, sus fuentes de aprovisionamiento y energías están sobre todo no en la “vida”, sino en el lenguaje y en la literatura. Entendí esto y también el esfuerzo y renunciamiento que tal acuerdo presupone. Nuevos artilugios verbales vinieron a poner su peso y movimiento en mis tanteos de estilo. [Lezama,] su obra representa esa experiencia última sin la cual yo no podría indagar y *ver* en el lenguaje, no en la “realidad”.

En el prólogo a *El otoño recorre las islas* (1973), Octavio Paz valora las influencias y hallazgos de Becerra, su capacidad de ir superando los modelos que se había impuesto. Y sugiere una alternativa formal al discurso profuso del versículo; al hacerlo, describe la forma opuesta: un verso, aún libre, más ligero e intuitivo, depurado, que resolviera su diversidad en la polisemia y la superposición:

⁴⁹ “la obra de Claudel llegó un día para revelarme el poder totalitario no de un poema sino de cada verso donde el sentido francés del orden, merced a una especie de braceo muy terrenal, casi fisiológico hasta lo divino, adquiriría una imantación y un cauce revelación amplia y espumante, y con ello, una prosodia pesada y luminosa, de lógica tan increíble que me dejó atónito.” José Carlos Becerra, carta a José Lezama Lima, 3 de enero de 1970, en *El otoño recorre las islas*, pp. 303-304.

⁵⁰ “Adiestramiento”, de *Relación de los hechos*, en *El otoño recorre las islas*, p. 74.

⁵¹ *El otoño recorre las islas*, p. 169.

El versículo claudeliano era demasiado amplio y pesado para lo que quería Becerra: su experiencia de joven en la gran ciudad. Tal vez debería haber escogido un verso más corto y nervioso, menos atado por la elocuencia, menos discursivo. Un verso que, como los trozos de la culebra, hubiese podido saltar, unirse a los otros fragmentos y volver a separarse. Una composición poética hecha de superposición y el enfrentamiento de imágenes y frases. Coexistencia de realidades y visiones contrarias en un fragmento de tiempo y en el breve espacio de una página. Becerra buscó esa nueva forma [en *Cómo retrazar la aparición de las hormigas*]. El verso se hace más corto y los temas colindan con esa zona donde el absurdo se alía a lo sórdido y lo fantástico a lo atroz.⁵²

Esta reflexión de Paz resulta relevante para el verso libre no versicular de la época, y notoriamente para los versos del propio *Blanco* (1966), cuyos fragmentos pueden separarse o reunirse para proponer lecturas distintas. (Con todo, muchos de esos versos mantienen un conteo silábico impar.⁵³) En esos años, también la poesía de Octavio Paz había experimentado una transformación. Se anunciaba en la culminación de *La estación violenta*. "Piedra de sol", a diferencia del resto de himnos y cavilaciones del libro, no tiene una estructura de alternaciones y

⁵² Octavio Paz, "Los dedos en la llama", prólogo a *El otoño recorre las islas*, p. 16.

⁵³ Mientras que un estudio sobre *Blanco* y otros textos afines requiere de páginas más detenidas, sirve volver la vista a poemas de Lamantia, que requirieron la disposición horizontal de la página: "Contra Satanus", "Peroxide Subway" y "Crab", *El Corno Emplumado*, núm. 1, enero de 1962, pp. 27-29.

avance meditativo, sino una recapitulación circular que sugiere la conciliación del tiempo histórico y mítico. Los versos se engarzan en la silva, pero, más que estrofas, hay tiradas de extensión irregular, con lo cual desglosan las imágenes, azarosas, de la experiencia vital del poeta.

Para *Ladera este* el verso medido desaparece; con todo, hay una preocupación sostenida sobre la posibilidad de las palabras ante los instantes supremos de la percepción de la naturaleza y de lo divino. En "Felicidad en Herat" se reformula un principio de composición:

Vine aquí
 como escribo estas líneas,
 sin idea fija [...]
 Murmullos en el llano,
 apariciones
 desapariciones,
 ocre torbellinos
 insubstanciales como mis pensamientos⁵⁴

El poemario presenta las tentativas del pensamiento para contemplar el instante de la revelación en el entorno de la naturaleza exuberante, sagrada y casi intolerable. La conciencia, al no poder captar por completo estos fenómenos, enfrenta el divagar sin idea fija o la apuesta rimbaldiana de fijar vértigos. En el libro, la experiencia fundamental del poeta es atestiguar lo indescifrable y la tentación vertiginosa de decirlo. El poema se entiende como una tentativa

⁵⁴ OC 11, pp. 364-365. "Al pintor Swaminathan", donde igual se problematiza la idea fija, aparece en *El Corno Emplumado*, 18, abril de 1966, p. 12.

como un inmenso pétalo de magnolia
se despliega la luz de la mañana

no hay casas no hay pájaros
no hay bosques

el mundo
ha quedado vacío
hay solamente luz⁵⁵

El poema es depuración y a la vez que contundencia del instante. A veces una secuencia sucinta de versos adquiere impulso y pasa del tetrasílabo hasta las dieciocho sílabas para volver a abreviarse:

como piel
era el vuelo del arbotante
con su fruto lunar suspenso en alto, cayendo,
prometido
era el árbol que crece como años⁵⁶

Su poesía así sugiere una técnica que define con expresión mínima una imagen; su elaboración determina la ampliación o abreviación del verso:

El viento acaricia las dunas
forma olas, forma cordilleras, forma rostros
borra olas, borra cordilleras, borra rostros

Sergio Mondragón, uno de los fundadores de *El Corno Emplumado*, reúne en su obra poética varias de las alternativas hasta aquí señaladas: influencia del surrealismo,

⁵⁵ *El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966, p. 50.

⁵⁶ Isabel Fraire, *Kaleidoscopio insomne. Poesía reunida*, México, FCE, 2004, p. 35.

del jazz, de los *beats*; empleo del versículo y del verso libre, forma abierta, búsqueda de lo sagrado. “Kundalini” y “Coatlicue”, de *Yo soy el otro* (1965) y de *El aprendiz de brujo* (1969), están controlados por una anáfora, a partir de la cual sobreviene una secuencia en prosa o una breve tirada de versos (como en Bañuelos y Becerra); ambos poemas describen la apariencia de lo divino para al final sugerir la incursión en ese espacio: “kundalini, madre y doncella que guardas ataviada con tu falda de soles en el muladar de mi esperanza: / voy a besar mi piragua porque voy a tu encuentro”; “coatlicue para descender contigo a los infiernos / coatlicue tomo tu mano de piedra y me despido con la señal de la cruz”.⁵⁷ Ese es el sentido primordial del poema. En otros textos, la preocupación por lo divino y por las fórmulas de un discurso sagrado o mágico se resuelve entre el surrealismo y el jazz:

mujeres del mar
[...]
amontonen el lujo sobre nuestras cabezas
y préndale fuego a nuestros sueños
De “Sirenas”

trompeta triste trompeta alegre
trompeta que subes la escalera llegas hasta
mi estancia
hasta la nostalgia de mi máquina de escribir
De “Kind of Blue”

los espejos del cerebro seleccionan las notas
premonitorias distantes

⁵⁷ Sergio Mondragón, *El aprendiz de brujo y otros poemas*, México, SEP / Siglo XXI, pp. 87 y 74.

de una música baja que trepa la escalera de
 hierba
 rozada por el invierno
 hay en el sótano ruidos de cuerpos que caen
 al agua
 ruidos de pasos leves pero firmes
 vibra mi índice con una sensación de libertad
 presiono las letras de tu nombre
 y ese tañido de campana que me habla de ol
 vidadas ojivas
 de tubos que desembocan delirantes realidades
 y de ritmos que se desbaratan al solo contacto
 de los dedos

De "Contacto de los dedos"⁵⁸

El ritmo, las escaleras, el mecerse del mar y de los fenómenos naturales, el viento, la respiración, son todos metáforas de la emisión del discurso lírico; y hacen eco del golpe de dedos de Rimbaud: "Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie".⁵⁹

Quizás una de las aventuras más radicales en cuanto a la forma abierta son los libros de Homero Aridjis. *Mirándola dormir* es un largo poema en prosa, en versículos y en verso. Las claves anafóricas reiteradas

⁵⁸ Poemas de *El aprendiz de brujo*. Reflexiona el poeta: "El aprendiz de brujo es un libro de extrema libertad en la forma, no sólo en la forma del poema, de la puntuación, de la estrofa, sino de la imagen misma. El descubrimiento para mí de la interrelación que hay entre todos los fenómenos de la Naturaleza, entre todas las cosas del exterior y del interior de la persona, una idea que vislumbré en los textos budistas que por aquella época descubrí". Entrevista citada con M. Á. Flores, min. 40.

⁵⁹ "À une raison". Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, prefacio de René Char, ed. de Louis Forestier, París, Gallimard, 2012, p. 217.

son la frase "Y Berenice dijo", el empleo (de nuevo) del antepresente, pronombres, adverbios, preposiciones. La desmesura es aquí el recurso: no se puede estimar que enunciado alguno sea finito ni definitivo, sino que el discurso es la invitación a participar en una marea. De hecho, el título expresa la sobrecarga imperfectiva al formarlo con dos verboides: *mirándola dormir*. Mientras tanto, *Pavana por la amada presente* sostiene casi por completo la conjugación presente. El poema expresa la aventura de la percepción, de la introspección y del erotismo. Las vías son típicamente surrealistas: la mirada y el sueño:

Ahí sobre el puro minuto: musicadora de una melodía superficial.

B. la respira, le da pechos telúricos, inalcanzables formas, forcejeos que no olvidan más que lo que ya pulsaron, sorpresas en lo yermo y súbitos instantes fermentados [...] Aunque la niña loca sea una niña loca, y se duerma con los brazos cruzados para anular las fugas del sueño que la sueña.

Entramos adentro del origen, con el *de* y el *cómo* y el *hasta siempre*.

[...] dócil miras tu desnudez [...] se te oye respirar, mirar ser tú; no argumentas, recomienzas enervada [...]

Afuera llueve.

La danza continúa, y tú adentro de ella, huyes a través del sueño, como si nunca pudieras alcanzarte, ser tú, en lo alto de un segundo, fascinada⁶⁰

⁶⁰ Homero Aridjis, *Mirándola dormir. Perséfone*, México, CONACULTA, 2003, p. 19, 20, 35.

En *Antes del reino* (1963) el poeta, con eco de Éluard y de Chumacero, elabora un discurso amoroso que es al mismo tiempo retorno e incursión al tiempo mítico: “Antes del reino / ya eras tú primera sombra / el presagio desatándose”.⁶¹ La certidumbre del ser antes de la historia es el principio del poema, cuya naturaleza es profética.

Mondragón inscribe la figura de Aridjis en la época de ruptura de la poesía mexicana:

Se daba una renovación no sólo en la forma del verso y de la prosa, sino en la concepción de la escritura también (un desdibujarse de los géneros literarios, una corriente de viento que instrumentaba en sus ondulaciones y quiebres el deslizarse del pensamiento escritural) [...] *Mirándola dormir. Perséfone* es la expresión perfecta de la supremacía del verso libre como herramienta de expresión de la vida moderna, del suceder incesante que se concibe como transformación perpetua, la creación depurada del verso sin ataduras. Es el ritmo de la respiración literaria liberada y vital [...].⁶²

A manera de colofón, quisiera mencionar una forma, y parte de su fortuna, de los años setenta. Es otra variante del discurso extendido, que se define en el poema de la experiencia, de ascendencia romántica, que se adentra en la memoria para tratar de entender la formación del poeta. “Pasado en

⁶¹ Homero Aridjis, *Antología poética [1960-1994]*, México, FCE, 1996, p. 31.

⁶² Sergio Mondragón, “La poesía de Aridjis: ver para crear”, en Thomas Stauder, *“La luz queda en el aire”*. *Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Fráncfort, Vervuert, 2005, pp. 83 y 86. pp. 83-93.

claro” (1975) es el poema de Paz que muestra en secuencia de imágenes las escenas del pasado del poeta a la manera de *The Prelude* de Wordsworth. Es ajuste de cuentas a la vez que una nueva vigilia (como las de *La estación violenta*), como si se dijese *noche en claro*. La rememoración y la meditación lírica sobre las percepciones del poeta conducen a un enunciado espontáneo,⁶³ tiradas fluidas y transigentes con la aparición del recuerdo —ya había dicho: *corredores sin fin de la memoria*—, bien que vuelve a la convención de la silva.⁶⁴ La imagen, por otra parte, en la mente y en el interior recóndito del tiempo, es evanescente; encarna a la familia de fantasmas que son las personas, que son palabras, en el poema. Y la manera como se disipan afecta y determina claramente al discurso:

—allá dentro el espacio
es una mano abierta y una frente
que no piensa ideas sino formas
que respiran, caminan, hablan, cambian
y silenciosamente se evaporan⁶⁵

En segundo término, en 1979 Óscar Oliva hace una recapitulación afin en “Al

⁶³ Wordsworth: “Spontaneous overflow of powerful feelings”, del prefacio a las *Lyrical Ballads*.

⁶⁴ Sobre este poema, véase, por ejemplo: John M. Fein, “Pasado en claro. The Poem Itself”, en *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems. 1957-1976*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, pp. 120-144; y Pere Gimferrer, “Lectura de ‘Pasado en claro’”, en *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 73-83.

⁶⁵ OC 12, p. 79.

volante de un automóvil, por la carretera panamericana de Tuxtla a la ciudad de México".⁶⁶ El autor, más que la forma, explica el retorno en las visiones: "los cambios de tiempo son rapidísimos. La puntuación [...] es caótica en su movimiento. El ritmo es como el corazón de un hombre que corre desbarrancándose".⁶⁷ El verso libre aquí no se extiende ni desglosa, sino que es la tirada de versos, apoyada con anáfora, la que se extiende libremente, como aquella carretera, o *los corredores sin fin* de Paz o la autotopista de Merritt de Levertov. La asociación de poema y camino es un motivo regular.

En cambio, las imágenes sugieren heterogeneidad y cotidianidad que contrastan con la búsqueda del poema, en el pasado, y con la ejecución del poema en el presente. En cuanto a la naturaleza del discurso lírico, se sugieren números recónditos e incontables y las dificultadas de integrar las palabras a esa profusión de la vida. De esa manera se enlaza y equilibra la idea de la vida incalculable y de las imágenes raudas y huidizas:

De Tuxtla a la ciudad de México
 hay más de mil kilómetros de distancia
 [...]
 más los árboles,
 que no se pueden medir, ni contar,
 [...]
 ese cambio de velocidades, el esfuerzo del
 automóvil

⁶⁶ Óscar Oliva, *Trabajo ilegal*, México, Papeles Privados, 1994, pp. 20-25.

⁶⁷ Entrevista a Óscar Oliva por Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, México, UNAM, 1998, p. 227.

al subir una montaña, entrar a ese nudo de
 [raíces,
 el leve mareo al descender
 y la velocidad que nos hace tragar el paisaje
 o nuestras palabras;
 [...]
 edad que ha pasado vertiginosamente,
 tal como el descenso por las montañas de
 [Oaxaca

Aquí, junto a las palabras de Paz y Levertov, vienen a la mente las frases del libro central de la generación *beat*, que describen el viaje formativo, el tránsito de la revelación y la beatitud, y un camino de vaivenes verticales hacia la ciudad de México:

Dean drove on with his mouth hanging in awe,
 ten miles an hour, desirous to see every possible
 human being on the road. We climbed and
 climbed. [...] We came into the dizzying heights
 of the Sierra Madre Oriental. [...] The end of our
 journey impended. Great fields stretched on
 both sides of us; a noble wind blew across the
 occasional immense tree groves and over old
 missions turning salmon pink in the late sun.
 The clouds were close and huge and rose.
 "Mexico City by dusk!" We'd made it, a total
 of nineteen hundred miles from the afternoon
 yards of Denver to these vast and Biblical areas
 of the world, and now we were about to reach
 the end of the road.⁶⁸

La forma de la poesía en la década de 1960 en México es libre, abierta, orgánica, espontánea, profusa. El versículo admite la

⁶⁸ Jack Kerouac, *On the Road*, Nueva York, Viking, 2001, pp. 171-173.

exploración de la imagen; los versos rotos y encabalgados en cambio permiten enlazar secuencias breves y depuradas. Se asocia continuamente la enunciación lírica a la respiración, con que se vuelve la vista a la lectura pública y al poema en el presente. Expresa este discurso preocupaciones de integración social y política, exploración religiosa, discurso amoroso. La asociación con el jazz implica la improvisación y la definición irregular del enunciado. Tiene esta poesía mexicana clara influencia de la generación *beat* y, con ellos, de la escuela de William Carlos Williams y la composición por campo. También se perciben ciertas afinidades con el surrealismo.

Adelante de esa década siguen apareciendo formas extensas y más o menos convencionales. Una variante del discurso libre, más bien posterior, es la del neobarroco. El entusiasmo de Becerra por la obra de Lezama lo anuncia. Conviene además tener en cuenta la evolución de *El libro del emigrante* de Manuel Calvillo, y las obras de años más tarde de David Huerta, Coral Bracho y Jaime Reyes. Igualmente vale reconocer que a la par del verso libre, escribieron autores con versos medidos o sueltos en una regularidad yámbica. Es el caso, en parte, de Pacheco y Lizalde. Ambos emplearon formas más cerradas, como la canción, la elegía, el epigrama y la inscripción. Inclusive, en sendos libros de 1966, *Cada cosa es Babel* y *El reposo del fuego*, componen discursos meditativos en los que, si bien son extensos, su consigna rítmica y programa permanecen estables. Ameritan nueva reflexión esos discursos, a los que por igual preocupan la circunstancia política y el lenguaje; e intere-

san asimismo las consecuencias que la forma libre tuvo en poemarios de años adelante.

Bibliografía

- Arenas, Braulio, "Mandrágora, poesíanegra", *Mandrágora*, núm. 1, diciembre de 1938, p. 2.
- Aridjjs, Homero, "Philip Lamantia: el poeta beatífico", *Revista de la Universidad*, núm. 90 (agosto de 2011), pp. 71-75.
- , *Antología poética [1960-1994]*, México, FCE, 1996.
- , *Mirándola dormir. Perséfone*, México, CONACULTA, 2003.
- Balakian, Anna, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- Bañuelos, Oliva, Shelley, Zepeda, Labastida, *La espiga amotinada*, prólogo de Agustí Bartra, México, FCE, 1960.
- Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas*, México, SEP/ERA, 1985.
- Beltrán Fierro, Nicolénka y Anne Mette Nielsen (realizadoras), "El Corno Emplumado – una historia de los sesenta", documental en video, México / Dinamarca, Ángulos Producciones / Fonca, 2005, 54'. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wc37Nal2EOI>
- Blanco, Alberto, *La poesía y el presente*, México, AUIEO, 2015.
- Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, Culiacán, UAS, 1978.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Cardenal, E., "Poesía 'Beat'", traducciones, *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 11, julio de 1961, pp. 6-10.

- _____, "Misticismo beatnik", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, pp. 12-13.
- Charters, Ann (ed.), *The Portable Beat Reader*, Nueva York, Penguin, 1992.
- Damon, Maria, "Beat poetry", en Roland Greene (ed.) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 130-131.
- Davison, Alan R., *El Corno Emplumado/The Plummed Horn: A Voice of the Sixties*, tesis doctoral, Salt Lake City, The University of Utah, 1993.
- Derbez, Alain, *El jazz en México. Notas para esta historia*, México, FCE, 2012.
- El Corno Emplumado*, una revista de la ciudad de México, 1962-1969, colección completa disponible en <http://opendoor.northwestern.edu/archive/collections/show/5>
- Fein, John M., "Pasado en claro. The Poem Itself", en *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems. 1957-1976*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, pp. 120-144.
- Fraire, Isabel, *Kaleidoscopio insomne. Poesía reunida*, México, FCE, 2004.
- Franco Rodríguez, Alí Hassán Rafael, *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La espiga amotinada*, tesis, México, UAM-A-ELMSXX, 2018.
- García Terrés, Jaime, *Obras*, vol. II: *El teatro de los acontecimientos*, México, FCE, 1997.
- Gimferrer, Pere, "Lectura de 'Pasado en claro'", en *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 73-83.
- González Torres, Armando, "Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960", en Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, t. II, México, FCE/CONACULTA, pp. 17-36.
- Hirsch, Edward, *A Poet's Glossary*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014, s. v. *Organic form*, pp. 430-431.
- Lamantia, que requirieron la disposición horizontal de la página: "Contra Satanus", "Peroxide Subway" y "Crab", *El Corno Emplumado*, núm. 1, enero de 1962, pp. 27-29.
- Larrisy, Edward, "Modernism and Postmodernity", en Nicholas Roe (ed.), *Romanticism: An Oxford Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 665-674, esp. 672.
- Lebel, Jean-Jacques, conversación con Olivier Penot-Lacassagne, "Grandeurs et misères de la Beat Generation", en O. Penot-Lacassagne (ed.), *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, París, CNRS Éditions, 2018, pp. 37-52.
- Mondragón, Sergio, "El Corno Emplumado. Una revista mexicana de poesía con una vocación latinoamericana". Disponible en <http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm>
- _____, "La poesía de Aridjis: ver para crear", en Thomas Stauder, "La luz queda en el aire". *Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Fráncfort, Vervuert, 2005, pp. 83-93.
- _____, *El aprendizaje de brujo y otros poemas*, México, SEP/Siglo XXI.
- _____, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DKCVAdhKol>
- Montes de Oca, Marco Antonio, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, FCE, 2000.
- Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1999.

- Nicholson, Melanie, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Oliva, Óscar, entrevista con Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, México, UNAM, 1998.
- , *Estado de sitio*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Trabajo ilegal*, México, Papeles Privados, 1994.
- Olson, Charles "Projective Verse" (1950), en el sitio web Poetry Foundation, Chicago, disponible en <https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse>
- Paz, Octavio, *Obras completas*, vol. 1: *La casa de la presencia*, México, FCE, 1994.
- , *Obras completas*, vol. 2: *Excursiones/ Incursiones. Domino extranjero*, México, FCE, 1994.
- , *Obras completas*, vol. 6: *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal*, México, FCE, 2004.
- , *Obras completas*, vol. 11: *Obra poética I (1935-1970)*, México, FCE, 1997.
- , *Obras completas*, vol. 12: *Obra poética II (1969-1998)*, México, FCE, 2004.
- , prólogo a *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, selección y notas de Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, México, Siglo XXI, 2007.
- Ramos, Gabriel, *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana. Asimilación, reinvencción y alcances*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2010.
- Randall, Margaret "Así nació *El Corno Emplumado*", *Alforja*, núm. 36 (primavera de 2006), dedicado a *El Corno Emplumado*, Disponible en <http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm>
- Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, prefacio de René Char, ed. de Louis Forestier, París, Gallimard, 2012.
- Sabines, *Poesía, nuevo recuento de poemas*, México, SEP / Joaquín Mortiz, 1986.
- Shelley, Jaime Augusto, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012, min. 16. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HHXw8EqIcQ>
- Sheridan, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Era, 2004.
- Snyder, Gary, "Nota sobre las tendencias religiosas", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, p. 14.
- Stanton, Anthony, "Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 501, 1991, pp. 101-112.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 2001.
- Whaley, Preston, Jr., *Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

