



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

LAS "CASERÍAS" DE EDUARDO CASAR

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICAS

PRESENTA

CHRISTOPHER NILTON ARREDONDO RIVERA
ASESOR: LIC. MARÍA DEL ROCÍO MONTIEL TOLEDO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Eva Julieta Arredondo Elizalde,
principal motor y freno de este trabajo.

ÍNDICE

Introducción	5
1.- Damas y caballeros: Eduardo Casar	7
1. 1.- Eduardo Casar: una trayectoria en entrevistas	7
1. 2.- La tradición de Eduardo Casar	9
1. 2. 1.- Eduardo Casar y Los Contemporáneos	10
1. 2. 2.- Otras influencias	11
1. 2. 3.- Orientación de Eduardo Casar	13
2.- Ritmo y humor: aspectos formales de <i>Caserías</i>	15
2. 1.- El ritmo de <i>Caserías</i>	16
2. 1. 1.- El ritmo ligado a la longitud de los poemas	16
2. 1. 2.- Descripción de “Los de arriba”	18
2. 1. 3.- El concepto de ritmo y aplicaciones	20
2. 1. 4.- Análisis	23
2. 1. 5.- ¿Poesía en prosa?	36
2. 2.- El humor, la ironía y el carácter lúdico de <i>Caserías</i>	39
2. 2. 1.- La clasificación del humor	40
2. 2. 2.- Los “chistes” de Eduardo Casar	43
2. 2. 3.- Los “chistes” en <i>Caserías</i>	45
2. 2. 4.- La ironía de Eduardo Casar: consideraciones teóricas	48
2. 2. 5.- La ironía en <i>Caserías</i>	50
2. 2. 6.- Carácter lúdico	53
2. 2. 7.- Aspectos generales	56
3.- El contenido temático de <i>Caserías</i>	60
3. 1.- Poesía de la conciencia: los temas filosóficos de <i>Caserías</i>	61
3. 1. 1.- El tiempo como constante temática	62
3. 1. 2.- La muerte: otro aspecto de la poesía del devenir	66
3. 1. 3.- Poesía autorreferencial y reflexiones sobre el lenguaje	71
3. 1. 4.- Naturaleza y cotidianidad en la poesía de <i>Caserías</i>	74
3. 2.- Las significaciones del mar	80
3. 2. 1.- El mar como tema poético	80
3. 2. 2.- Categorías del agua en Casar	82

3. 2. 3.- El mar como <i>leitmotiv</i>	92
3. 3.- Conceptualización del amor en <i>Caserías</i>	93
3. 3. 1.- Lo “romántico” de <i>Caserías</i>	96
3. 3. 2.- Presencia del amor cortesano en <i>Caserías</i>	99
3. 4.- La presencia de la muerte: la poesía elegiaca de Casar	105
3. 4. 1.- Los de arriba: la poesía dedicada a los muertos	106
3. 4. 2.- Las “muertes” en Casar	111
3. 5.- Los temas de Casar (una “conclusión” con rasgos temáticos)	114
Conclusiones	121
Apéndice: entrevista personal a Eduardo Casar (11 de octubre, 2007)	126
Listado bibliográfico	132

INTRODUCCIÓN

¿Por qué hacer un trabajo académico sobre la poesía de Eduardo Casar? Una convincente respuesta a esa pregunta podría ser: “¿por qué no?” Aun cuando la poesía mexicana posterior a los cincuenta tiende, en algunas de sus vertientes, a buscar ampliar los círculos de lectores y volver más común entre los no especialistas el texto lírico, se sigue sin leer poesía en México. Ya sean barrocos novohispanos, románticos liberales, los modernistas, los vanguardistas o las nuevas caras de la poesía mexicana, el gran público (tanto el que se concentra en la jornada futbolera los fines de semana como el que asiste a las universidades en licenciaturas ajenas al quehacer literario) no conoce a sus poetas.

Parece que las dificultades del docente de literatura en niveles básico y medio de educación crecen con cada nuevo perfil que se forma en las redes sociales virtuales (aunque hay que señalar que también las redes sociales han servido para la difusión de la poesía entre grupos selectos); parece que la figura del poeta en nuestra sociedad de información instantánea y de medios electrónicos está desprovista de significado y no tiene cabida alguna en el nuevo panorama. Parece... Solamente parece.

Eduardo Casar, por ser un artista más accesible para un público poco acostumbrado a la lectura de poesía, es un buen modelo para restituir o, incluso otorgar por primera vez, significado a la figura del poeta entre la gente que sigue viendo con recelo expresiones artísticas canonizadas (como la literatura). Al igual que muchos nombres indiscutibles de la literatura mexicana, Eduardo Casar es profesor de tiempo completo en la UNAM y en la SOGEM, lo que no interfiere con su prestigio en los medios de comunicación (sobre todo televisivo, gracias a la popularidad del programa *La dichosa palabra*, transmitido por el canal 22). De esta manera, no sólo cumple con una tradición de escritores docentes en México, sino que también cumple con un fin práctico dentro del contexto de la postmodernidad, una función social de comunicador, de intérprete de mensajes como los de las obras literarias, que se transmiten a través de grandes intervalos de tiempo y que, en esos viajes de décadas y siglos, se han ennegrecido a la vista de los nuevos lectores, cuya falta de

costumbre les impide hallarle a estos mensajes un significado útil para su tiempo, para su realidad y su cotidianidad.

Hablando un poco más de la poesía de Eduardo Casar, podemos definirlo como un poeta dentro de la cultura de masas debido a estas características de comunicador; empero, al revisar su poesía a lo largo de este trabajo, se espera despojar a esta etiqueta de cualquier connotación negativa. Se trata de una poesía reciente y con referentes que para nada nos resultan desconocidos. Por otra parte, sucede que como todo poeta mexicano, Casar está marcado con un sello distintivo: el de la convergencia, la disputa y la tensión entre tradición y ruptura. Como alguien que creció en el seno de una “generación” escéptica en lo político, así como ávida de conocimientos a los cuales actualmente puede acceder por medio de las nuevas tecnologías, Casar ve a la vanguardia como nueva institución y a la tradición como escape de la nueva tradición, al igual que muchos de sus contemporáneos. Los rasgos de su momento histórico están presentes en su poesía.

Por eso la respuesta inicial (que no es sino otra pregunta): ¿por qué no?, si Eduardo Casar es un botón de muestra, como cualquier otro, de la poesía mexicana de los ochenta en adelante, tal vez no tan socorrido o difundido como varios de sus coetáneos que han publicado más y que son más comentados, pero que tiene la ventaja de ser potencialmente más reconocido por ese gran público debido a sus incursiones mediáticas.

CAPÍTULO 1: DAMAS Y CABALLEROS: EDUARDO CASAR

1. 1.- EDUARDO CASAR: UNA TRAYECTORIA EN ENTREVISTAS

A discreción, Eduardo Casar se ha hecho de un lugar dentro de la literatura mexicana contemporánea. Nacido en la Ciudad de México, el 6 de marzo de 1952, adquirió el hábito de la lectura a base de historietas y libros de aventuras: desde Sherlock Holmes, pasando por *Archie* y *La Pequeña Lulú*, hasta la enciclopedia *El tesoro de la juventud*¹, Casar devoraba cada texto que cayera en sus juveniles manos (muchos de los cuales, dicho sea de paso, le proporcionó un tío suyo a quien le debe el conocer las novelas de Dumas). Sin embargo, ninguna lectura le resultó tan impresionante como *Rayuela*, de Julio Cortázar. A partir de ahí, el concepto de literatura se pondrá en forma dentro del ánimo del joven. Declamador desde niño, Casar aprendió una de las características más importantes del poema lírico: éste no soporta la paráfrasis, pues dicho fenómeno borra al poema y lo sustituye².

Es posible que los amores juveniles lo hayan acercado a la licenciatura de Lengua y Literatura Hispánicas en La Facultad de Filosofía y Letras, en la UNAM, como podría delatarlo su poema de 1971, *R. O. S.* (que aparece en *Caserías*, poemario que me he propuesto analizar), aunque el germen de la poesía incuba en él desde sus años de preparatoriano; *Los versos del Capitán* de Pablo Neruda, *Oh, este viejo y roto violín* de León Felipe, la poesía de Miguel Hernández, pero sobre todo una conferencia de Tomás Segovia en la que comparaba dos traducciones de un poema de Apollinaire³ le hicieron sentir la necesidad de traducir la realidad en palabras, en versos y, fundamentalmente, en ritmos.

Ensayista y narrador, entre sus incursiones en el género narrativo aparecen sus obras *Amaneceres del Husar* (Alfaguara, 1996) y los cuentos para niños *Las aventuras de Buscoso Busquiento*, en colaboración con Alma

¹ Gómez, Liliana. "Eduardo Casar en una entrevista de semblanza". *Descriutura*, 2007, 24, p. 5.

² Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2004, p. 40.

³ Venegas, Ricardo. "Eduardo Casar y los idiomas del poema". *Alforja*, 2004, 28, p. 126.

Velazco (CONACULTA/ Grijalbo, colección Botella al Mar, 1994); además de sus diversas colaboraciones a periódicos y revistas, su obra ensayística la encabezan *Palabras del exilio 1. Contribución a la historia de los españoles refugiados en México* (INHA, 1979) y *La producción literaria de Revueltas en su contexto histórico* (en colaboración con Silvia Durán Payán, Carlos Muciño y Armando Pereira), ensayo que lo hizo merecedor del Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 1976. Creador también de un guión para cine, *Gertrudis Bocanegra*, realizador de programas de radio, con cerca de 18 años ininterrumpidos en las estaciones Radio UNAM y Radio Educación, conductor de televisión en *La dichosa palabra* (canal 22) entre otras apariciones constantes en varios programas; todo esto al margen de su incansable labor docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y en la Escuela de Escritores de la SOGEM, Eduardo Casar se halla en plenitud, cobijado por el género de la poesía que le ha salido rentable.

Son cinco ya los títulos que Casar ha aportado a la poesía mexicana además de una recopilación de sus dos primeros libros llamada *Mar privado* (CONACULTA/ICA, col. Los cincuenta, 1994); dichos títulos son verdaderos “poemarios” o colecciones de poemas pues, aunque se pueden agrupar temáticamente, cada poema de Eduardo Casar se reconoce como una obra completa e independiente. Estos son *Noción de travesía* (Mester, 1981), primer libro que publicó bajo presión de sus amigos y patrocinado por Ariel Contreras, *Son cerca de cien años* (UNAM, 1989), *Caserías* (UNAM, 1993), *Habitado por dioses personales* (CONACULTA/ INBA, 2006) y *Parva Natura* (CONACULTA/ FONCA, 2006), además de un libro inédito, de carácter humorístico, titulado *Vibradores a 500 metros*⁴ por un lado y, por otro, unos poemas también inéditos y de humor aunque de tipo infantil llamados *Antianimalitos*.

Al respecto de la predilección del género lírico, Casar me dice: “La poesía es el género donde me muevo más naturalmente; en el momento en que se me van ocurriendo los voy escribiendo”⁵. Así, Eduardo Casar se sale del baño a buscar una pluma y un papel en caso de que un verso llegue a su cabeza aún cuando esté siendo lavada por el shampoo. Pero el trabajo de

⁴ Una muestra de este poemario apareció en el número XI de la revista *Alforja*, Invierno 1999-2000, no. 11.

⁵ En la entrevista que realicé en octubre del 2007, consignada en el apéndice de este trabajo.

creación de Eduardo Casar no termina en el soplo divino, sino que, como él también dice: “el poema hay que escribirlo completo y luego corregirlo”.

El poeta encuentra el haberse contagiado de literatura de manera contundente por medio de la poesía como una ventaja de su juventud:

Pienso que el tipo de enunciación poética modifica el acercamiento con la literatura. Si solamente se entra por la vía de la narrativa, la concepción de lo literario es distinta a si se entra por la enunciación poética; la narrativa despierta ciertas capacidades, cierta conciencia de la duración y la poesía despierta cierta intuición del instante⁶.

Por último, hace poco consiguió el título de Doctor en Letras, con una tesis sobre Paul Ricoeur, autor cuyas lecturas son, me comenta Casar, una posible fuente de inspiración para nuevos poemas.

1. 2.- LA TRADICIÓN DE EDUARDO CASAR

¿Qué tan importante es la “tradicción” para los jóvenes poetas? Una pregunta similar a esta le hizo Ricardo Venegas a Eduardo Casar⁷; pregunta al parecer obligada cuando se entrevista a un poeta de considerable trayectoria, pues se piensa que un poeta surge gracias a una práctica exhaustiva de las formas canónicas de la poesía. Si Rubén Bonifaz Nuño se convirtió en poeta debido a su trabajo de traducción de textos de la antigüedad clásica, además de su disciplina en cuanto a la práctica de formas rigurosas, entonces es posible pensar que todos los poetas llegan a ser quienes son mediante este camino; en realidad la fórmula de Bonifaz Nuño es muy específica. Si reducimos la receta a una condición más general encontraremos que, con la práctica disciplinada de la poesía (sin importar lo rígido de la forma) y la proximidad entre poeta y textos literarios, según Eduardo Casar, tenemos el método de creación que le ha dado mejores resultados.

Bajo la consigna de “cada quien va haciendo su tradición”⁸, Casar no se imagina como poeta afiliado a una sola corriente literaria, sino que va escogiendo los autores que le van gustando. Así se hizo de una tradición que, dependiendo del punto de vista, podemos juzgar inconsciente o muy

⁶ Gómez, Liliana, *Op. Cit.* p. 6.

⁷ Venegas, Ricardo. *Op. cit.* p. 128.

⁸ *Cfr. Apéndice.*

consciente; inconsciente porque el poeta-lector no escoge sus lecturas pensando en convertirlas en su tradición y muy consciente porque el poeta-lector puede reconocer las diversas presencias en su propia obra, sabiendo plenamente que sus lecturas están allí. Este es el método de Casar, la forma en la que el poeta escribe y ha descubierto en sus escritos las presencias de Pablo Neruda, de León Felipe, de Miguel Hernández, de José Gorostiza, de Xavier Villaurrutia, entre otros. Y este último “entre otros” es una de las fuerzas de la poesía de Casar, ya que, como él dice: “...siempre surgen nuevos poetas o conoce uno nuevos que no conocía y entonces así, actualmente tengo otros dentro de mis favoritos...”⁹ Tal es el caso de Gonzalo Rojas, poeta que Casar admira desde hace poco por su habilidad para cambiar el ritmo dentro de sus poemas.

Y así, he tocado uno de los asuntos más relevantes dentro de la obra de Eduardo Casar: el ritmo, esa figura retórica que, según Helena Beristáin, pertenece a la clase de los metaplasmos, pues afecta al nivel fónico-fonológico, aunque, por su naturaleza, permea en los demás niveles¹⁰. La repartición periódica de acentos, las aliteraciones, las pausas al final de los versos, el tono del poema y hasta la rima constituyen el ritmo y, al parecer, esta cualidad de la poesía es la que atrae a Casar, sobre todo, hacia los ya mencionados favoritos.

1. 2. 1.- Eduardo Casar y Los Contemporáneos

Sin duda alguna, el grupo más sobresaliente de la poesía en el México del siglo XX es el grupo de Los Contemporáneos y es por eso que difícilmente los poetas jóvenes logran escapar de esa tradición. Su actitud renovadora de las actividades culturales del país los hizo trascender el ámbito literario y por eso, su presencia se sintió tanto en el inicio de la televisión mexicana como en la crítica de cine y de teatro. Como sabemos, los escritores de este grupo eran conocedores de los grandes “ismos” y de las corrientes intelectuales y artísticas que aparecieron y se desarrollaron en otros países en ese momento histórico;

⁹ Cfr. *Apéndice*.

¹⁰ *Diccionario de retórica y poética*. 8a ed., México, Porrúa, 2004, p. 447.

buscaron la renovación de la literatura luego de concebir la idea de que el modernismo ya había rendido y agotado sus efímeros frutos¹¹.

Desde esta descripción general, podemos ver ciertos parecidos entre este grupo de escritores y Eduardo Casar; como ya he mencionado, su presencia en radio y, sobre todo, televisión da cuenta de una multiplicidad de actividades culturales. Otro aspecto compartido es la posición que tiene el estilo de Casar en comparación con la poesía modernista: los temas clásicos y exóticos del modernismo no están presentes en Casar; en cambio, los temas existenciales y la visión intimista de Los Contemporáneos forman la apuesta mayor de la literatura de nuestro poeta. Por último, “esa frialdad” con la que Casar toma el poema, aplicándole la crítica y el trabajo riguroso, sin quedarse en la simple inspiración luego de escribir un poema, es otro rasgo compartido entre Casar y los Contemporáneos.

Eduardo Casar, como ya he mencionado, pone a José Gorostiza y a Xavier Villaurrutia en esa lista de fuentes o de presencias recurrentes en su obra poética; esto es fácil de corroborar cuando uno se encuentra, tras la lectura de *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza, con la obra de Casar: ambos escritores presentan poemas de considerable extensión conviviendo con poemas breves, ambos llegan a usar la elegía y el nocturno (este último también compartido con Villaurrutia) como forma recurrente y ambos se dejan seducir por la textura del mar.

Otra característica temática que tiene Casar en común con Gorostiza, Villaurrutia y con el grupo de Los Contemporáneos en general es el tema de la muerte. Sin embargo, el verso libre de Casar, más impredecible que el del maestro creador de *Muerte sin fin*, deja testimonio de otras influencias.

1. 2. 2.- Otras influencias

Tal vez una de las ventajas de tener como inspiración a Los Contemporáneos es el hecho de que sea un grupo heterogéneo; de esta manera “cada quien, dentro de Contemporáneos, escoge a sus poetas¹²”.

¹¹ Orozco Torre, Arturo. *Los Contemporáneos: cercanía y trascendencia.*, p. 19.

¹² Venegas, Ricardo. *Op. cit.* p. 128.

Casar escogió a los suyos, pero su poesía –la de Casar–, de carácter filosófico es sólo similar y no una continuación o una copia manierista de la obra de aquellos monstruos poéticos. Aquí, la palabra *tradición* sigue modificándose según los cánones de Casar y la influencia de Los Contemporáneos se nutre de las lecturas de Pablo Neruda y sus *Odas elementales*: las asociaciones de Eduardo Casar alejan el poema de corte filosófico (o *de azotea* como los llama nuestro poeta) de la ronda en torno a una idea de carácter existencial y, de pronto, la existencia se asocia a los enseres, a las herramientas cotidianas; dicho interés por la asociación entre vida y las cosas, todo esto unido a las texturas naturales propias de las obras de sus influencias reiteradas da como resultado una poesía ingeniosa, que amalgama tradiciones. Casar se reconoce como un poeta urbano que se sorprende de cómo la imagen de esta ciudad, en la que ha vivido toda su vida, se transforma ante sus ojos en una “selva nueva”, una “selva moderna”. Casar admite también su influencia nerudiana diciendo que “Neruda siempre trató de hacer poemas sobre las cosas insignificantes, las cosas nimias, las cosas que no son muy heroicas¹³”.

El tono poco heroico que imprime Casar a su lírica lo convierten en un transgresor de la tradición poética mexicana que tiende a solemnizar sus temas. Por si esto no fuera suficiente, la ironía, otra muy importante figura retórica dentro de las composiciones de nuestro poeta, entra en acción para quitarle lo “tradicional” a la tradición de Los Contemporáneos recogida por Casar pues, como sabemos, el humor y la ironía son un aspecto poco frecuente, si no es que ausente en la obra de Los Contemporáneos (salvo el caso de Salvador Novo); la tradición en términos de Casar vuelve su poesía, según Luigi Amara, en *rara avis*¹⁴, en ejemplo de una poesía antipoética, humorística negra, que no se toma nada en serio, ni siquiera los asuntos existenciales de una poesía como la de Los Contemporáneos. Dicho humor se expresa en ocasiones de manera lúdica en sus versos, que lo mismo llega al final del poema convertido en forma autorreferencial (como en su poema “Palabra, si te dijera”), en juego erótico o en desolada verdad. Y este humor, que hace pensar a Amara que hay algo de Oliverio Girondo en Eduardo Casar,

¹³ Cfr. *Apéndice*.

¹⁴ Amara, Luigi. “El humor, *rara avis*”. *Hoja por hoja, suplemento de libros*, 2007, 119, p 6.

es parte, más que de la tradición de Casar, de su propio carácter: “yo siempre me ando autovacunando para no tomarme los temas muy en serio, para no solemnizar o dramatizar excesivamente¹⁵”, me comenta el poeta.

Por último, la tradición de Casar abreva más allá de Los Contemporáneos: bebe de los manantiales de la poesía de los contemporáneos, es decir, los que escriben al mismo tiempo que Casar; los poetas más jóvenes pueden constituir una tradición para Casar, ya que la lista de escritores favoritos rara vez es definitiva en la vida de los lectores.

1. 2. 3.- Orientación de Eduardo Casar

En su ensayo, *Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales*, Jorge Fernández Granados presenta un esquema sencillo, basado en la Rosa de los vientos, para ubicar los caminos que ha tomado la escritura de la poesía según las herramientas discursivas; de esa forma, Fernández Granados ubica cuatro grupos generales análogos a los puntos cardinales: El Norte pertenece al grupo que denomina como cultivadores de la imagen, grupo de poetas que, como su nombre lo indica, privilegian la imagen; dicho privilegio proporciona a la escritura una gran carga asociativa. En el Sur se ubica la Poesía referencial o poesía de la experiencia, de índole comunicativa, de empatía emocional con el lector y entendida como una estética de la cotidianidad. En el Este, la poesía minimalista o poesía del intelecto, cuya materia prima de creación es la idea, en torno a la cual crece el poema concéntricamente. Por último, en el Oeste se ubica una poética en la que el protagonista privilegiado es el lenguaje mismo, es decir que se tiene una primordial conciencia del significante. Dichas poéticas preponderantes en la poesía mexicana, la de la imagen, de la experiencia, la del vocablo y la de la idea, con sus respectivas combinaciones (noroeste, noreste, sureste, suroeste, e incluso norte-sur y este-oeste) han tenido diversos cultivadores en las letras nacionales¹⁶.

¹⁵ Cfr. *Apéndice*.

¹⁶ Fernández Granados, Jorge. “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales” en *Poética mexicana contemporánea*. Puebla, BUAP, 2000, pp. 219- 223.

Entonces, la obra de Eduardo Casar, compuesta de poemas de diversa índole, navega por los siete mares de la escritura, y el lector encontrará un poema que parte de una idea recubierta con el léxico que sugiere una escritura autorreferencial, en donde el significante tiene el papel principal; es fácil encontrar en la lírica de Casar ejemplos donde los elementos cotidianos le dan el toque testimonial y confesional de la poesía de la experiencia, aunado este léxico cotidiano a la posibilidad de imágenes que enriquecen la metáfora. Todo el despliegue de posibilidades poéticas es producto, al parecer, de la tradición que Casar ha expropiado, junto con el derecho a la escritura que no se cansa de ejercer.

Por último, ¿Es posible hablar de una tradición a partir de la obra de Eduardo Casar? Considero que es algo temprano para decir cualquier cosa, sin embargo, debo señalar que después de la lectura de obras como *Nostalgia del útero* de Balam Rodrigo, poema publicado en el 2006¹⁷, la configuración de la presencia del mar es un hilo conductor por el que se puede rastrear una sucesión de nombres y autores de entre los cuales Casar debe ocupar un lugar bastante cómodo, siendo el mar uno de sus temas recurrentes: el mar y su textura, sus diversas significaciones, etc. Curioso es también encontrar en otra obra del mismo Balam Rodrigo fotografías urbanas donde la bestialidad de un *gato de yeso que devora gorriones y vencejos de neblina*¹⁸ confirma la visión de Casar acerca de la ciudad como una selva nueva. ¿Es posible que Balam Rodrigo beba directamente de las fuentes de la lírica de Casar? Posiblemente no, pero la configuración de una tradición a partir de las lecturas que te van gustando ofrece esa ventaja; la ventaja de que el *Soneto para mi última chaqueta* de Rafael Morales y el poema *Los de arriba* de Eduardo Casar tengan en común el tema y el tono en el que se lo trata. Me gusta pensar, entonces, que gracias a la definición de tradición que Casar me proporciona, los textos por sí solos se conocen y conversan, aún cuando los autores nunca los hayan presentado.

¹⁷ Rodrigo, Balam. *Poemas de mar amaranto*. México, Coneculta-Chiapas, 2006.

¹⁸ Rodrigo, Balam. *Libelo de varia necrología*. México, D. F., Secretaría de Cultura del Gobierno del D. F., 2006.

CAPÍTULO 2: RITMO Y HUMOR: ASPECTOS FORMALES DE *CASERÍAS*

Ritmo y humor son dos presencias importantes que el mismo Eduardo Casar pone en su poesía como elementos privilegiados; junto a los asuntos temáticos reiterados (que se abordarán en el siguiente capítulo) estos dos elementos conforman el sello distintivo de Casar como poeta. Los menciona en las entrevistas que se han hecho en torno a su obra y uno de ellos, el ritmo, es una figura que busca nuestro autor en sus lecturas, a tal grado de considerar este recurso como uno de los motivos sobre los que construye su “tradición”; sus poetas favoritos son los que hacen un uso particular de esta figura retórica y es tarea de este capítulo revisar las características del ritmo de Casar, específicamente en el nivel fónico-fonológico de la lengua. Este rastreo y descripción del ritmo tal vez nos pueda decir, incluso, qué tanto emula Casar a sus “maestros” o fuentes de inspiración.

El otro elemento, el del humor, se abordará desde un enfoque pragmático-estructural, tanto para explicar los diversos recursos retóricos por medio de los cuales Casar consigue los efectos y matices humorísticos en su obra, como para dar una posible explicación de la función que tiene el humor en esta poesía.

Ahora bien, antes de comenzar esta revisión formal, hablemos un poco del poemario *Caserías*, que es nuestro objeto de estudio. Es el tercer poemario del autor, que agrupa obras inéditas creadas en un período largo de tiempo (de 1971 a 1992). Bajo el principio de que cada poema es una obra independiente, los poemas de *Caserías* varían mucho en cuanto a su forma, donde el verso libre es casi la única característica constante. Del total de poemas, 46 son totalmente en verso, 3 son totalmente en prosa y 2 son trabajos híbridos, que mezclan la prosa con el verso. Sólo 3 poemas superan los 40 versos y sólo 17 tienen una cantidad menor o igual a 10 versos; el resto de los poemas tiene una cantidad de versos que oscila entre los 11 y los 30 versos, siendo los de menos de 20 los más numerosos.

2. 1.- EL RITMO DE CASERÍAS

En varias entrevistas, siendo la de Ricardo Venegas, “Eduardo Casar y los idiomas del poema”, la más extensa, Casar ha mencionado la importancia que tiene para él el fenómeno del ritmo en su poesía y cómo a partir de este concepto ha formado su “tradición”, escogiendo a los autores que más le van gustando por su ritmo. Sin embargo, el término ritmo es problemático en sí, ya que su definición científica es una de las que más le cuestan estandarizar a la teoría literaria. Esto se debe a lo que menciona O. Brik acerca del valor metafórico de esta palabra y cómo se le usa arbitrariamente, más que para definir un concepto o un término especializado, para dar un valor estético al discurso en el que se emplea¹⁹.

Aún con lo dispar de las definiciones de ritmo, la mayoría de los teóricos coinciden con que el fenómeno es definitivo para distinguir el discurso lírico de otra clase de textos, ya que al ritmo le pertenecen los hechos fónicos que caracterizan al poema²⁰, tales como la descomposición del discurso en versos, las aliteraciones, la distribución de los acentos, las transgresiones a la sintaxis común, etc. La única condición obligatoria en la que concuerdan en general los teóricos es la repetición periódica de un fenómeno.

Con esto, el poema lírico, en tanto texto con fines estéticos, depende del ritmo tradicionalmente para ser considerado una obra artística. Aunque, por otro lado, con la aparición de los movimientos de vanguardia, a principios del siglo pasado, se ha propuesto una poesía cada vez menos ceñida a las reglas canónicas del ritmo en el nivel fónico-fonológico de la lengua.

2. 1. 1.- El ritmo ligado a la longitud de los poemas

Es posible pensar que, si la idea de este trabajo es buscar rasgos generales en la poética de *Caserías*, entonces se debe analizar una muestra

¹⁹ Cfr. “Ritmo y sintaxis” en Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, D. F., Siglo XXI, 1980.

²⁰ Varios autores como Johannes Pfeiffer, los formalistas rusos O. Brik y Tomashevski, Tomás Navarro Tomás, entre otros, resaltan dos aspectos constitutivos de la lengua: por un lado, el aspecto sonoro (audible o musical) y por otro el aspecto significativo (inteligible, del conocimiento objetivo). El ritmo, pues, pertenecería al primero de estos aspectos aunque, como dice Beristáin, la importancia del ritmo le permite permear también en el aspecto significativo.

entre los poemas de 11 a 20 versos, por ser estos la población de mayor número; sin embargo, el propio Casar dirige la atención de sus lectores a los poemas de largo aliento, para mostrar cómo el ritmo se vuelve el motor de su obra. En la ya mencionada entrevista de Ricardo Venegas, Casar dice lo siguiente acerca de sus poemas largos:

Comencé a escribir poemas muy largos porque estaba muy empujado por el ritmo y el poema era más exploratorio. Hay poemas en los que lo que ves es precisamente el final. Un poema de mi libro *Caserías* se llama “Los de arriba”. Es una elegía, ahí hablo de mi amigo muerto y el poema termina con que los lentes que trae en la fotografía son irrompibles y han de estar por ahí [...]; tenía el poema completo, esa parte era la conclusión y había que hacerle las premisas, era un poema que no podía extenderse mucho porque sabía hacia dónde iba. Un poema más especulativo, en el que tú dices “esta es la selva, ahí voy, a ver qué encuentro”, te metes y macheteas por un lado, subes, te vas moviendo exploratoriamente y puede extenderse mucho.²¹

Declaración curiosa: como ya he explicado en la descripción del libro, hay pocos poemas que exceden los 40 versos, y uno de ellos es “Los de arriba”, precisamente. Si este poema es uno de los más largos en el libro, ¿por qué Casar lo pone como ejemplo de obra en la que el ritmo no tiene un papel protagónico? Bueno, quizá porque, si de poemas largos se trata, “Los de arriba” se ve pequeño en comparación con el poema más largo del libro: “Con tus implicaciones”.

Por otro lado, si el ritmo funciona como motor de los textos más largos de Eduardo Casar, y él mismo ha exaltado el lugar de privilegio de esta figura retórica dentro de su obra, ¿qué papel juega el ritmo en poemas cortos o menos extensos que aquellos en los que se va de expedición por la selva? Se revisará a continuación el texto “Los de arriba” por dos motivos: 1) porque es un texto largo en comparación con la mayoría de los poemas de *Caserías*, así que el ritmo como motor creador debe verse con mayor precisión que en poemas más cortos y 2) por la manera en la que habla de él el propio poeta en su entrevista; si este poema no es un buen ejemplo del empuje del ritmo en su poesía, entonces ¿qué pasa con el ritmo en este texto y en otros con el mismo procedimiento creativo?

²¹ Venegas, Ricardo. *Op. cit.*, p 129.

2. 1. 2.- Descripción de “Los de arriba”

“Los de arriba” es una elegía de 41 versos repartidos en ocho “estrofas” o en ocho segmentos irregulares de versos separados por un espacio gráfico. Los metros, o cantidad de sílabas por verso, son muy variados a lo largo del poema (van desde cinco hasta 17 sílabas), aunque claramente hay un mayor número de versos con 14, 7, 11 y 9 sílabas. Se puede intuir, por lo tanto, un predominio de los intervalos heptasílabos, si consideramos que los versos de catorce sílabas pueden subdividirse en períodos equivalentes de siete sílabas, aunque esto sólo sea una deducción intuitiva y hasta cierto punto representa un prejuicio, ya que los hemistiquios o las pausas internas de cada verso pueden ser distintas de caso en caso, eso sin contar las relaciones, las pausas y las cesuras entre versos de tan variada medida. A continuación reproducimos “Los de arriba” para su lectura general:

LOS DE ARRIBA

En la fotografía
mi amigo Nelson Oxman aparece pensando; trae
dos o tres imágenes adentro del cerebro; aparece
con su reloj en donde no se alcanza
a ver la hora (ni tampoco las dos
o tres imágenes).
Y trae puestos sus lentes.

Hoy el reloj tendrá, seguramente, pila nueva,
y andará por allí marcando los minutos,
atado a un pulso cuya presión desconocemos.

Los lentes han de permanecer
en el cajón de alguna cómoda,
entre postales y cartas y más
fotografías. Aparentemente reposando.

Sus lentes, adaptados para complementar
la claridad de lo que Oxman miraba, fueron
una parte de su mirada.

La otra parte (sus ojos) ya son ceniza ciega.
Insoportablemente igual ceniza

que el hueso duro de su frente
y de sus parietales.

Una parte de la mirada de Nelson
se quedó engastada
en aros de metal que se articulan
sobre el puente de una
nariz que ya no existe.
Sin sus orejas finas,
las varillas de sus lentes
están ahora cerradas sin sentido y son
como brazos cruzados que no abrazan a nadie.

Fue exacta la refracción, el foco, lo convexo,
y fue el tejido exacto de ángulos cristalinos
para que la mirada de Nelson apreciara
detalles, quisiera
pelos y señales, amara
sobre todo ese lunar que amó
o aquella cicatriz imperceptible para otros.

Nadie podrá usar jamás
los lentes de mi amigo Nelson Oxman.

Y la tragedia
es que son irrompibles.²²

Con esta descripción, podemos clasificar este poema como ejemplo de verso libre, ya que los versos varían en extensión y en ellos se rompe con la unidad sintáctica (en el poema se cuentan 11 encabalgamientos). Algunos teóricos han encontrado dos grandes clases de poemas en verso libre: los que presentan una organización métrica inclasificable en los términos tradicionales aunque muy dominante y regular; el otro grupo se caracteriza porque no se presenta regularidad métrica, una especie de *prosa lírica*. “Los de arriba” puede ser un ejemplo de poema que se encuentra en medio de estos dos grandes tipos ya que su enorme cantidad de metros y el intervalo tan grande

²² Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, pp. 86-87.

entre el más pequeño de los versos y el más grande sugieren que prescinde de regularidad; por otro lado, las apariciones en mayor número de los metros de 7, 9, 11 y 14 sílabas sugieren la ubicación de este texto en el otro grupo, el de los poemas en verso libre que portan una dominante métrica.

A continuación, revisaremos el texto en cuestión para esclarecer un poco la inclinación que tiene el “verso libre” de Eduardo Casar en este poema y el papel del ritmo en un texto que, según su autor, no fue engendrado por esta figura retórica

2. 1. 3.- El concepto de ritmo y aplicaciones

Tradicionalmente se define el ritmo en la poesía como la distribución periódica de los apoyos acentuales, las pausas y las sílabas tónicas, sin embargo, el estructuralismo ha ampliado esta misma definición en pos de dar sustento teórico a las obras vanguardistas de principios del siglo XX.²³

Entre los aspectos del ritmo en los que coinciden teóricos como Tomashevski, O. Brik, Todorov y Ducrot entre otros, se encuentra la repetición de intervalos regulares en los fenómenos de sonoridad y pronunciación real del poema, así como la organización de los versos en estos intervalos o unidades, comúnmente llamados frases. Beristáin también nos recuerda que estas unidades rítmicas no siempre coinciden con la métrica o con la sintaxis, como ocurre en el verso libre²⁴. Además, todos estos períodos entonacionales corresponden a una estrecha relación que mantienen la poesía y el canto, gracias a un pasado común. Para Tomás Navarro Tomás, el concepto de período rítmico equivale al pasar de los compases de una pieza musical en donde se alternan sílabas acentuadas e inacentuadas como los tiempos fuertes y débiles de la música²⁵. Por último, hay que mencionar que no solamente los acentos o las sílabas acentuadas constituyen el ritmo del poema; dentro del concepto “ritmo” se engloban todos los hechos eufónicos de un poema. Beristáin enumera los lugares en los que permea el concepto de ritmo (para esta autora existen cuatro especies de ritmo): el material fónico, las funciones

²³ Recordemos que el formalismo ruso apareció ligado a la vanguardia artística del futurismo y es en el seno de esta corriente de la crítica literaria en donde surgen importantes productos teóricos como los que presenta Todorov (*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 2000).

²⁴ Cfr. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa 2004, p. 446.

²⁵ Cfr. *Métrica española*. Madrid, Guadarrama, 1972, pp. 10-13.

gramaticales, el esquema métrico o secuencia de sílabas átonas y tónicas y contenidos psíquicos tales como sentimientos, impresiones, imágenes, asociaciones sensoriales²⁶, etc.

Para una precisa descripción del fenómeno del ritmo, Beristáin propone la elaboración del esquema rítmico-métrico, en el que se presentan la cantidad de versos, su distribución en estrofas, la cantidad de sílabas por verso, encabalgamientos y sílabas tónicas²⁷. Este esquema también facilita la medición de los períodos rítmicos y de enlace de los que habla Navarro Tomás; la descripción de dichos períodos será muy útil para determinar el peso del ritmo en este poema en su acepción tradicional. La poca o mucha aparición de regularidades en los períodos rítmicos internos y de enlace entre versos determinará a qué tipo de verso libre tiende más este poema y nos mostrará qué fenómenos son los que constituyen el ritmo de “Los de arriba”.

Por cierto, para la contabilización de acentos léxicos, se ha tomado como referencia el concepto de “acento léxico relativo o prosódico”, propuesto por Rafael de Balbín: dentro de la cadena hablada, el acento léxico se configura en una escala de valores acentuales relativos, soporte de grados semánticos relativos. Se distinguen dos clases de lexemas o palabras en el cuerpo de la cadena fónica: los lexemas llenos (sustantivos y verbos) y los lexemas vacíos (artículos, conjunciones y preposiciones), aunque, entre ambas clases de palabras, se hallan el adjetivo y el adverbio, que constituyen la categoría de “semantismo semi-lleno”²⁸.

Por lo tanto, en nuestro esquema rítmico-métrico se ha dado preferencia a los acentos ubicados en sustantivos y verbos, por sobre los de otras categorías gramaticales:

²⁶ *Op. cit.* p. 446.

²⁷ *Cfr. Análisis de interpretación del poema lírico.* p. 91.

²⁸ *Cfr. Balbín, Rafael de. Sistema de rítmica castellana.* Madrid, Gredos, 1962, pp. 95-97.

vv. tot.	vv. estr.	Versos	Sílabas	Pausas	Acentos
1	1	En la fotografía	7	/	6
2	2	mi amigo Nelson Oxman aparece pensando; trae	15+1	7/7/1	2, 4, 6, 10, 13, 15
3	3	dos o tres imágenes adentro del cerebro; aparece	17	7/7/4	1, 3, 5, 9, 13, 16
4	4	con su reloj en donde no se alcanza	11	4/7	4, 10
5	5	a ver la hōra (ni tampoco las dos	10+1	5/6	4, 8, 10
6	6	o tres imágenes).	6-1	/	2, 4
7	7	Y trae puestos sus lentes.	7	/	2,3,6

8	1	Hoy el reloj tendrá, seguramente, pila nueva,	15	6/9	4, 6, 12, 14
9	2	y andará por allí marcando los minutos,	13	6/7	3, 6, 8, 12
10	3	atado a un pulso cuya presión desconocemos.	14	5/9	2, 4, 9, 13

11	1	Los lentes han de permanecer	9+1	3/6	2, 9
12	2	en el cajón de alguna cómoda	10-1	3/6	4, 6, 8
13	3	entre postales y cartas y más	10+1	8/2	4, 7, 10
14	4	fotografías. Aparentemente reposando.	15	5/10	4, 8, 14

15	1	Sus lentes, adaptados para complementar	13+1	3/4/6	2, 6, 13
16	2	la claridad de lo que Oxman miraba, fueron	13	3/7/2	4, 7, 10, 12
17	3	una parte de su mirada.	9	4/5	3, 8
18	4	La otra parte (sus ojos) ya son ceniza ciega.	14	7/7	3, 6, 11, 13
19	5	Insoportablemente igual ceniza	11	/	(4, 8,) 10
20	6	que el hueso duro de su frente	9	/	2, 4, 8
21	7	y de sus parietales.	7	/	6

22	1	Una parte de la mirada de Nelson	12	4/8	3, 8, 11
23	2	se quedó engastada	6	/	3, 5
24	3	en aros de metal que se articulan	11	6/5	2, 6, 10
25	4	sobre el puente de una	6	4/2	3, 5
26	5	nariz que ya no existe.	7	/	2, 6
27	6	Sin sus orejas finas,	7	/	4, 6
28	7	las varillas de sus lentes	8	4/4	3, 7
29	8	están ahora cerradas sin sentido y son	13+1	8/5	2, 4, 7, 11
30	9	como brazos cruzados que no abrazan a nadie.	14	7/7	3, 6, 10, 13

31	1	Fue exacta la refracción, el foco, lo convexo,	14	7/7	1, 2, 7, 9, 13
32	2	y fue el tejido de ángulos cristalinos	12	5/7	2, 4, 6, 11
33	3	para que la mirada de Nelson apreciara	14	10/4	6, 9, 13
34	4	detalles, quisiera	6	3/3	2, 5
35	5	pelos y señales, amara	9	6/3	1, 5, 8
36	6	sobre todo ese lunar que amó	9+1	4/6	3, 7, 9
37	7	o aquella cicatriz imperceptible para otros.	14	6/9	2, 6, 10, 13

38	1	Nadie podrá usar jamás	7+1	/	1, 5, 7
39	2	los lentes de mi amigo Nelson Oxman.	11	7/4	2, 6, 8, 10
40	1	Y la tragedia	5	/	4
41	2	es que son irrompibles	7	3/4	6

A continuación, los datos más relevantes de la descripción de este poema.

2. 1. 4.- Análisis

Basta con la primera estrofa, según la presentación gráfica del poema, para notar los variados metros que el autor usa en sus versos. Son siete versos los que la componen: los de siete y once sílabas, son los únicos metros que tienen más de una aparición en la estrofa y de los que mayor número tienen en todo el poema. Los otros tres versos son de 16, 17 y 5 sílabas cada uno. Llama la atención también el uso del encabalgamiento que, para una primera lectura inocente, es injustificado: la gran disparidad en los metros sugiere que no se

guarda una relación métrica y sintáctica de igualdad; es de pensar que conservar una relación métrica de igualdad no es lo que justifica u obliga al autor a usar esta figura retórica que, en siete versos, aparece cuatro veces. Por último, es curioso que, en el primer verso, no aparezca el apoyo rítmico o la sílaba acentuada cerca del principio del verso, sino hasta el final, en la sexta sílaba.

Al ver el esquema rítmico-métrico de todo el poema y al concentrarnos sólo en la primera estrofa deducimos que la repetición de fenómenos es medianamente regular: hay una variada cantidad de metros en la primera estrofa aunque, como ya señalamos, los que tienen más de una aparición son los metros de 11 y 7 sílabas; esta doble aparición del heptasílabo y del endecasílabo puede ser interpretada como un fenómeno regular (regularidad rítmica). Igualmente común es la presencia del encabalgamiento y las sílabas que reciben el apoyo acentual suelen estar repartidas dentro del verso en intervalos de dos a tres sílabas salvo algunos casos particulares. También la aparición de versos cortos y largos puede representar una extensión del ritmo a un aspecto gráfico.

Sin embargo, tanto el uso de metros grandes como el de 17, 16 y 15 en la primera estrofa como la constante aparición de encabalgamientos me obligan a buscar en el interior de los versos más respuestas. Versos de gran extensión normalmente están constituidos por períodos más cortos, divididos por una pausa interna; si se buscan los hemistiquios que constituyen estos versos largos de la primera estrofa encontraremos algo curioso:

En la fotografía
mi amigo Nelson Oxman/ aparece pensando; /trae...

El segundo verso tiene dos pausas sintácticas que equivalen a 3 “hemistiquios”: el primer segmento cumple la función sintáctica de sujeto; el segundo de núcleo del predicado. Luego de la segunda pausa sintáctica aparece el inicio de una nueva oración que se prolonga al siguiente verso.

Si tomamos lo que dicen Ducrot y Todorov acerca de las pausas en la poesía, la diferencia entre hemistiquio y verso sólo la constituye la grafía²⁹; pues bien, podemos dividir el poema de Casar o, por lo menos la primera

²⁹ Cfr. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2004, p. 221.

estrofa, en sus pausas sintácticas para observar la regularidad (si existe o no) dentro de sus versos. A continuación presento un esquema rítmico-métrico de la primera estrofa con las divisiones sintácticas que yo sugiero:

Versos												Síla- bas	Acen- tos
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
En	la	fo	to	gra	fi	a						7	6
mi-a	mi	go	Nel	son	Ox	man						7	2, 4, 6
a	pa	re	ce	pen	san	do						7	3, 6
trae	dos	o	tres	i	má	ge	nes					8-1	2, 4, 6
a	den	tro	del	ce	re	bro						7	2, 6
a	pa	re	ce	con	su	re	loj					8+1	3, 8
en	don	de	no	seal	can	za-a	ver	la	hõ	ra		11	6, 10
ni	tam	po	co	las	dos	o	tres	i	má	ge	nes	12-1	3, 6, 8, 10
y	trae	pues	tos	sus	len	tes						8-1	3, 6

30

Como se puede ver, al organizar el poema en frases o en unidades sintácticas, la unidad métrica es más constante, ya que de nueve versos artificiales, cinco son heptasílabos; nada sorprendente, puesto que el metro de siete sílabas tiene una importante aparición a lo largo del poema en su presentación normal. También aparecen dos versos de once sílabas y uno de nueve, los metros con mayor presencia en el poema en su presentación gráfica normal aparecen en los segmentos interiores de los versos más largos, al respetar las unidades sintácticas convencionales.

Casar al parecer impone un ritmo interno en sus versos y luego les da una presentación gráfica que esconde las frases mínimas de su poema. La organización de sus unidades sintácticas en heptasílabos demuestra una inclinación por los fenómenos regulares, que apunta hacia una predilección por el verso libre del tipo que presenta métricas dominantes y regulares aunque inclasificables. Ahora, si aplicamos el concepto de período rítmico del que habla Navarro Tomás a esta “nueva versión” del poema, al menos en su primera estrofa, podemos percibir también una regularidad acentual.

Ya habíamos señalado que en el primer verso no aparece el apoyo acentual al principio, sino al final; a este respecto, Navarro Tomás nos dice que las sílabas inacentuadas al principio del poema funcionan como anacrusa, similar al fenómeno que ocurre en la música cuando la melodía no comienza en el primer tiempo del compás³¹. Si usamos la nomenclatura de Navarro Tomás, decimos entonces que el primer verso no tiene un período rítmico interno, sino

³⁰ Casar, Eduardo. *Op. cit.*, p. 86.

³¹ *Op. cit.*, p. 13.

un período de enlace con el siguiente verso. Si pensamos en el poema como una cadena de sonidos dividida en unidades entonacionales, esta larga anacrusa del primer verso indica un desplazamiento “gráfico” de los conceptos de período de enlace y período rítmico.

Es importante señalar en este momento que normalmente aparece un apoyo acentual entre las primeras sílabas del verso o del hemistiquio porque suele coincidir con el inicio de la frase; comúnmente, aunque es muy flexible, el orden en el que se presentan los componentes de una oración en español es: Sujeto + Verbo + Complemento.

En el caso de la primera estrofa del poema, el sujeto de la primera oración, “mi amigo Nelson Oxman”, aparece al principio del segundo verso, después del complemento circunstancial de lugar que equivale al primer verso. Este segundo verso/sujeto tiene el apoyo acentual en la segunda sílaba del conjunto.

Luego de esta digresión y regresando con los períodos rítmicos de la estrofa, al menos en su versión dividida en frases, el primer período está constituido por tres sílabas, luego de la anacrusa. Se trata, como ya dijimos, de un período de enlace entre el primer y segundo versos.

El primer período rítmico interno que aparece en este nuevo acomodo de los versos es de cuatro sílabas, al igual que el siguiente período de enlace entre el verso dos y tres. A continuación presento unas tablas para observar con mayor precisión lo descrito hasta ahora y los demás períodos rítmicos:

Versos	Período de enlace
Del 1 al 2	3
Del 2 al 3	4
Del 3 al 4	3
Del 4 al 5	4-1
Del 5 al 6	4
Del 6 al 7	6+1
Del 7 al 8	4
Del 8 al 9	5-1

Versos	Período interno
2	4
3	3
4	4
5	4
6	5
7	4
8	7
9	3

Los períodos rítmicos, internos y de enlace, son regulares ya que la cantidad de sílabas oscila entre tres y cuatro. Hay algunos casos excepcionales de período de cinco, seis y siete sílabas, aunque tampoco es una cosa tan

extraña; la anacrusa consta de cinco sílabas y las sílabas inacentuadas delante del último período rítmico son tres en una palabra esdrújula. Como suele ocurrir en la música, los tiempos finales de una pieza en anacrusa complementan el compás ya iniciado en el que comienza la pieza e, igualmente, se cumple un heptasílabo al unir las sílabas inacentuadas del final de la estrofa con las del primer verso.

Parece que dentro de esta estrofa medianamente irregular en cuanto a sus metros se esconde una serie de frases isométricas y, en términos de Rafael de Balbín, un ritmo de intensidad constante³².

Hicimos la pregunta: ¿Qué pasa con el ritmo en “Los de arriba”?; pues bien, ahora trataremos de responder. Por un lado, la representación gráfica del poema marca una ruptura con una tradición de versos isométricos y de estrofas canonizadas. Como apoyo a esto, el reiterado uso del encabalgamiento muestra un rechazo a la tradicional igualdad entre unidades métrica y sintáctica. La presentación del poema se inclina a una tradición del verso libre como “prosa lírica”. No obstante, al interior de los versos, se esconde un poema con una marcada tendencia isométrica aunque sin rima; presenta subrepticamente períodos rítmicos uniformes que tienden al verso libre del primer tipo mencionado.

De manera general, este mismo fenómeno de la isometría guardada en el interior de los versos irregulares ocurre en otros momentos del poema: en la segunda estrofa, por ejemplo, los hemistiquios de nuevo están constituidos por grupos de 7 y 9 sílabas con una excepción de 5, tal como se puede apreciar en el rubro “pausas” del siguiente cuadro:

No. total	Versos	Sílabas	Pausas	Período interno	Período de enlace
8	Hoy el reloj tendrá, seguramente, pila nueva,	15	7/9	10	4
9	y andará por allí marcando los minutos,	13	6+1/7	9	3
10	atado a un pulso cuya presión desconocemos.	14	5/9	11	2

En la cuarta estrofa, a partir del verso 18, la sintaxis se vuelve más compacta que en otras partes del poema y las frases presentan 7, 9 y 11

³² Balbín, Rafael de. *Op. Cit*, p. 95. El autor llama así al ritmo que se funda en la ordenación periódica de los acentos léxicos.

sílabas; incluso puede que este hecho de isometría sea la razón por la que Casar comete un error de concordancia entre el número del sujeto y el verbo conjugado (“parte”, singular, es sujeto y, aunque se refiere a “ojos”, plural, que están entre paréntesis):

No. vv.	Hemistiquio							Sílabas
	1	2	3	4	5	6	7	
18	Lao	tra	par	te	(sus	o	jos)	7
18	ya	son	ce	ni	za	cie	ga	7

En *Caserías*, el poema más extenso es “Con tus implicaciones”, que tiene 35 versos más que “Los de arriba”. Según la información que el autor da en la entrevista de Ricardo Venegas, este poema sería el idóneo para observar los usos del ritmo en el nivel fónico-fonológico en la poesía de Casar. Si seguimos persiguiendo las repeticiones métricas, las sílabas acentuadas y los períodos rítmicos constantes, encontraremos algunas coincidencias con “Los de arriba”. Por ejemplo, los metros más usados en este poema son el heptasílabo (veintinueve veces) y el endecasílabo (diecisiete veces); también son comunes los alejandrinos y, en igual cantidad, los versos de 13 sílabas; sorprende una vez más la poca aparición del octosílabo:

CON TUS IMPLICACIONES

Porque han pasado ya bastantes horas.
 El día ensayó sus fuentes, sus deslices,
 la espuma orfebre sobre la cumbre plata.

Las calles se dejaron
 caminar por encima.
 Y yo entablé conversaciones.
 Hice puntos de vista.
 Izé puntos de cruz con creces propias.
 Y también me peiné. Abordé dos caminos.
 Dejé que la sonrisa
 me cubriera tus labios para siempre.

¿Y entonces qué?
 ¿La sangre se amortigua?
 ¿La memoria que se ponga sus moños,
 sus nudos negros?

¿Qué el carnaval olvido se disfrace de noche
para asustar a la célula despierta?

¿Entonces qué?

¿Qué una gastada ley de gravedad
obligue a la piel a relajarse?

¿Qué desemboque todo
y a todos los colores los patine
un azul eficiente?

Un uniforme azul.

¿Solamente un azul?

Ya fumé, ya dormí, me condené pijama,
me lavé los azoros, me rasuré la barba.
Ya soy otro.

¿Y el otro otro?

¿El mareajado ayer?

¿El que fui demasiado?

Que se rompa los dientes.

Que se muerda la lengua.

Que ponga guantes fríos
a los cálidos cinco de cada mano diestra.

Pero no. Claramente que no.

Simplemente me niego.

Simplemente me niego a que me cubran
la desnudez interna con un ropaje interno.

Simplemente me opongo
a que todo se apegue o se apague
por la culpa del tiempo.

¿Claramente callarme?

¿Sombríamente, como si no me hubieras tú
pasado nada?

Ha pasado la vida.

¿Y ese rayo afilado?
¿Y esa voz, la vereda, esa humedad
no se mecieron nunca en un galope doble?

Tanta complicidad complicada y turgente.

Tanta rodilla y la memoria erguida.

¿Toda que se me haga de noche?
¿Tanta noche como una manta oscura?

Ay del juego, tan solo de palabras.

Por qué tú, sed en ansias,
porque mi sed en ansias,
porque suceden ansias no lo dudo.

La tierra, el viento, el vientre, el mar o la marea,
todo por complicarte.

Todo por complicarte

la risa cantarina o el silencio más su ave.

Si recorro tu playa es porque siento
que mis pasos se hunden en tu arena,
se pierden y se quedan.
Entro al campo profundo, a la suerte más alta.
Entro a pensar que no me queda tiempo.
Porque el tiempo que tengo lo quisiera
para ser evidente para ti.
Así jugando evidente,
pero como si no dijera nada.
Así, como si el otro día
lo hubieras dicho todo.
Incluido tu nombre y luego todo el horizonte
y luego
sencillamente el mar.³³

³³ Casar, Eduardo. *Op. cit.*, pp. 52-55.

Aunque en este poema es más notoria la presencia de los metros reiterados, lo cual lo hace muy diferente al poema visto anteriormente, debo señalar que es menor el uso del encabalgamiento; podría decirse que las frases están “en su estado puro” y que, incluso como se ve en la segunda estrofa, el encabalgamiento ayuda a mantener la isometría entre el primer verso y el segundo:

vv. tot.	Sílabas											No. Síl.	P. I.	P. E.	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11				
4	Las	ca	lles	se	de	ja	ron						7	4	4
5	ca	mi	nar	por	en	ci	ma.						7	3	5
6	Y	yo en	ta	blé	con	ver	sa	cio	nes.				9	4	2
7	Hi	ce	pun	tos	de	vis	ta.						7	5	3
8	l	zé	pun	tos	de	cruz	con	cre	ces	pro	pías.		11	8	4
9	Y	tam	bién	me	pei	né.							6+1	3	3+1
10	A	bor	dé	dos	ca	mi	nos						7	3	3
11	De	jé	que	la	son	ri	sa						7	4	4
12	me	cu	brie	ra	tus	la	bios	pa	ra	siem	pre.		11	7	/

Destaca también en esta estrofa, como parte de una descripción del ritmo, la reiteración del apoyo acentual de las sílabas 2, 3 y 6 de la mayoría de los versos y la oscilación escasamente disparada de los períodos rítmicos que están entre 2 y 5 sílabas salvo dos excepciones.

Las pausas sintácticas también tienen una longitud constante en este poema:

vv. tot.	Versos	Sílabas	Pausas sintácticas
25	Un uniforme azul	6+1	/
26	¿Solamente un azul?	6+1	/
27	Ya fumé, / ya dormí, / me condené pijama,	13	3+1, 3+1, 7
28	me lavé los azoros, / me rasuré la barba.	14	7, 7
29	Ya soy otro.	4	/

En esta estrofa, por ejemplo, los signos de puntuación aparecen en períodos de 4 y 7 sílabas. Incluso en cuanto a pausas sintácticas se refiere, los ya mencionados versos de 13 sílabas guardan en su interior información curiosa; pueden dividirse en hemistiquios de 7 sílabas cuando una de estas cesuras aparece después de una palabra aguda:

Ya fumé, ya dormí (6+1)/ me condené pijama (7).

O bien, el verso está formado por dos frases heptasílabas unidas por una sinalefa:

...No se mecieron nunca – en un galope doble.

Hemos visto ya el papel del ritmo en dos poemas “raros” dentro de *Caserías*, por ser de gran extensión; guiados por las declaraciones de Casar se escogió esta muestra; sin embargo, los poemas de 11 a 20 versos representan la población más grande dentro del poemario. ¿Cómo afecta el ritmo a esos poemas? ¿Cómo se manifiesta? A continuación presento un poema, seguido de su esquema rítmico-métrico, más del tipo dominante en el libro:

Camino de las velas

Un hilo conductor en blanco y negro
para llegar a ti, para comunicarte
que a mí me gusta mucho llegar a ti,

que tú te ves tan bien deteniendo a la tierra
que no me dejas más opción,

que no me dejas más opción
que quedarme encallado contemplando
a tu sed de naufragio que provoca
que mis dedos se tensen bajo el agua,
que mis manos se alarguen
y que mi ancla se clave pronunciando tu nombre
a media luna,
a media humanidad.

Ojalá tu saliva y no el agua salada.³⁴

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

No. vv.	No. estr.	Versos	Sílab	pausas	Período interno	Período de enlace
1	1	Un hilo conductor / en blanco y negro	11	6+1/5	8	5
2	2	Para llegar a ti, / para comunicarte	13	6+1/7	8	3
3	3	que a mí me gusta mucho / llegar a ti,	11+1	7/4+1	9	4
4	1	que tú te ves tan bien / deteniendo a la tierra	13	6+1/7	8	5
5	2	que no me dejas más opción	8+1	/	4	4
6	1	que no me dejas más opción	8+1	/	4	4
7	2	que quedarme encallado / contemplando	11	7/4	7	3
8	3	a tu sed de naufragio / que provoca	11	7/4	7	4
9	4	que mis dedos se tensen / bajo el agua,	11	7/4	7	4
10	5	que mis manos se alarguen	7	/	3	4
11	6	y que mi ancla se clave / pronunciando tu nombre	14	7/7	10	2
12	7	a media luna	5	/	2	3
13	8	a media humanidad	6+1	/	4	4
14	1	ojalá tu saliva / y no el agua salada	13	7/7	9	/

Nuevamente aparecen metros reiterados y períodos rítmicos repetidos. Las pausas revelan los mismos metros que en los poemas anteriores: 11, 7 y 9 sílabas. Nuevamente Casar presenta un verso libre con una organización métrica regular, aunque sin rima.

Un ejemplo más de isometrías escondidas en la presentación gráfica del poema ocurre con el texto “Palabra, si te dijera...”, que pertenece a la sección “Cortinas” y del cual hablaremos más a detalle en el apartado 2. 2. 6 de este trabajo. Dicho poema abarca todo el ancho de la página, como si fuera prosa, siendo que las frases están organizadas en períodos, la mayoría de ellos de ocho sílabas:

Cuando el pulso se me enreda	8
(ve mi mano)	4
y no me caben los huesos	8
en el esqueleto fiel.	7+1
Cuando quisiera el espejo/de tu boca para el canto	16
porque yo canto en silencio	8
y sin tu boca no canto.	8
Hundo la pluma en mi vida	8
como quien busca en un pozo	8
alguna herencia perdida	8
La pluma se llena	6
y crecen palabras bajo mi piel	10+1

35

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

En este caso debemos resaltar la peculiaridad de la rima, hasta aquí ausente en otros poemas.

Tomás Navarro Tomás nos dice que la mayor o menor regularidad de apoyos acentuales es el fundamento principal de la diferencia entre verso y prosa³⁶. Siguiendo esto, el mensaje de Casar en “Los de arriba” es confuso: ¿por qué rechazar la isometría, natural en las frases en español (donde el heptasílabo y el octosílabo son las unidades predominantes), que existe en el poema y presentarlo gráficamente con una inclinación al verso libre sin regularidad métrica en sus versos? Aventurando una interpretación diría que quizá lo solemne del tema de este poema exige un ritmo menos sonsoneteado, con menos armonía y con más gravedad; no obstante, una respuesta menos libre puede estar en lo que Casar llama su “tradición”.

El verso libre de Casar es muy parecido al verso libre del Miguel Hernández del período de 1933 al 36, en el que dedica dos odas a sus amigos, colegas e influencias en ese tiempo: Vicente Aleixandre y Pablo Neruda:

No. vv.	Versos														Sil.	Paus.
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
14	De	co	ra	zón	car	ga	do,	no	dees	pal	das				11	7/4
15	con	u	na	co	mi	ti	va	de	son	ri	sas				11	7/4
16	lle	gas	en	trea	pa	rien	cias	deo	ce	a	no				11	7/4
17	queha	per	di	do	las	o	las	y	sus	pe	ces				11	7/4
18	a	fuer	za	deen	tre	gar	los	a	la	red	ya	la	pla	ya	14	7/7

37

En estos poemas, Miguel Hernández se inclina por la reiterante aparición de metros endecasílabos y alejandrinos en los que no aparece rima ni una constante estrófica; en el poema “Vecino de la muerte” (donde, por cierto, llaman la atención dos versos dentro de los 93 que forman el poema, con un metro heptasílabo) destaca tanto la ausencia de metros octosílabos como la aparición de hemistiquios de siete sílabas dentro de los alejandrinos y otros versos de mayor longitud:

³⁶ *Op. cit.*, pp. 10-13.

³⁷ Hernández, Miguel. “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda” en *Antología*. México, D. F., Losada, 1998, p. 66.

No. vv.	versos														silabas	pausas	Períodos internos	Períodos de enlace
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14				
43	Yo	no	quie	roa	gre	gar	pe	chu	gaal	pol	vo				11	/	7	3
44	me	nie	goa	su	des	ti	no,	ser	e	cha	doaun	rin	cón		13+1	7/7	11	2+1
45	pre	fie	ro	que	me	co	man	los	lo	bos	y	los	pe	rros	14	7/7	11	4
46	que	mis	hue	sos	ac	tú	en	co	moes	ta	cas				11	/	7	4
47	pa	raa	tar	cer	dos	o	pi	car	es	par	tos				11	5/6	7	3
48	el	pol	voes	paz	que	lle	ga	con	su	ban	de	ra	blan	ca	14	7/7	11	7
49	so	bre	los	a	ta	ú	des	y	las	ca	sas	ca	í	das	14	7/7	7	7
50	pe	ro	ba	jo	los	plie	gues	un	col	mi	llo				11	7/4	4	4
51	de	ra	bio	so	mar	fil	con	ta	mi	na	do				11	6+1/5	7	3
52	nos	si	gnea	to	das	par	tes,	nos	vi	gi	la				11	7/4	8	3
53	ya	pe	nas	nos	pa	ra	mos	nos	in	cién	sa	de	si	glos	14	7/7	11	4
54	nos	re	du	cea	cor	ni	sas	ya	san	tos	a	rrum	ba	dos	14	7/7	10	/

38

O este otro caso, en los versos 58 y 59:

 Mi cuerpo pide el hoyo/ que promete la tierra,
 el hoyo desde el cual (6+1)/ daré mis privilegios/ de león y nitrato.³⁹

José Gorostiza se agrega a nuestra lista de informantes acerca del ritmo y nos recuerda, al igual que los teóricos que hemos consultado, que en el pasado la poesía y la música eran la misma cosa. Reconoce la influencia de Rubén Darío y el modernismo aún a dos décadas de haber comenzado el siglo XX y se refiere a esta influencia como una “orgía de musicalidad”⁴⁰:

 Estamos, por consiguiente –y este es el hecho que deseo subrayar– frente a una postura contemporánea que desea, si no librarse de la musicalidad, sí apagarla, resistirse a servirla. La poesía de los jóvenes no quiere que la música se apodere de ella y la esclavice.; huye de lo declamatorio y lo operático y se refugia en una especie de baluceo vagamente rítmico, en el que se introduce, aquí y allá, un endecasílabo perfecto, una rima involuntaria. Tal parece como si en el esplendor de las formas cristalizadas, el poeta se sintiera rodeado de una fragancia excesiva que le impidiese respirar a pleno pulmón. De este modo se llega a ver como pura superfluidad todo cuanto la poesía elaboró en el idioma para poder realizarse.⁴¹

La isometría sin rima también es parte de la poesía de los favoritos de Casar en el grupo de intelectuales mexicanos, Contemporáneos; basta echar un vistazo a *Muerte sin fin*, de Gorostiza, para advertir la predominancia de endecasílabos en muchas partes del poema:

³⁸ Hernández, Miguel. “Vecino de la muerte” en *Antología*. México, D. F., Losada, 1998, p. 71.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*. México, D. F., FCE/SEP, 1983, p. 14

⁴¹ *Op. cit.*, p. 15.

Sílabas										
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Pe	roel	va	soen	sí	mis	mo	no	se	cum	ple
i	ma	gen	deu	na	de	ser	ción	ne	fas	ta
¿quéés	con	deen	su	ri	gor	in	ha	bi	ta	do
si	noes	ta	tris	te	cla	ri	dad	a	cie	gas
si	noes	ta	ten	ta	lean	te	lu	ci	dez?	+1

42

Villaurrutia tampoco prescinde de las isometrías, aunque en su caso hay una cultivación por las formas estróficas canónicas como la décima o el soneto, ausente en la poesía de Casar:

Sílabas													
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Y	no	bas	ta	ce	rrar	los	o	jos	en	la	som	bra	
nihun	dir	los	en	el	sue	ño	pa	ra	ya	no	mi	rar	+1
por	queen	la	du	ra	som	bra	yen	la	gru	ta	del	sue	ño
la	mis	ma	luz	noc	tur	na	nos	vuel	vea	des	ve	lar	+1

43

Casar se reconoce como parte de esta generación postmodernista de poetas, de autores *contemporáneos* a los que les ha tocado un momento histórico de distinción entre poesía y canto. Pero para alguien que aprecia de la manera en que lo hace Casar el ritmo tradicional, lo mejor tal vez sea esconder las isometrías y el canto, como un placer culpable, dentro de una presentación gráfica que deje a todos los lectores de su verso libre contentos.

2. 1. 5. - ¿Poesía en prosa?

A partir de la revisión de la primera estrofa de “Los de arriba” pudimos trazar una constante en los poemas de Casar en cuanto al ritmo se refiere; sin embargo, el poema en cuestión no es tan regular como otros. Si bien algunos fragmentos tienen constantes isometrías, otros fragmentos son menos reiterativos.

⁴² Gorostiza, José. *Op. cit.*, p. 126.

⁴³ Villaurrutia, Xavier. “Nocturno miedo”, en *Nostalgia de la muerte, poemas y teatro*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 51.

Desde el verso 15 (*Sus lentos, adaptados para complementar*) leemos una sintaxis que se va complicando; agrega subordinadas, describe con detalles y por medio de períodos entonacionales difíciles de dividir.

En su obra “La organización rítmica de la poesía en prosa”, Mónica Mansour señala los recursos que se emplean y que constituyen el ritmo en este tipo de textos⁴⁴. De entre ellos destaco los siguientes por ser diferenciadores entre la poesía en prosa y el verso libre:

a) El ritmo semántico, es decir, la aprehensión de uno o más significados mediante la presencia de subestructuras rítmicas o paralelismos en tres niveles de la lengua, está presente tanto en el poema en prosa como en el verso libre; sin embargo, la poesía en prosa se caracteriza por una menor frecuencia y diversidad de paralelismos fónicos; no así en casos de paralelismos sintácticos y léxicos que son muy marcados.

b) Coordinación semántica en un orden lógico (causal, disyunción, conjunción, exclusión, inclusión) y en un orden temporal (sucesión de hechos).

c) Dinamismo horizontal al agregar información en enunciados sucesivos, ya por desarrollo o por especificación de elementos anteriores.

Si hablamos de paralelismos sintácticos en “Los de arriba”, encontraríamos varios ejemplos a diferencia de los paralelismos fónicos, menos evidentes. Sorprende el uso reiterado, por ejemplo, de oraciones subordinadas de tipo adjetiva:

Aparece con su reloj *en donde no se alcanza a ver la hora...*
[...]Atado a un pulso *cuya presión desconocemos*
*Sus lentos, adaptados para complementar la claridad [de lo que Oxman miraba]...*⁴⁵

Otra de las características distintivas de este poema en materia de sintaxis es la aparición de yuxtaposiciones bruscas con el uso de signos de puntuación a mitad de oraciones, presentes también desde la primera estrofa y que se manifiesta a lo largo del poema:

[...]Donde no se alcanza a ver la hora (*ni tampoco las dos o tres imágenes*)...
Hoy el reloj tendrá, *seguramente*, pila nueva...
La otra parte (*sus ojos*) ya son ceniza ciega...⁴⁶

⁴⁴ En Pascual Buxó, José (dir.). *Acta poética* 3. México, UNAM, 1982, pp. 105-121.

⁴⁵ Casar, Eduardo. *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁶ *Idem.*

Este paralelismo sintáctico queda muy evidenciado en el siguiente fragmento:

Una parte de la mirada de Nelson
se quedó engastada
en aros de metal *que se articulan*
sobre el puente de una
nariz [que ya no existe].
Sin sus orejas finas,
las varillas de sus lentes
están ahora cerradas sin sentido y son
como brazos cruzados *que no abrazan a nadie.*⁴⁷

Tanto las yuxtaposiciones como las oraciones adjetivas contribuyen al desarrollo de una narración/descripción acerca de la mirada de Nelson Oxman. Las partes más descriptivas de este fragmento cumplen con una especificación de los elementos anteriores. Ningún otro fragmento de este poema o de los vistos hasta ahora tiene ese “dinamismo horizontal” del que habla Mansour como éste; cosa extraña, aunque no tanto. Hemos mencionado ya el bajo porcentaje de fragmentos en prosa dentro de *Caserías*, contando tanto poemas enteramente en prosa como poemas en los que se mezclan verso y prosa; pues bien, la aparición de este tipo de textos híbridos, aunque sea una pequeña porción, nos dice que Casar no sólo produce obras dentro del primer concepto de verso libre, sino que también trabaja con el segundo tipo, “la prosa lírica”, con considerable desenvoltura.

En el caso de estas subestructuras sintácticas que forman paralelismos también se evidencia una disposición a una poesía “rítmica”, tal y como el autor la describe en sus entrevistas.

Ya sea un ritmo de isometrías y apoyos acentuales constante o el paralelismo sintáctico y hasta léxico (el mismo fragmento luce conjuntos de palabras que construyen un rostro y unos anteojos: mirada, orejas, nariz, por un lado; aros de metal, varillas, lentes, por el otro) de otros fragmentos, Eduardo Casar sigue una tradición rítmica.

Sin embargo, como ya mencionamos al citar a Gorostiza, esta tradición es una “tradición de ruptura”; Casar prefiere el ritmo rebelde de poetas como León Felipe al ritmo orquestal y parsimonioso de la poesía de Rubén Darío⁴⁸.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁸ Venegas, Ricardo. *Op. cit.*, p. 128.

En este sentido, Casar puede parecerse poco innovador; no obstante, considero que Casar cumple con un papel de síntesis en cuanto a las posibilidades rítmicas de cierta poesía de vanguardia como la de Contemporáneos (recordemos que la poesía de este grupo es considerada como poseedora de rasgos vanguardistas, aunque varios de estos rasgos se manifiesten con mayor abundancia en el contenido temático).

Con ritmos, ora evidentes o bien, que se esconden en la presentación gráfica (como sucede en “Los de arriba” o en “Palabra, si te dijera...”), sin practicar formas estróficas canonizadas, Casar es parte, como ya he mencionado antes, de esta vertiente de poesía contraria a la estética idealizante y exótica de movimientos como el modernismo.

2. 2.- EL HUMOR, LA IRONÍA Y EL CARÁCTER LÚDICO DE CASERÍAS

“Ya se sabe que no es frecuente el humor en la poesía ni en la tragedia”, dice Eduardo Casar al principio de la presentación de “Tres poetas de humor”, artículo publicado en el no. 11 de la revista *Alforja*, de poesía y que trata de la obra de Margarito Ledesma, Aquiles Nazoa y José Batres Montufar. Casar continúa diciendo: “La hegemonía de la poesía sería suceder sobre todo en el territorio de la poesía culta, la que circula en libros, la que gana en concursos, la que se estudia en el ámbito académico”.⁴⁹

Luego de esto, en el mismo número de *Alforja*, aparece una selección de poemas de humor de Eduardo Casar, según una nota a pie, pertenecientes a un libro hasta hoy inédito: *Vibradores a 500 metros*⁵⁰.

Para Luigi Amara, la obra poética de Casar es un “ave rara”, antipoética, que choca con la solemnidad y el preciosismo de la gran tradición mexicana; el crítico y escritor advierte tres rasgos que distinguen la obra de nuestro poeta: humor, amplitud de su registro temático y descreimiento de su timbre poético, que le proporciona una naturalidad casi cínica a sus poemas⁵¹.

⁴⁹ Casar, Eduardo. “Tres poetas de humor”, en *Revista Alforja*, 2007, 11, p.8.

⁵⁰ Cfr. *Revista Alforja*, 2007, 11, p.19-20.

⁵¹ Amara, Luigi. “El humor: rara avis”, en *Hoja por hoja, suplemento de libros*, 2007, 119, p. 6.

Todo esto apunta, entonces, a que Eduardo Casar es un poeta de humor. No obstante, el autor mismo reitera que, salvo algunos casos⁵², no escribe poesía para “ser chistoso”⁵³. Lo cual es difícil de creer si atendemos al nombre de nuestro poemario; *Caserías*, según el autor, es un libro configurado libremente: las “caserías” son las ocurrencias de Casar, o las cosas que le ocurren (o se le ocurren) a Casar⁵⁴.

Si recordamos lo dicho antes sobre el contenido o la división temática del poemario, nos encontramos con las puertas cerradas para los poemas chistosos: “Cortinas” es una sección “filosófica”, de asombro existencial; “Abrasarse”, de combate amoroso y “Los de arriba” es una sección elegíaca.

El problema, al parecer, es la enorme ambigüedad con la que la palabra “humor” se usa en la charla cotidiana e, incluso, en la crítica literaria.

2. 2. 1.- La clasificación del humor

En su libro, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Rosa María Martín Casamitjana describe un derrotero en torno a la definición de humor⁵⁵. Muchos teóricos han aportado ideas a la definición de este fenómeno, pero muchas de esas ideas son, a veces, muy dispares. Por lo pronto, el humor o el término humor, involucra todo aquello que haga reír (reír a carcajadas, reír discretamente o sonreír ante algo que es tanto gracioso como horrorizante).

La autora parte de la definición de Schaeffer⁵⁶, en la que se vincula la aparición de la risa con la percepción de una incongruencia en un contexto lúdico, opuesto al trabajo productivo, basado en la ausencia de moralidad o racionalidad.

El fenómeno del humor, entendido de esta forma comprende múltiples categorías, matices y nombres diversos, los cuales la autora describe ordenadamente. Entre las especies que se consignan en este título están la comicidad, el humorismo, la sátira y la paradoja, la caricatura, lo grotesco, el

⁵² Los *Antianimalitos*, poemas infantiles para contrarrestar la creciente concientización ambiental entre los niños y, al parecer, los poemas publicados en el ya mencionado número de *Alforja*.

⁵³ *Cfr. Apéndice.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Martín Casamitjana. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos, 1996, pp. 23-42.

⁵⁶ *Op. Cit.*, p. 27.

chiste, etc. Sin embargo, para los alcances de este trabajo basta concentrarnos sólo en algunas especies de humor.

Dentro del fenómeno del humor podemos advertir dos líneas, medianamente generales, donde se ordenan algunas de las categorías humorísticas; la primera de ellas es la que está marcada por la comicidad, la otra tiene como guía el concepto de humorismo.

La comicidad o lo cómico es la hilaridad que provoca el espectáculo de lo erróneo⁵⁷. Dicho de otro modo, la comicidad equivale a reírse de algo que observamos y que nos hace sentirnos superiores frente a lo observado debido a su carácter ridículo o equivocado. Lo cómico tiene como trazo definitivo la ausencia de comunicación sentimental, cosa que tiende a desligar lo cómico de los fenómenos artísticos.

Por otro lado, el humorismo es una expresión del humor más cercana a las intenciones artísticas pues consiste en darle un aspecto gracioso a un hecho de enorme seriedad oculta. El humorista presenta una visión amable de las debilidades humanas y sólo un público sensible con respecto al punto de vista del humorista puede descifrar esta síntesis entre lo cómico y lo trágico.

Como se puede ver, el humorismo no está desprovisto de sentimientos comunicables, a diferencia de la comicidad, sino que elimina o desvanece el sentimiento desagradable que el espectador pueda sentir ante un hecho doloroso y extrae el "lado bueno" o "el lado gracioso" de semejante hecho. Como mecanismo de defensa de la personalidad, el humorista aligera el peso de una experiencia trágica.

Expresiones del humor como el llamado humor negro pueden estar registradas en medio del camino entre lo cómico y lo humorístico; por un lado, el humor negro actúa como el humorismo al revestir de humor algún motivo trágico, sin embargo, también está emparentado con lo cómico pues debe su éxito a una cierta cantidad de crueldad, a una anestesia afectiva ante los sucesos dolorosos; de este modo, apaga los sentimientos de la misma forma que la comicidad.

Otros tipos de humor que se emparentan con el humor negro son lo grotesco (simultánea muestra de risa y horror) y el humor absurdo que, similar

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

al humor negro y a la sátira, presenta una posición crítica ante los desatinos de la moral dominante (cabe mencionar que el humor negro es, básicamente, una expresión del siglo XX, ligada a la decepción y al pesimismo causados por la decadencia de la modernidad). Para autores como Ma. Ángeles Torres, la diferencia entre los tipos de humor radica en los diferentes supuestos contextuales aludidos en los mensajes humorísticos y en la actitud o intención que toma el emisor del mensaje⁵⁸. Según esto, el emisor cómico busca, como dice Casar, “ser chistoso”, mientras que el humorista quiere presentar, de manera amable, un problema o un vicio social o humano.

Otro término ligado al humor, considerado a veces también como una de las especies del humor, es la ironía. La ironía es, según la mayoría de los estudios lingüísticos, un procedimiento o un recurso expresivo, una figura retórica o un tropo. A grandes rasgos, la ironía finge pensar lo que expresa aunque, lejos de ocultar el pensamiento real, la ironía busca resaltarlo con más fuerza⁵⁹. El humorismo es, entonces, una modalidad de la ironía porque oculta algo serio bajo la aparente vestidura de la broma.

Por último, otro nombre del humor importante es el chiste, fenómeno que ha merecido muchísimos estudios, la mayoría de ellos a partir de la obra de Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*. El chiste es una especie de texto pseudoliterario que, como dato curioso, tiende a ser fijado, o sea que es difícil que surja espontáneamente⁶⁰. El chiste pasa por un proceso de “desconcierto-esclarecimiento”, un efecto sorpresa que rompe las expectativas comunicativas en el interlocutor, rasgo que emparenta el subgénero con la comicidad.

La brevedad es una característica importante del chiste que, según el texto de Martín Casamitjana, los analistas de la técnica del chiste se la adjudican a cierta tendencia al ahorro en la expresión verbal⁶¹. Desde el punto de vista que se le aborde, el chiste puede clasificarse de distintas formas: chistes prosaicos y poéticos, chistes verbales, intelectuales, situacionales, inocentes, tendenciosos, absurdos, etc.

⁵⁸ Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Estudio pragmático del humor verbal*. Valencia, Universidad de Cádiz, 1999, p. 101.

⁵⁹ Martín Casamitjana, Rosa Ma. *Op. Cit.*, p. 37.

⁶⁰ Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Op. Cit.*, pp. 45-46.

⁶¹ Martín Casamitjana, Rosa Ma. *Op. Cit.*, p. 40.

Para concluir, siguiendo la trayectoria que trazó Martín Casamitjana en su texto, podemos decir que todas estas formas del humor tienen en común, además del contexto lúdico y de otros puntos de contacto vistos hasta aquí, una incongruencia o inadecuación: en la comicidad chocan, por ejemplo, las grandes expectativas del receptor con la pequeña resolución del emisor; en el humorismo, el tema grave y la vestimenta de la broma; en la ironía lo que se dice y lo que se piensa entran en discordancia (la tradicional forma de la antífrasis irónica, por ejemplo); en el chiste, los diversos sentidos que se entrecruzan en una sola expresión verbal, etc⁶².

2. 2. 2.- Los “chistes” de Eduardo Casar

Como ya he mencionado, en el no. 11 de la revista *Alforja*, aparecen ocho poemas, declaradamente humorísticos, de Eduardo Casar; los susodichos pertenecen a una obra inédita. A continuación reproduzco tres de ellos:

MISTERIOS

El triángulo de las bermudas
es peligroso,
según quién y cómo
las lleve puestas.

Tus senos
me volvieron bilingüe.

El perro es un animal
que nace,
crece,
se reproduce
y muere.

(Esto es una mamada, lo sé. Pero sirve para demostrar que no soy perro).⁶³

Estos textos tienen características compartidas entre sí:

- a) En los tres casos, el texto plantea expectativas comunicativas, hasta cierto punto, elevadas, que terminan rompiéndose, dando muestras de ingenio. Esto, como ya se ha mencionado, es una característica de la comicidad que también está presente en el chiste. En el primer caso, por

⁶² *Ibid.*, p. 42.

⁶³ Casar, Eduardo. “Poemas” en *Revista Alforja*, 2007, 11, p.19-20.

ejemplo, se espera que se hable del Triángulo de las Bermudas (área geográfica); en el caso siguiente, una situación erótica íntima y, en el último caso se presenta una frase hecha.

- b) Los tres casos parecen también emparentados con el chiste, primero por su brevedad y segundo, porque es posible ver el desarrollo de la fórmula que sugiere Plessner: doble sentido + alusión⁶⁴. En el primer caso las dos interpretaciones de la expresión “triángulo de las bermudas” más la alusión que esclarece el verdadero sentido del texto, presente en la expresión “las lleve puestas”. En el segundo, la ambigüedad a partir del vocablo “bilingüe” (el referente de los senos conduce a la interpretación chistosa). En el último caso, Casar utiliza uno de los recursos más socorridos por el chiste verbal: la modificación de una frase hecha, a partir de la “homonimia parcial” de los vocablos “muere” y “muerde”, la interpretación chistosa aparece cuando se reemplaza la primera palabra por la segunda, aplicada la última al contexto del perro.

Según la teoría de interpretación de los mensajes chistosos por parte del receptor, propuesta por Núñez Ramos, el oyente debe reconocer la disyuntiva que plantea el texto (el doble sentido de los tres ejemplos) y, una vez identificada la disyuntiva, el oyente debe comprender en qué consiste esa disyuntiva y justificarla (o explicar su pertinencia)⁶⁵.

En el primer caso, la disyuntiva de los dos primeros versos y el último se justifica con el vocablo “bermuda” (escrito con minúscula); en el segundo, la disyuntiva está entre los “senos” y la palabra “bilingüe”, cuya pertinencia radica en el prefijo “bi”, expresión numérica que relaciona ambas palabras. El último caso, como ya hemos visto, surge de la disyuntiva entre la palabra empleada y la palabra que debería de estar, según el lugar común. La pertinencia de la palabra “muerde” surge de la similitud fonética y del contexto.

Por último, según la teoría freudiana, es posible clasificar estos tres textos de la forma que sugiere el famoso padre del psicoanálisis: tanto el primero como el último siguen la línea del chiste verbal, ya que en el primer caso opera el equívoco y en el cuarto la modificación de un lugar común.

⁶⁴ Cfr. Martín Casamitjana, Rosa Ma. *Op. Cit.*, p 40.

⁶⁵ Cfr. Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Op. Cit.*, p. 47.

Ambos textos tienden a lo cómico, pues en los dos hay una cantidad de “ingenuidad” por parte del emisor, que genera la risa como expresión de superioridad intelectual: desde la perspectiva del “adulto”, contrapuesto al carácter lúdico de la comicidad, las Bermudas son un conjunto de islas que, culturalmente, encierran un misterio y el hecho de que el perro muerda es una obviedad.

El caso tres corresponde a un chiste tendencioso según Freud (contrapuesto al chiste inocente, cuya virtud radica en el chiste mismo). Se trata de un chiste obsceno, puesto que hace posible la satisfacción de instintos libidinosos. Hay un ahorro de inhibición.

La muestra de poemas perteneciente a *Vibradores a 500 metros* corresponde a textos humorísticos cercanos a la definición de lo cómico, puesto que dependen en gran medida del equívoco o del error y su transmisión de sentimientos es escasa.

Por lo que esta muestra nos arroja, las ideas de Amara acerca de la poesía de Casar se cumplen, sin embargo, esta muestra fue tomada del libro inédito del autor. La poesía publicada de Casar, en particular la poesía de *Caserías*, tiene una apariencia menos “antipoética y feísta”⁶⁶, con menos inclinaciones hacia lo cómico. Esta consideración pone al Casar comediante en calidad de desplante, de traje para una sola ocasión y no parece que deba ser tomado en cuenta este carácter cómico como un rasgo definitivo de la poesía de Eduardo Casar.

2. 2. 3.- Los “chistes” en *Caserías*

Si exploramos “en helicóptero”, o sea superficialmente, la poesía de *Caserías*, no encontraremos textos tan abiertamente equívocos salvo uno: el poema “R. O. S.”, de 1971:

Has soportado
durante diecinueve años
una presión atmosférica
de 20 toneladas...
¿Qué pueden hacerte
57 kilogramos más

⁶⁶ Amara, Luigi. *Op. Cit.*, p. 6.

durante quince minutos?⁶⁷

De nueva cuenta vemos en él la brevedad, la condensación y el ahorro de la expresión verbal. Según las estructuras funcionales del chiste propuestas por Morín⁶⁸, el poema “R. O. S.” cumple prácticamente con la estructura formal del chiste. Estas estructuras funcionales son:

La etapa de “normalización”, donde se pone en situación a los personajes, se presentan los elementos o donde, en general, se asienta la primera isotopía. El “armado” o el momento del chiste donde se plantea un problema o una interrogante. Finalmente, el momento de la “disyunción”, donde la alusión inclina la balanza interpretativa hacia uno de los múltiples sentidos que plantea el texto, según un principio de pertinencia; este último momento es en el que se resuelve graciosamente la función del armado con la intervención del ingenio.

En el poema de Casar, la primera estructura funcional aparece con los cuatro primeros versos, en una afirmación concreta y objetiva. Luego, el armado corresponde a los siguientes tres versos que, como afirmación de esta función en el chiste, están enunciados como interrogante. Por último, la disyuntiva de las cuatro magnitudes que aparecen en el texto (20 toneladas y 19 años, 57 kg y 15 minutos) se relacionan y resuelven gracias al fenómeno de la connotación: si denotativamente entendemos 57 kg y 15 minutos como magnitudes de peso y tiempo, connotativamente se tratan del peso del poeta (de su yo lírico, al menos) y del tiempo mínimo estándar que puede durar un coito placentero.

Estamos ante un poema de amor (nos lo dice la ubicación del texto dentro del poemario, por si hay lugar a dudas) y, de nueva cuenta, ante un chiste tendencioso por su ahorro de inhibición, del tipo obsceno por sus deseos libidinosos expresados. Aunque, por otro lado, la connotación hace a “R. O. S.” un poema críptico, que demuestra un grado mayor de ingenio al del poema obsceno de *Vibradores a 500 metros*. Se trata entonces de una comicidad velada en pos de demostrar las habilidades del ingenioso poeta; como una especie de acertijo poético.

⁶⁷ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 43.

⁶⁸ Cfr. Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Op. Cit.*, p. 47.

En la descripción del poemario remarcamos la aparición de poemas breves, de menos de diez versos, repartidos a lo largo de los tres apartados temáticos. Si, en lugar de buscar los efectos cómicos de los textos, nos concentramos en los aspectos formales compartidos por los poemas, nos toparemos con estructuras comunes al chiste. El primer ejemplo a revisar es éste:

EL FIN
justifica los miedos.⁶⁹

donde reconocemos tanto la brevedad del chiste como el recurso verbal de la modificación de una frase hecha. Una vez más, la homonimia parcial y el contexto justifican la disyuntiva entre la ausente “medios” y el remplazo “miedos”. De nuevo se rompen las expectativas comunicativas del receptor, característica de lo cómico.

Sobre la pertinencia de la disyuntiva, ésta tiene validez debido a la polisemia de la palabra “Fin”, primero como el término de algo y también como sinónimo de propósito o meta. En la función normalizadora, aparece el primer verso en el que figura la palabra “fin”. En el lugar común, “el fin justifica los medios”, la acepción correcta es la de “propósito”, que justifica “el procedimiento para obtenerlo”. Pero en el poema de Casar, “el fin” es el término de algo que, por la referencia del miedo, se deduce o se interpreta como “el fin de la vida”: la muerte (aunque, de la ambigüedad semántica del poema, pueden surgir muchas otras interpretaciones).

En la interpretación del fin como alusión a la muerte, no estamos frente a la comicidad juguetona de los otros poemas, sino ante una transmisión, si no de sentimientos como tal, sí de una visión del mundo, una visión de un fenómeno de gravedad considerable.

Otro texto con la estructura del chiste es el poema titulado “Pruebas”:

Querida amiga muerta:
cuando me acerquen tu fotografía
y tu rostro no se empañe
volveremos a ser
por fin iguales.⁷⁰

⁶⁹ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 16.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

Aplicando de nueva cuenta la propuesta estructural de Morín, la parte normalizadora estaría en el primer verso; el armado del texto se desarrolla en los dos versos siguientes y, por último, la disyunción quedaría expuesta en los versos finales. A la disyuntiva planteada en el armado del supuesto chiste le viene una solución ambigua, que requiere de la intervención directa del receptor: ¿por qué volverán a ser iguales poeta y amiga? La respuesta está en la función normalizadora, en el adjetivo “muerta”.

Aunque el tema de la muerte es tradicionalmente cosa seria, Casar lo aborda en estos dos textos por medio de los recursos del humor, aunque en el segundo ejemplo, la enunciación es más inocente, hasta cierto punto infantil.

Con estos tres ejemplos podemos decir con tranquilidad que alguna parte de la poesía ofrecida en *Caserías* es, en efecto, poesía de humor y que Casar, como afirma Luigi Amara, es un poeta de humor y un cultivador notable del subgénero del chiste, la mayoría de las veces, poético, según la clasificación de Hockett, quien diferencia éste del chiste prosaico: el chiste poético se basa en los recursos lúdicos formales, a partir de estructuras lingüísticas explícitas, mientras que el prosaico se basa en el estado de cosas que describe, su incongruencia situacional, y no supone manipulación lingüística alguna⁷¹.

2. 2. 4.- La ironía de Eduardo Casar: consideraciones teóricas

La autovacuna que impide que Eduardo Casar se desborde en un arranque solemne y dramático es, según lo que el poeta puede ver en sus propios textos, la ironía:

El anticuerpo que he creado, no sólo para escribir sino para vivir, es la cuestión irónica. Entonces muchos poemas ironizan sobre lo que el mismo poema está planteando y, en esa medida, siempre hay vetas de humor que están recorriendo la piel del texto.⁷²

Como hemos apuntado al revisar la nomenclatura empleada por Martín Casamitjana, en los casos en los que Casar aproxima su humor al de la categoría de humorismo, entendido como medio de empatía, está usando una

⁷¹ Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Op. Cit.*, p. 50.

⁷² *Cfr. Apéndice.*

de las modalidades de la ironía. Sin embargo, hasta ahora sólo hemos revisado textos que tienen una evidente estructura chistosa.

Hablamos ya de la ironía brevemente en líneas anteriores y de ella sabemos hasta aquí que, a diferencia de otros “nombres” del humor, la ironía no es un tipo de humor, sino un recurso retórico o expresivo, cuya presencia en las letras contemporáneas hace que hoy en día dispute con la metáfora el título de “tropo de los tropos”.

Aunque mucho se ha escrito alrededor de la ironía y múltiples criterios se han empleado para clasificar la ironía y sus diferentes realizaciones, todos los teóricos concuerdan con que en ella existe una oposición o una contradicción, una incongruencia o una fragmentación. Tradicionalmente, esta contradicción consiste en oponer el significado contra la forma de una oración⁷³, o sea que la contradicción radica entre lo que se dice y lo que se piensa, o lo que se dice y lo que debe ser entendido⁷⁴.

No obstante, las definiciones tradicionales presentan ciertas limitantes que excluyen la descripción de ciertos casos donde la ironía aparece aunque no se presenta como tradicionalmente se describe. Así pues, hay que agregar a esta definición (ironía como contradicción entre un sentido literal y el sentido que debe ser entendido en una expresión), algunas consideraciones.

La primera de ellas es la que incluye el término de ironía como antífrasis, lo común a todos los casos de ironía es una postura, un juicio del emisor hacia lo expresado en la oración irónica. La contradicción no está, pues, en el enunciado mismo, sino entre la posición y lo aludido a ella⁷⁵.

En la ironía hay, pues, un juicio o una evaluación del hablante que, por cuestiones pragmáticas, realiza un trabajo de codificación para dar a conocer su mensaje. La otra parte de esta comunicación, la que concierne al receptor, es la de decodificar el mensaje irónico. En esta actividad se encuentra otra consideración importante sobre la ironía, pues es necesaria la presencia de un receptor que advierta y comparta la incongruencia o la contradicción presente en el texto irónico; por ejemplo, la teórica Catherine Kerbrat Orecchioni advierte

⁷³ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2004, p. 277.

⁷⁴ Zavala, Lauro. “Para nombrar las formas de la ironía” en *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México, D. F., UAM, 1993, p. 34.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

que el receptor debe contar con ciertas competencias para actualizar el significado de una expresión irónica⁷⁶.

Los teóricos Sperber y Wilson contribuyeron al estudio de la ironía con el término de mención ecoica; según los teóricos, en la ironía existe una mención implícita a cierto material culturalmente aceptado (una cita textual, una frase hecha, una opinión generalizada, etc.) y que, en sí no hay contradicción en la expresión irónica, sino que la ironía expresa exactamente lo que dice, pero manifiesta una actitud crítica hacia lo que se dice o lo que se implica⁷⁷.

Debido a su carácter crítico-burlón, la ironía suele ser usada para liberarse de una obligación normativa o de sus sanciones que, de otra manera, el emisor tendría que enfrentar si usara una expresión referencial y sin los apoyos retóricos.

Para Lauro Zavala, la ironía aplicada en la literatura de nuestro tiempo y, sobre todo, en el género narrativo, tiene la función de mostrar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad⁷⁸.

Otra función pragmática de la ironía, que la emparenta con el humor es, precisamente, crear una relación de complicidad con el receptor-descodificador, con quien se estrechan los lazos interpersonales en medio del placer que genera el “juego de sentimientos” del enunciado irónico.

2. 2. 5.- La ironía en *Caserías*

Si el humorismo es una modalidad de ironía, entonces no hay que ir muy lejos para ver a la ironía recorrer la piel de los textos de Casar; humorístico, quizá, del tipo de humor negro, el ya revisado poema, “El fin...” es un buen ejemplo de la ironía como la hemos descrito hasta aquí. Desde la nomenclatura de Lauro Zavala, este poema constituye un ejemplo de la llamada “ironía metafísica”, pues es producto de reconocer que el hombre, a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo⁷⁹.

⁷⁶ Kerbrat Orecchioni, Catherine. “La ironía como tropo” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, D. F., UAM, 1992, pp. 211-216.

⁷⁷ Cfr. Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. España, Universidad de Cádiz, 1999, pp. 91.

⁷⁸ Zavala, Lauro. *Op. Cit.*, p. 34.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

Es indiscutible el contenido de otro enunciado, arraigado en la cultura, que se deforma o se modifica: la maquiavélica frase, “el fin justifica los medios”. Para interpretar este poema como un eco de aquella frase es necesario atravesar por un principio comunicativo de pertinencia; en este caso, hemos ya revisado hasta dónde es pertinente esta interpretación cuando describimos la estructura “chistosa” del texto. Por último, es necesario reconocer también el valor indicativo de ciertos recursos lingüísticos y retóricos que se pueden emplear para resaltar la naturaleza irónica de un enunciado. En este caso, el término “Fin” aparece en el poema en versales.

Según esta definición de ironía como actividad hacia un contenido ecoizado (Sperber y Wilson), las distintas formas o realizaciones de la ironía tienen en común la discrepancia entre lo que el hablante dice, lo que ecoiza explícita o implícitamente y lo que realmente quiere comunicar. Por otra parte, lo que hace diferentes a los tipos de ironía es la manera en que esta discrepancia se presenta⁸⁰.

En el caso del poema de Casar, el contenido proposicional, es decir lo que el emisor dice: “El fin justifica los miedos” es, cierto, un eco de la frase de Maquiavelo, pero como ya hemos visto, también es un eco de la estructura del chiste; según uno de los modelos de una posibilidad de ironía ecoica, lo que viene a continuación, lo que el emisor realmente quiere comunicar, es un rechazo implícito de la veracidad de lo dicho y de lo ecoizado. Vemos que, si bien no hay un rechazo como tal del lugar común sino una redirección del mismo, sí hay una discrepancia entre lo dicho y la forma de lo dicho; la muerte suele no ser motivo de chiste y, por ello, el enunciado de Casar “parece” inapropiado debido a su forma.

Un ejemplo más de la ironía en un poema de *Caserías*: recordemos el texto “Los de arriba”, poema que empleamos para describir las características del ritmo. El discurso tiene un tono sereno e íntimo hasta los últimos versos, en los que Casar escribe: “Nadie podrá usar jamás/ los lentes de mi amigo Nelson Oxman/ Y la tragedia /es que son irrompibles”. Una vez más se trata de una ironía metafísica, pues el amigo, Nelson Oxman, es ya “ceniza ciega”, mientras

⁸⁰ Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Op. Cit.*, p. 100.

que sus lentes, enseres que le servían en una relación de subordinación, son irrompibles e imperecederos.

Según la ironía como eco, el contenido proposicional, “la tragedia es que son irrompibles”, es rechazada implícitamente gracias al material ecoizado o, más bien, a los materiales ecoizados: el primero es una opinión generalizada sobre la muerte como tragedia, mientras que el otro material ecoizado está parcialmente explícito en el texto, pues la descripción de la fotografía, el reloj y, finalmente, los lentes del amigo difunto son los “pretextos” para dar información sobre la vida de Nelson Oxman. El sentido pertinente de esta expresión es el rechazo de la misma: el poeta toma una postura irónica en torno a la muerte de su amigo, ya que, por un lado, no cree que de verdad la “tragedia” radique en que los lentes ya no se usen, sino en que ya no está el único que podía usarlos. Por otro lado, el poeta recurre a la ironía por su parentesco con el humorismo y así adormece la sensación de una experiencia dolorosa como parte de un mecanismo de defensa.

Un ejemplo más del uso de la ironía en algún poema de *Caserías* es el que aparece en el siguiente texto:

COMO PEZ EN EL AGUA
Porque el aire y el agua son lo mismo,
uno más denso, más sinuoso que el otro,
pero el oleaje igual,
verde sobre la copa de los árboles o azul
en las distancias
que desde esta ciudad no pueden verse.
Habría entonces que acercarse a la pecera,
poner en ella diez gotas de tinta, seis de orina,
una cucharadita de pimienta,
una copa de aceite, un alkaseltzer,
algo de alcohol para aclarar la tinta,
y ponerse a mirar tranquilamente
al pez que nada tranquilamente,
al pez que no le pasa nada
pero que poco a poco comienza a ladearse y mira,
mira sin entender de qué se trata. Y luego flota.
Balsa
que observa fijamente la salida.
Lo dejo allí y me voy a mirar por la ventana.⁸¹

En este caso, el contenido proposicional, el enunciado irónico aparece al final: “lo dejo y me voy a mirar por la ventana”. Dicho enunciado es un eco del primer verso: “porque el aire y el agua son lo mismo”. En este caso, el

⁸¹ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 36.

contenido proposicional plantea una relación paradójica entre éste y el material ecoizado.

Como ya hemos señalado, una de las funciones destacadas de la ironía aplicada a la literatura contemporánea es la exhibición de las paradojas de la condición humana. En este caso, Casar plantea la relación paradójica entre el agua y el aire, entendiendo paradoja de la manera en que la describe Helena Beristáin:

Figura que altera la lógica de la expresión para aproximar dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifiestan un absurdo si se toman al pie de la letra, pero que contiene una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado.⁸²

Siguiendo la relación establecida por la paradoja, el poeta que mira a la ventana cumplirá un mismo destino que el pez “al que no le pasa nada”; en este poema está presente una crítica al estilo de vida ciudadano, abordado el tema con las herramientas de la ironía.

Hasta aquí hemos señalado la presencia de la ironía (en su modalidad de humorismo, en combinación con la paradoja, etc.), no obstante, no hemos remarcado la ausencia, en los últimos ejemplos, de la estructura “chistosa” en los poemas de Casar. Estos ejemplos nos han servido para describir el paso de la ironía por textos de diversas características formales y de distintas temáticas.

2. 2. 6.- Carácter lúdico

En el texto “Siglos concéntricos”, Eduardo Casar plantea, una vez más, una situación paradójica en la que un artista (un escultor) se vuelve parte de la obra que él mismo creó y se vuelve material para ser moldeado por las manos de otro “artista”, el tiempo:

SIGLOS CONCÉNTRICOS

Hubo un señor que en vez de esculpir en la piedra decidió esculpir en el tronco de un árbol para que el cuerpo amado que tallara en la madera continuara siendo esculpido por su sucesor (el tiempo) y siguiera tomando otras formas cuando las manos de él (del señor) hubieran desaparecido como todo su cuerpo que, por cierto, pidió que se enterrara al pie del árbol para seguir tallando el cuerpo amado por dentro y ser parte de la estatua moldeada interminablemente por su sucesor (el tiempo).⁸³

⁸² Beristáin, Helena. *Op. Cit.*, p. 387.

⁸³ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 26.

Este texto, que vagamente nos recuerda a los famosos “colmos”, tiene algunos elementos que merecen una observación a detalle: El primero es el uso de la palabra “señor”, en lugar de otras muchas que podrían funcionar como sinónimos (artista, hombre, escultor); “señor”, más que cualquier otra opción posible, connota un asunto de edad; no se trata de un personaje “joven” o de cualquier mayor de edad, sino de un adulto de cierta edad avanzada. La palabra “señor” sugiere una distancia de edades entre el personaje aludido y el Yo lírico del poeta que, parece, cuenta con una edad menor que la del protagonista de su breve relato.

Otro elemento que resalta y que conforma de manera más precisa esta hipótesis del Yo lírico como un joven –quizá un niño- es este juego de reiteraciones, entre paréntesis, de los sujetos de los que se habla en el texto. El enunciador adulto no necesitaría de estas menciones, sino que, por muy ambiguo que pueda ser el uso de los pronombres en español, dejaría la correcta interpretación en manos del lector que, de ser atento, sabría de inmediato que el enunciado se refiere al señor y no al tiempo.

Martín Casamitjana observa un fenómeno similar a éste en la poesía española de vanguardia y resalta la “ingenuidad” o el infantilismo como una de las características importantes de estas obras:

La ingenuidad se traduce frecuentemente no sólo en una percepción e interpretación del mundo desde la óptica infantil, sino también en la utilización de algunos tics de expresión propios de los niños, como son los sonidos onomatopéyicos, el uso de diminutivos y las rimas fonéticas.⁸⁴

A estos “tics” que menciona la autora habrá que añadir estos otros que Casar emplea en “Siglos concéntricos”, estas repeticiones que afean la sintaxis o el estilo de un texto que se dice “literario”.

El texto, tanto en su forma como en el mundo que describe, es juguetón, lúdico e imaginativo, donde la supuesta inmortalidad de los artistas llega a sus últimas consecuencias y la ingenuidad del yo lírico sólo es capaz de dejar el asunto como una anécdota curiosa.

Hemos visto a un Casar que hace chistes de toda clase, a un Casar irónico y humorístico. El Casar de “Siglos concéntricos” no deja el uso de la paradoja, sin embargo, esta vez no describe una situación grave como tal, sino

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 383.

que le impone un carácter lúdico a su texto; se vuelve una reflexión sobre el quehacer artístico mismo, cubierto de la ingenuidad y de la forma de la anécdota para hacerlo nada serio, curioso y hasta gracioso; es un texto con buen humor.

Otro texto curioso es el poema “Palabra, si te dijera...”, que ya hemos revisado brevemente en la sección destinada al ritmo:

Digo un ay como si me sobraran
palabras
cuando me sobra papel.

Cuando el pulso se me enreda (ve mi mano) y no me caben los huesos en el esqueleto fiel. Cuando quisiera el espejo de tu boca para el canto porque yo canto en silencio y sin tu boca no canto. Hundo la pluma en mi vida como quien busca en un pozo alguna herencia perdida: la pluma se llena y crecen palabras bajo mi piel.

Palabras,
para cumplir mi papel.⁸⁵

El poema es autorreferencial, pues describe en sus primeros versos la posición de los mismos en relación con la hoja de papel donde están escritos. Para Martín Casamitjana, la poesía de vanguardia parte de una “concepción del arte según la cual el artista participa en un juego cuyas reglas únicamente conocen él y sus compañeros”⁸⁶. Pues bien, Casar parece estar exponiendo las nuevas reglas del juego de la poesía, donde el “ay” destaca en la primera estrofa por no tener cabida en ella. Dicha interjección, esta queja física y/o emocional que está fuera de lugar al principio del poema, está también fuera de una poética que opone el juego y el humor contra un patetismo ramplón, contra un sentimentalismo exagerado.

Casar culmina su poema con los versos: “Palabras /para cumplir mi papel.” En ellos, el poeta usa la dilogía⁸⁷ (una de las figuras más socorridas por el chiste y la comicidad) y juega con los significados de la palabra “papel”: así, Casar usa las “palabras” para cumplir un “papel” (un rol, una actitud a desempeñar) que es el de escritor, pero también cumple con el “papel” (o la hoja de papel) en el que comenzó a escribir con el ya revisado “ay”.

⁸⁵ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 23.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 381.

⁸⁷ Según Helena Beristáin, en el *Diccionario de retórica y poética* (México, D. F., Porrúa, 2004, p. 153), esta figura consiste en usar una palabra disémica (que posee dos significados) dándole, en ese uso, significados distintos.

Cuando revisamos la sección del poema, en medio de la primera y la última estrofas, por los motivos del ritmo, hablamos de que su presentación a lo ancho de la página ocultaba una serie de frases octosílabas que, a diferencia de otros poemas de Casar que esconden versos isométricos en el interior de su “prosa lírica”, rimaban entre sí: “[...] Cuando me sobra papel / [...] en el esqueleto fiel/ [...] bajo mi piel/ [...] para cumplir mi papel”.⁸⁸

El carácter lúdico, el juego autorreferencial que le resta gravedad y grandilocuencia a la poesía de Casar justifica la aparición de la indeseable rima en este poema en particular.

La ingenuidad de la que habla Martín Casamitjana, que constituye o forma parte de esa visión de la poesía como un juego, aparece en “Palabra si te dijera...”, con la rima, con el efecto humorístico de la dilogía, pero también con aliteraciones y repeticiones: “Cuando quisiera el espejo de tu **boca** para el **canto**, porque yo **canto** en silencio y sin tu **boca** no **canto**...”⁸⁹

Una más de las modalidades del humor en la poesía de Casar es, entonces, esta poesía autorreferencial o meta-artística, en la que el poema muestra una cara amable y un carácter lúdico en la forma del texto, que disminuye la convencionalmente aceptada solemnidad del quehacer artístico como tema mismo de creación.

2. 2. 7.- Aspectos generales

La crítica que hace Luigi Amara de la obra de Casar parece atinada; nosotros nos hemos dedicado a describir los mecanismos del humor (de los muchos tipos de humor en la obra de Casar) que el poeta emplea. No obstante, concluir diciendo que Casar es, en efecto, un poeta de humor sería un acto de involuntaria torpeza, cómico sin intención.

Si cuando hablamos del ritmo en *Caserías* advertimos o reconocimos a Contemporáneos en los versos de Casar, en el caso del humor se crea una distancia entre maestros y discípulo. La ironía, presente en algunos pasajes de *Muerte sin fin*, nunca llegó a convertirse en comicidad o en chistes “inocentes”,

⁸⁸ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 23.

⁸⁹ *Idem*.

como ocurre en la poesía de Casar. Si acaso la influencia de Novo como rareza del grupo de Contemporáneos explicaría este aspecto de la obra de Casar; pero, como mencionamos en nuestro primer capítulo, no sólo Contemporáneos están presentes en las páginas de nuestro poeta.

Si los mecanismos humorísticos de la poesía española de vanguardia que enlista a lo largo de su obra Martín Casamitjana están también en la poesía de Casar, entonces podemos pensar que estos poetas españoles son también parte del concepto de “tradición” en Casar. Por otro lado, la estética vanguardista atravesó el Atlántico y permeó en la literatura de Hispanoamérica; con algunos años de diferencia, la producción de poesía vanguardista en los diversos lugares del nuevo continente comenzó a crecer y a echar raíces.

En las entrevistas, Eduardo Casar llega a mencionar a gente como Efraín Huerta que, junto con sus poemínimos, no debe quedar fuera cuando se habla de poesía humorística en México. Los primeros poemínimos, los de *Poemas prohibidos y de amor (V)*, aparecen en 1973; nuestro poeta escribió, según él y haciendo memoria, el poema “R. O S.” en 1971. El parecido formal entre los “chistes” de nuestro autor y los célebres poemínimos de Huerta es muy grande: ambos cuentan con “una espontaneidad diferente a la del meditado epigrama” y con “un maligno toque poético que lo coloca a cien años de luminosa oscuridad del hai-kai (haikú)”⁹⁰, como dice el propio Huerta, quien luego narra:

Mi hija Raquel (8 años), al leer algunos (poemínimos) declaró lo siguiente: “son cosas para reír”. Poco después, en la casa de un famoso pintor, Octavio Paz (58 años) los definió de esta manera: “son chistes”. Me alegró que, separados por medio siglo de experiencia y cultura, Raquelito y Octavio hubieran coincidido.⁹¹

En efecto, las herramientas del chiste verbal se hallan en el poemínimo como hormigas en hormiguero: dilogías, neologismos formados merced de homonimia parcial, modificaciones a frases hechas, etc. Quizá lo que distancia a Casar del poemínimo es la ausencia de referencias literarias, artísticas y culturales que el menos entendido no posee y que en Huerta aparecen con regularidad (poemínimos como “Calderoniana”, “Antitorri”, etc.).

Hemos mencionado cómo la ironía mantiene bajo control las exaltaciones sentimentales de nuestro autor (rasgo que comparte con la poesía

⁹⁰ Huerta, Efraín. *Estampida de poemínimos*. México, Premiá, 1980, p. 7.

⁹¹ *Op.cit.*, p. 8.

de vanguardia pues, como anota Ortega y Gasset al respecto de la “nueva estética”: “alegrarse o sufrir con los destinos humanos que la obra de arte nos refiere es una cosa muy diferente del verdadero goce artístico.”⁹²), pero también la ironía sirve para crear una relación de complicidad entre emisor y sus receptores. A diferencia de gran parte de la producción artística de vanguardia, la obra de Casar desea ser entendida. Después de todo, recordemos la indignación del público que vio por vez primera las expresiones de vanguardia, arte que no comprendía dicho público; esta indignación se originó del supuesto de que el artista trataba de humillar a su audiencia, como en el caso del chiste absurdo. Por el contrario, Casar crea un vínculo con sus lectores a partir de la empatía que genera el humorismo y de la complicidad que involucra la risa.

En su ensayo, “Tragedia y comedia en el humor de la poesía actual”, Andrés Morales sostiene que la poética actual debe incluir la ironía y la crítica en la poesía humorística que, al parecer, ha caído en un bache de vulgaridad y simplonería en Hispanoamérica, sobre todo en América del sur:

La realidad actual no mueve a risa. La amenaza del desastre ecológico, de una guerra nuclear que puede iniciarse por egoísmos de pequeños países, del sida y del rebote de la tuberculosis, del agujero inmenso en la capa de ozono, de la pobreza intelectual generalizada, la estulticia como religión y de la miseria como mal que aún martiriza a buena parte de la población mundial no son asuntos que puedan tomarse a la ligera. [...]El mundo dejó de ser el espacio de asombro para transformarse en el ámbito de los desastres. Por supuesto, ningún poeta quiere que sus lectores acaben con una depresión incurable o peor en el definitivo suicidio, pero no puedo entender una poesía que rehuya los temas más importantes e inmediatos en pos de una mirada light que todo lo banaliza.⁹³

La poesía de Casar, con todo y la ironía, no parece abordar los “temas de actualidad” que preocupan al ciudadano común o, al menos, no en *Caserías*. Sin embargo, el problema de la escasez de lectores de poesía en México (“la pobreza intelectual generalizada”) es, quizá, la respuesta al porqué de la poesía de Eduardo Casar: dijimos líneas arriba que Casar hacía poesía para ser entendida, pero que no abusaba del “coloquialismo” de las expresiones de la charla cotidiana ni tampoco, como espero que haya quedado evidenciado en este capítulo, descuida la forma del texto. Ritmo y humor

⁹² Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 17 y 32.

⁹³ Morales, Andrés. “Tragedia y comedia en el humor de la poesía actual” en *Del humor en la literatura (compilación)*. Nuevo León, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001, pp. 200-202.

constituyen la estructura de una poesía pensada e ingeniosa, pero también accesible e incluyente.

CAPÍTULO 3: EL CONTENIDO TEMÁTICO DE CASERÍAS

Según Casar, la división temática de *Son cerca de cien años*, segundo poemario del autor, es la “división natural” temática con la que ha escrito. Dicha división es similar a la de *Caserías* y es la siguiente: en un primer apartado, aparecen los poemas “de azotea” (poemas de apariencia filosófica que abordan diversos asuntos como la escritura, la perplejidad ante la vida, etc.); luego, poemas de tema amoroso y, por último, poemas elegiacos o de muerte, además de contar con la presencia del mar como elemento simbólico en muchos poemas. Será pues ésta misma la división de este capítulo dedicado a revisar el contenido temático de la poesía de Casar: un apartado por “tema”.

No obstante, habrá que mencionar también el epígrafe con el que se abre nuestro poemario: “En el fondo de la materia crece una vegetación oscura; en la noche de la materia florecen flores negras. Ya traen su terciopelo y la fórmula de su perfume.” Este fragmento es tomado de la obra, *El agua y los sueños*, de Gastón Bachelard y establece entonces una relación transtextual⁹⁴. Usando la terminología de Gerard Genette⁹⁵, tomaríamos a Bachelard como el hipotexto del hipertexto, *Caserías*.

De los cinco tipos de transtextualidad propuestos por Genette, la relación transtextual más fuerte es la paratextualidad (a sabiendas de que las relaciones transtextuales usualmente no aparecen solas, sino que se enlazan de manera compleja). Sobre el uso del epígrafe, Genette establece cuatro funciones comunes de este recurso en distintas obras⁹⁶; de esas cuatro funciones, dos son las que nos interesa revisar en este caso: el epígrafe como comentario del texto (es decir que Casar usa el epígrafe de Bachelard para precisar o subrayar el significado de la obra en general y, en particular, los poemas alusivos al mar) y la cuarta función, la que Genette llama “el efecto epígrafe”⁹⁷, signo de la tendencia del escritor (en búsqueda, quizás, de un prestigio literario, Casar

⁹⁴ Transtextualidad, definida como lo hace Gerard Genette en su obra, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10), es la trascendencia textual del texto, o “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.

⁹⁵ Cfr. Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-17.

⁹⁶ En Genette, Gerard. *Umbrales*. México, D. F., Siglo XXI, 2001, pp. 133-136.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

pone como “epigrafeado” a Bachelard para afiliarse a una tradición de manera consciente).

En el primer uso del epígrafe, Casar presenta un reto hermenéutico, en el que el lector debe recurrir a *El agua y los sueños* para el mayor disfrute de la lectura de *Caserías*; las significaciones que el crítico francés le atribuye a las aguas como materia poética son útiles en la búsqueda del significado de las metáforas e imágenes acuáticas de Casar. Mientras que, en el otro uso posible, se tendrá que responder a si se trata de una búsqueda de prestigio gratuito o, luego de la lectura pertinente, Casar se afirmará, más que como ciego creyente de la simbología de Bachelard, como representante de tradiciones que convergen en el texto.

Pues bien, a lo largo del capítulo aparecerán menciones a esta relación transtextual, las cuales serán mayormente desarrolladas en el apartado temático de las significaciones del mar, por ser este elemento el más evidente conector intertextual.

Por último, el apartado final de este capítulo empleará herramientas tomadas de la tematología comparatista con el fin de ordenar los contenidos temáticos de la poesía nuestro autor para facilitar la percepción de las conclusiones en torno a estos asuntos.

3. 1.-POESÍA DE LA CONCIENCIA: LOS TEMAS FILOSÓFICOS DE CASERÍAS.

El primer apartado temático es “Cortinas”; aunque parece que sus temas son diversos, podemos notar algunas similitudes entre los poemas que lo integran. Cabe mencionar que, a diferencia de “Darle a la sangre un ritmo” (sección en *Son cerca de cien años* que equivale a esta primera de *Caserías* por abordar temas de diversa índole), “Cortinas” tienen una mayor uniformidad en las inquietudes, no sólo dentro de la sección, sino dentro del poemario mismo: posee imágenes reiteradas, como las imágenes marinas, además de otras obsesiones que se repiten a lo largo del poemario y en gran parte de su obra poética.

Aunque no son los únicos temas en el apartado, por su reiteración se han ubicado tres que, a continuación, serán descritos, revisados y ejemplificados: una poesía que se preocupa por el tiempo; poemas sobre el propio acto de escritura y una poesía en la que se mencionan elementos combinados tanto del ámbito de la cotidianidad citadina como del ámbito natural.

3. 1. 1.- El tiempo como constante temática

Los temas “azotados” (poesía de carácter filosófico, según el autor) giran en torno a varias preocupaciones y se distancian un poco de otros temas como el amor o la poesía elegiaca. Incluso la presencia del mar es indiscutible en Casar y el autor la advierte con precisión. Pero la preocupación de Casar por el tiempo es algo que se puede escapar a la vista y que, no obstante, constituye una gran parte de las inquietudes expresadas en sus poemas. Las menciones del tiempo, la consciencia de que pasa el tiempo es, al igual que la figura del mar, una constante: en muchos poemas, Casar describe las transformaciones resultado del paso del tiempo, o bien, en otros textos como “Siglos concéntricos” o “Contranatura” el tiempo toma la posición de agente y, voluntaria o involuntariamente, hace cosas.

¡Qué tema más filosófico hay que el tiempo!, es en esta preocupación donde Casar ofrece una visión de mundo más compleja, que enlaza fuentes y que permite establecer aún más relaciones entre su poesía y otras obras, no sólo literarias. En nuestro poemario, por ejemplo, el poema “Dos que cinco relojes”, desde su título nos pone en concordancia con la presencia del tiempo. En este texto aparecen los cuatro elementos de la antigüedad vinculados a las distintas etapas de desarrollo humano: el agua al nacimiento, el viento al crecimiento, la tierra a la reproducción y el fuego a la muerte:

Agua. Para nacer,
para informar al cuerpo de volumen,
para lograr que la mirada
desaparezca en una línea azul,
para que se nos justifiquen
los senos y la sed. Un reloj de agua
para quitarnos las noches anteriores.

Y viento, para que la luz pueda

sostenerse en el aire,
para que nuestra sombra cobre cuerpo,
para que al sumar un cuerpo en otro cuerpo
la noche crezca, la sombra se duplique.

Y tierra, para plantar un libro,
para plantar las ramas donde se vaya el libro,
para plantar en ese libro la imagen de una niña
definitiva y amorosamente. Tierra
para las mesetas y la niña y las palabras.
Para que las frases se vuelvan y devuelvan.

Y fuego, luego un reloj de fuego
como el que consumió al amigo,
para volver ceniza sus palabras,
para ponerle franjas
amarillas y calientes al viento,
para que arda en las venas su memoria,
para que el agua tenga
con quien jugar a que inventa sonidos.

Luego un reloj de tiempo,
uno de esos normales,
para que a todos nos dé tiempo
de morir por completo.⁹⁸

Puede que Casar esté aludiendo, más que a los antiguos, a la obra de Gastón Bachelard. En la primera estrofa, por ejemplo, Casar dice del agua: “para que se nos justifiquen los senos y la sed”. Ligado a la idea del nacimiento, el agua tiene atributos de la madre: los senos y la sed aluden al acto de amamantar, donde la leche, en su estado de líquido, es un agua nutritiva. El agua como representación femenina, como “madre”, es una de las múltiples interpretaciones que ofrece Bachelard en su obra, *El agua y los sueños*, texto dedicado a la presencia recurrente de las aguas en la imaginación de los poetas.⁹⁹

Bachelard también le presta atención a la asociación entre el agua y la noche. Casar, consciente de esa unión, culmina la estrofa con “Un reloj de agua/ para quitarnos las noches anteriores”. Aquí se apropia de una serie de ideas en esas líneas; ideas que hereda de Contemporáneos, por ejemplo, donde la noche, el sueño, etc., es un momento de renovación; la claridad que le atribuyen poetas como Villaurrutia a la noche está ligada a un tomar conciencia que, luego, se transforma en un “volver a nacer” tras el acto de

⁹⁸ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, pp. 29-30.

⁹⁹ Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 192.

dormir. En algún momento de otro poema de nuestro libro, “Rosario de nocturnos”, Casar afirma que “es como nacer dormir desnudo”¹⁰⁰, pues bien, “Dos que cinco relojes” presenta esta misma idea al final de su primera estrofa y nos deja ver una de las preocupaciones recurrentes de nuestro autor, que es la de la noche y el sueño como momentos de lucidez.

“Para que el agua tenga con quien jugar a que inventa sonidos”, dice Casar en la estrofa dedicada al fuego; la idea de la oposición entre agua y fuego aparece, pero no se establece una relación de enemistad, sino todo lo contrario. El fuego “como el que consumió al amigo” aparece al final de un ciclo de elementos que comienza con el agua/nacimiento; esta nueva mención del agua en la estrofa dedicada al fuego cierra el ciclo vital que engendra muerte que engendra vida, idea que ronda en la imaginación de muchas culturas y precisar su origen no es cosa que busque este trabajo, pero sí es posible precisar una posible fuente de inspiración de Casar: el filósofo griego, Heráclito de Éfeso.

Este filósofo dio un papel de suma importancia al elemento fuego por tener un potencial transformador mayor. En efecto, la filosofía de Heráclito es una filosofía del devenir, que establece la realidad como un proceso dinámico y no como realidad estática de una cosa.¹⁰¹ Luego, podemos ver en “Dos que cinco relojes” una poética del devenir, en la que cada etapa, cada elemento, es un momento de la misma cosa (un hombre, una vida) que, por su parte, no es la misma en la medida en que pasa el tiempo.

Las máximas de Heráclito sobre la imposibilidad de entrar dos veces al mismo río son bien conocidas y, en este poema, es posible encontrar más de una alusión al pensamiento del filósofo: por ejemplo, si asociamos el fuego con la muerte, parece extraña esta mención del agua citada arriba, pero, si recordamos que “salen las almas por exhalación de las cosas húmedas”, según Heráclito,¹⁰² metafóricamente el fuego, por ser un elemento de cambio, produce la última exhalación del alma/agua. Incluso, regresando a la primera estrofa, “un reloj de agua para quitarnos las noches anteriores”, puede interpretarse

¹⁰⁰ Casar, Eduardo. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁰¹ *Cfr.* Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. México, D. F., Siglo XXI, 2000, p. 193.

¹⁰² *Ibid.*, p. 32.

como otro signo heraclíteo, pues las exhalaciones del agua sirven para renovarse: “a los que ingresan en los mismos ríos sobrevienen otras y otras aguas”,¹⁰³ o sea que el mismo río y la misma alma y la misma vida constantemente se renueva por la exhalación, además de que las exhalaciones en los hombres tienen una forma líquida, según el filósofo.

Regresando al tema de la renovación posterior al acto de dormir, el texto “Piedras de intensidad”, habla en unos versos de dicha renovación:

Despertamos con una memoria nueva,
con un pasado que antes de dormir no se sabía.¹⁰⁴

En ese mismo texto, nuevamente el tiempo preocupa al poeta:

Piedras de intensidad las horas y los días,
el contacto de la luz con las cosas,
el tacto de los ojos en la piel,
el acto de despertarse diariamente.
Y navegamos.
[...]
Piedras de intensidad, sumando
el pasado de anoche y el de todos los días.¹⁰⁵

En este poema se establece también una metáfora que asimila el transcurso del tiempo (la vida) con la navegación:

Navegamos ininterrumpidamente,
recogiendo las redes y las redes
recogen ademanes, palabras y miradas,
ademases, silencios y millares
de encrucijadas. Y todas decisivas.
[...]
Navegamos acumulando,
pesados de proyectos y de peces,
prensados por otros que navegan.¹⁰⁶

Este navegar está rodeado de la cotidianeidad, de los días ordinarios y de los objetos que los constituyen: la luz y las cosas, ademanes, palabras y miradas, etc.

Otra vez Casar plantea un poema con un devenir; un poema en el que algo se desarrolla durante un tiempo determinado y lo que es, tal como la noche y el sueño, deja de ser para convertirse en otra cosa.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Casar, Eduardo. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

Junto al tiempo, Casar practica una poesía del devenir donde las cosas y, sobre todo, el yo lírico, están en continua transformación; incluso desde *Son cerca de cien años*, “Poema sobre el tiempo” dice que: “El tiempo son las cosas que cambian”¹⁰⁷. Así pues, mientras pasa el tiempo, la vida de un hombre y las cosas que lo rodean, van cambiando constantemente.

3. 1. 2.- La muerte: otro aspecto de la poesía del devenir

Un texto fuera de *Caserías* dedicado una vez más a advertir este cambio dentro de la vida misma de una persona es el “Poema completo en cuatro movimientos”:

Hay un momento en que comienzas
a celebrar el día del padre.

Hay un momento en que te comienzan
a celebrar el día del padre.

Hay un momento en que ya no
celebras el día del padre.

Hay un momento en que ya no
te lo celebran.¹⁰⁸

Aun cuando la ironía y el humor son más poderosos en este texto, coincide con los ya revisados hasta ahora en que el último instante de ese devenir es la muerte. Habrá otra sección dedicada a la poesía elegiaca de Casar y en general a la muerte; no obstante, es prudente reconocer la presencia de la muerte en estos textos que establecen un devenir. La preocupación de Casar sobre el paso del tiempo es también una preocupación por el fenómeno de la muerte. Dicho así, no podemos evitar traer a cuento la obra, *Ser y tiempo*, de Martin Heidegger. En ella, Heidegger critica el concepto de ser como tradicionalmente se le había concebido, es decir, como simple presencia. Heidegger propone que el ser (*Dasein*) es, sobre todo, un proyecto, una posibilidad, y que esa posibilidad (naturaleza del hombre) no se da de manera abstracta, sino dentro del mundo constituido por cosas y personas (herramientas o instrumentos, que es la forma más originaria en que se nos

¹⁰⁷ Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, p. 52.

¹⁰⁸ Casar, Eduardo. *Ontología personal*. México, D. F., CONACULTA, 2008, p. 57.

presentan a nuestra experiencia). En la propuesta heideggeriana, este mundo como totalidad de instrumentos se presenta antes que los instrumentos individuales y es trabajo del *Dasein* abrir el mundo.

Heidegger se dirige a un término algo más importante que es el del estado de yecto o condición de yecta y caída. Según esto, el *Dasein*, como el que realiza la apertura del mundo, es un proyecto lanzado, un “ángel caído” que no puede dar razones de dicha caída y que, en su estado de yecto, entiende que está en el mundo con otras cosas y otras personas; y es precisamente por este fenómeno que el *Dasein* tiende a comprender el mundo en un “estado interpretativo”, según la opinión común o lo que se piensa en general, sin haberse corroborado o verificado. Este mantenerse en las opiniones comunes es lo que Heidegger llama existencia impropia o inauténtica.

La oposición entre existencia inauténtica o impropia y existencia propia o auténtica es, sin duda, una parte medular de la exposición de Heidegger, pero por ahora será mejor posponerla y regresar a ella después en la medida en que nos sea útil; la relación entre el *Dasein* y la temporalidad está dada por el concepto de “ser para la muerte”, pues llega un momento en que el *Dasein* deja su estructura de abierto incumplimiento cuando deja de ser, o sea cuando muere. Heidegger observa que la muerte tiene un carácter insuperable, es decir que todos mueren y, por ello, la muerte es la posibilidad más propia del *Dasein*, su posibilidad auténtica. Por otro lado, como la muerte propia no puede ser experimentada como realidad, es una posibilidad que no se realiza nunca, o sea, auténtica posibilidad. Es por estas características de la muerte que Gianni Vattimo se refiere a ella de la forma siguiente:

La muerte, en efecto, como posibilidad de la imposibilidad de toda posibilidad, lejos de cerrar el *Dasein*, lo abre a sus posibilidades del modo más auténtico. Pero esto implica que la muerte sea asumida por el *Dasein* de un modo auténtico, que sea explícitamente reconocida por él como su posibilidad más propia. Ese reconocer la muerte como posibilidad auténtica es la *anticipación de la muerte* [...] que más bien equivale a la aceptación de todas las otras posibilidades en su naturaleza de puras posibilidades.¹⁰⁹

Entonces, el concepto de anticipación de la muerte en Heidegger es muy importante, pues es el modo más auténtico del *Dasein*; este reconocer a la

¹⁰⁹ Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona, Gedisa, 2009, p. 49.

muerte como posibilidad auténtica implica la aceptación de todas las otras posibilidades en su naturaleza de puras posibilidades, es decir que la anticipación de la muerte reconoce que ninguna posibilidad ofrecida por la vida es definitiva; así pues, las demás posibilidades deben ser elegidas y comprendidas auténticamente, es decir fuera del anonimato de la opinión común ya que se busca tomar responsabilidad de lo propio (existencia auténtica o propia).

Que el ser está constituido por la temporalidad parece una lección aprendida por Casar; prueba de ello son los poemas ya revisados. En ellos, el tiempo conduce todos los cambios hacia la muerte; los relojes elementales, por ejemplo, son etapas de desarrollo que culminan con la muerte: “para que a todos nos dé tiempo de morir por completo”, dice el poeta al final del texto en donde se identifica a la muerte como un plazo que debe cumplirse “a tiempo”. De igual forma, en el “Poema completo en cuatro movimientos”, el último movimiento que alude a la muerte propia es el reflejo de la “posibilidad de la imposibilidad de toda otra posibilidad”, puesto que los demás movimientos presentan posibilidades que no se perpetúan.

Estos poemas poseen un devenir a la vez que evidencian el presente de algunas posibilidades más acá pero, si es posible ver aplicadas algunas de las ideas heideggerianas en la poesía de Eduardo Casar, ¿cuál será la posición de éste sobre la existencia según las opciones extremas que ofrece el filósofo alemán? Ya hemos hablado un poco sobre la existencia inauténtica, entonces podemos definirla como la incapacidad de alcanzar una verdadera comprensión de las cosas debido al mantenerse en las opiniones comunes. La autenticidad, por el contrario, es el resultado de apropiarse de la cosa al relacionarse directamente con ella, hablar con conocimiento de causa y no dejarse imponer por la situación o las opiniones comunes.

En el poema “Piedras de intensidad” Casar dice que las redes recogen elementos cotidianos (“ademanos, palabras y miradas”) y esta pesca “hunde” la embarcación:

[...]
Entonces la línea baja, la línea
de flotación de nuestra vida baja:
[...]
Un día el mar nos inunda la boca

(en todos los idiomas la última palabra es la palabra mar).¹¹⁰

Este hundimiento nos recuerda, por un lado, a la adhesión a cualquier proyecto que “petrifica” al *Dasein*, contraria a la perspectiva auténtica que toma todo proyecto como posibilidad más acá de la auténtica posibilidad de la muerte; por otra parte, este peso en la embarcación que ocasiona que, al final, el mar nos cubra en la navegación de la vida, desde nuestra perspectiva heideggeriana, es una “encrucijada decisiva”, lo que se pesca en esta vida es una serie de decisiones que nos encaminan a la “última palabra” que, según nuestro autor, es el mar. ¿Será que el mar en este poema es sinónimo de la muerte?

En los últimos versos, Casar dice: “

desciframos las formas sumergidas
[...]
palabras que por fin, dentro del agua
alcanzan a escucharse.¹¹¹

Como si desde su visión de la vida hubiera algo que deba ser descifrado y que, incluso, ese algo sólo puede ser descifrado al estar bajo el agua al final de esa navegación y pesca llamada vida. Ese algo por descifrar puede ser una consciencia de la cercanía del final y, de ser así, este poema funciona como una lectura que concientiza sobre la decisión anticipante de la muerte de la que habla Heidegger.

Este “Piedras de intensidad”, al igual que “Dos que cinco relojes” o que “Poema completo en cuatro movimientos”, es un poema recorrido por un sentimiento de angustia heideggeriana, pues en ese texto como en los otros, la muerte, el final, etc., impiden la adhesión y petrificación del ser en esta o aquella posibilidad, debido a que uno, como proyecto que abre el mundo, no se identifica como una cosa entre todas las demás cosas, sino como un proyecto que trasciende a dichas cosas.

Otro poema de *Caserías*, angustiante también en ese sentido es “Para matar sirenas”:

Qué complicada la vida y complicante.
¿De qué estoy harto? Yo no lo sé,
nadie puede saberlo.

¹¹⁰ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 33.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 34.

Se echan raíces con demasiada facilidad.
Se van creando significaciones
para todas las cosas: no hay cenicero
que se nos quede impune. El frío, el atardecer
o lo que sea.
La vida entera.
Cada paso que damos nos arraiga:
cada peso que somos somos ancla.
Somozas. Dictadores. Verdugos. Hachas
como palabras homicidas.
Recorremos a machete abierto y la maleza
son los demás y en los caminos
se cercenan cabezas, se derraman sustancias.
¿Realmente nos apegamos tanto?
¿Nos apegamos tanto a tantos?
¿O nos lleva el estilo, la corriente,
el niágara de aquello que dijimos?¹¹²

En él, Casar resume sus observaciones en torno a la adhesión a las decisiones de la vida: “cada paso que damos nos arraiga”; luego se pregunta: “¿nos apegamos tanto a tantos?, ¿o nos lleva el estilo, el Niágara de lo que dijimos?” Casar coincide con la idea de la existencia impropia o inauténtica, puesto que este “arraigo” equivale al sumergirse en las preocupaciones intramundanas, mientras que aquel “Niágara de lo que dijimos” equivale a la charla cotidiana, a la avidez de novedades donde mandan las opiniones comunes. Casar luego vuelve a pensar en el tiempo:

Ojalá no sea tarde. Ojalá ya no sea
demasiado temprano. Para inventar sirenas.
Para fundar
itacas prometidas.
Hay sustancias en los otros.
Hay electricidad. Ay de ti, mi querida memoria:
tú confundes tu cuerpo con gimnasia.
Siento el imán
que me hace regresar a mi esqueleto.¹¹³

Con una inquietud que trae a la mente el título de Marcel Proust, Casar espera que el tiempo perdido en ese arraigo y en ese dejarse llevar no sea impedimento para hacer otra cosa algo más heroica y memorable, más trascendente. Opuesto entonces al arraigo cotidiano, está la imaginación (inventar sirenas) y la creación (fundación de itacas). No obstante, el final de este poema es desconcertante en este punto, pues la memoria y su carácter magnético (el imán que sujeta al poeta a su esqueleto) lo arraiga a su condición

¹¹² *Ibid.*, p. 27.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 27-28.

de mortal perecedera y afectada por el tiempo. Parece entonces que la única forma de sobrevivir al tiempo y a la muerte es, entonces, la creación y la imaginación, atributos ambos del artista.

Entonces, estos poemas filosóficos presentan como testigos del paso del tiempo, más que a los relojes a las cosas (cotidianas y naturales) y, como constituyentes del mundo, las cosas le sirven y le significan algo al ser del poeta. Sin embargo, este testimonio del paso del tiempo le genera a Eduardo Casar una angustia, misma que transforma el poema del tiempo en poema de la muerte. Como ya he mencionado, aunque se trata de una inquietud algo ausente en *Son cerca de cien años*, donde los poemas “filosóficos” abordan temas más dispersos, desde ese segundo poemario el tiempo y su relación con el ser y el dejar de ser se asoma en algunas de sus páginas; desde ese poemario ha seguido creciendo, volviéndose más y más contundente.

3. 1. 3.- Poesía autorreferencial y reflexiones sobre el lenguaje

Menos abundantes que las menciones al tiempo, pero también reiteradas, son las alusiones al mismo acto de escritura. En *Caserías*, un ejemplo de esto es el ya conocido poema “Palabra, si te dijera”. Si las “caserías”, como lo dice el autor son cosas que “le ocurren a Casar”¹¹⁴, nuestro autor es entonces un poeta que escribe sobre su experiencia y no es raro encontrarse con una literatura sobre la experiencia de ser poeta. Pero esa experiencia, al menos la que se plasma en “Palabra, si te dijera”, está desprovista del tenor heroico que otros autores le han dado a la escritura: Casar lo presenta aquí como una necesidad (“cuando el pulso se me enreda...”) e, incluso, como establecimos en el apartado acerca del humor, la interjección “ay” de los primeros versos muestran una decidida mofa al aura solemne que se le atribuye al poeta. Sin la pasión desbordada o el gemido de dolor de un acto violento, ennoblecedor o lo que sea, Casar se burla del gemido y de su habilidad misma como escritor: el “ay”, es un relleno para completar la página; el dolor o la heroicidad del poeta es un subterfugio para cargarlo de misterio.

¹¹⁴ Cfr. *Apéndice*.

La autorreferencialidad en Casar suele servir para quitarle solemnidad al trabajo del poeta. Cuando Ricardo Venegas le pregunta sobre el tema de la lucha con las palabras de la que hablan algunos poetas (se menciona a Francisco Cervantes y a Álvaro Mutis), Casar contesta lo siguiente:

No ludo con las palabras, se me hace agregarle un *plus* de heroísmo, autoensalsar el mérito heroico que es la escritura, como algo que según yo tendría que transcurrir más fácilmente [...] Si hay lucha hay un hacer el amor en cierto sentido con las palabras, un juego, pero depende de cómo lo tomes, si gozoso o angustiado.¹¹⁵

Esta poesía desmitificadora de poesía pone a la vista lo que Casar tiene de poeta de vanguardia, pues gran parte de la estética vanguardista tiene como misión erradicar el patetismo acostumbrado por el romanticismo que, entre sus preceptos, ponía al artista como una especie de vidente, capaz de develar los misterios de la vida. Inclusive, el mismo texto “Palabra, si te dijera...” puede ser interpretado como una autocaricatura que, como lo expresa Martín Casamitjana, es una manifestación evidente del humorismo en la poesía de vanguardia:

Una de las manifestaciones más evidentes del humorismo en la poesía de vanguardia se da en las autocaricaturas, donde el poeta se desdobra en sujeto y objeto de autocontemplación, con un distanciamiento irónico que propicia cuanto menos la sonrisa. En la autocaricatura o autoburla se concreta de forma evidente uno de los principios esenciales de la estética (vanguardista): la ironía.¹¹⁶

Empero, este descreimiento del misterio del poeta no le resta fuerza al arte; por el contrario, podemos decir que Casar es un optimista del uso del arte que tiene una función poderosa en las ideas sobre el tiempo y el devenir. Basta con revisar los siguientes versos del poema de *Caserías*, “Punto abierto”:

[...]
El punto de la tinta echa raíces,
la historia de estas páginas comienza,
busca su espacio, busca darse un lugar,
abre los dedos, sus brazos,
mi tronco, mi columna,
el oleaje que se curva y sumerge
sus raíces en un cuerpo distinto.¹¹⁷

“El punto de la tinta echa raíces, la historia de estas páginas comienza” dice Casar. El texto, la obra tiene repercusiones temporales y, si bien nadie

¹¹⁵ Venegas, Ricardo. “Eduardo Casar y los idiomas del poema”. *Alforja*, 2004, 28, p. 126.

¹¹⁶ Martín Casamitjana. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos, 1996, p. 414.

¹¹⁷ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 31.

cuestiona la mortalidad de los personajes históricos, se plantea aquí la posibilidad de la larga vida de la obra de arte que compite, como las pirámides, contra el tiempo. La capacidad de la obra para conservarse quizá radique en su transmisión: al final de este poema, Casar nos dice que el punto de la tinta “sumerge sus raíces en otro cuerpo”; es decir que se transmite de cuerpo en cuerpo o de persona en persona.

En “Siglos concéntricos” el tema es muy similar. El tiempo, que en otros poemas de nuestro autor parece no preocupado por el devenir de la gente, esta vez es el “sucesor” de un artista; como si Casar creyera que el arte, creación humana, pudiera someter al tiempo. Una vez más, la obra de arte parece ser la única cosa que presenta oposición al tiempo y a la muerte.

Un detalle interesante acerca de estos dos poemas: en ambos, el autor usa términos del ámbito natural. En el primer caso, la tinta echa raíces y la página (“corteza de un árbol”¹¹⁸) es horizonte, como el mar cuya estampa lo hace merecedor de adjetivos como “inmenso”. Sobre esto, las teorías de la imaginación material de Gastón Bachelard dicen, acerca del alma forjadora, que “el trabajador se entrega como al azar a una parodia de las obras vegetales.”¹¹⁹ Las flores de hierro, como las llama el filósofo francés, nacen de la voluntad del obrero, de su astucia para hacer flexible un material duro y del sueño de la deformación; esta última operación y el objeto forjado posee las ensoñaciones de su creador: “sentimos que han recibido del obrero una fuerza vegetante íntima.”¹²⁰ Así el poeta, obrero de la lengua, deja en un objeto inflexible como la página impresa, la fuerza vegetal que echa raíces durante el acto de la lectura.

Pero esta mención de elementos naturales en la poesía de Casar es producto de una visión metafórica: igual que la naturaleza, el hombre a través del arte es capaz de crear un mundo más resistente al destino final; como en el poema “Manzana”, en el que la manzana natural no es la que lucha contra el tiempo ni contra su muerte, sino que es la palabra, la lengua (creación humana) quien la protege de su desaparición:

La palabra manzana

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Bachelard, Gastón. *Op. Cit.*, p. 170.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 171.

recubre a la manzana
y la mantiene intacta.
Protegida
del verbo que se pudre¹²¹.

A propósito de este poema, ligado a la poesía que habla de escribir, aparece otra preocupación constante en los poemas de “azotea” y es la reflexión sobre el uso de la lengua. Al respecto, Casar dice que hay poemas, “que hablan mucho del asombro y la perplejidad de estar vivo y de pensar con palabras”¹²². Hay entonces un asombro por el uso de la lengua. Casar, como persona que reflexiona sobre el mismo acto del lenguaje, se maravilla por el uso del nombre como un impresionable Adán que se queda a inspeccionar la herramienta que Dios le ha proporcionado. “No hay cenicero que se nos quede impune”, dice en “Para matar sirenas”, sentenciando que para nosotros los humanos no hay cosa sin nombre o sin significado.

Estas reflexiones sobre el significante y el significado, sobre los nombres y sus significaciones, evidencian a Casar como un hablante no natural de la lengua (cosa que es de suponerse, debido a su campo docente), plenamente consciente de la existencia y el uso del sistema de signos:

Al estar estudiando cosas de teoría literaria, que es mi campo de docencia, me he encontrado con muchos misterios de la palabra, del enunciado, del texto poético o literario y entonces inevitablemente han pasado a formar parte de los temas de los poemas mismos.¹²³

Aunque no tienda a un abierto juego del lenguaje en la medida en que en su poesía no hay una separación del significante y el significado al estilo de los más disparatados poemas fonéticos vanguardistas; aunque Casar no sea un notable cultivador de jitanjáforas o su lugar de creación no sea el laboratorio verbal (como el caso de los “constructores del lenguaje”, como los llama Jorge Fernández Granados¹²⁴), su poesía sí es un constante tomar consciencia de la lengua y de su poder de significar y, sobre todo, de evocar; Casar es consciente del poder que los nombres tienen para conectarse entre sí y traer a cuento algo más que sus referencias denotativas.

¹²¹ Casar, Eduardo. *Ontología personal*. México, D. F., CONACULTA, 2008, p. 71.

¹²² *Cfr. Apéndice.*

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ Fernández Granados, Jorge. “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales” en *Poética mexicana contemporánea*. Puebla, BUAP, 2000, pp. 219- 243.

3. 1. 4.- Naturaleza y cotidianeidad en la poesía de Caserías.

Como ya se ha señalado, dentro de la percepción de Heidegger los objetos se nos dan, en su forma más originaria, como instrumentos; también, hasta aquí se han mencionado superficialmente las apariciones de los objetos cotidianos en poemas en los que Eduardo Casar expone su preocupación por el devenir; recordemos el texto “Para matar sirenas” una vez más y, en especial, aquella sentencia sobre la significación y el nombre de las cosas: “no hay cenicero que se nos quede impune”. Como ya se abordó la inquietud reiterada de Casar de “pensar con palabras” anteriormente, sólo resta hablar de las cosas más que de sus nombres.

Sobre la presencia de las cosas que integran la cotidianeidad, Casar dice lo siguiente:

Son poemas donde hay cierta asociación conmigo mismo de algunos enseres, de algunos instrumentos: un cenicero o unos lentes, unos zapatos, cosas cotidianas. Ahí creo que está muy presente la huella de las *Odas elementales* de Neruda, porque Neruda siempre trató de hacer poemas sobre las cosas insignificantes, las cosas nimias, las cosas que no son muy heroicas.¹²⁵

En efecto, la aparición de los objetos, las cosas cotidianas, es indiscutible en la poesía de Casar, pero el comentario sobre la influencia de Neruda no puede dejar de causar cierto ruido y curiosidad. Comenzaremos pues por lo que de común tienen Casar y su inspiración.

En la edición de Jaime Concha de las *Odas elementales*, la introducción dice:

Se trata de una relación de yo a tú entre el poeta y los objetos que, como veremos, pertenecen a un universo ya pacificado, en equilibrio y en armonía como para sostener un diálogo tierno, a veces travieso y juguetón, con la figura que los convoca.¹²⁶

Dicha relación de yo a tú se da de una manera natural incluso en su expresión formal (donde Neruda combina versos de arte menor y la vertiente del verso libre, en ese entonces novedosa); es en el andar cotidiano en donde Neruda se encuentra con los objetos a los que presenta, describe o se dirige,

¹²⁵ Cfr. *Apéndice*.

¹²⁶ En Neruda, Pablo. *Odas elementales*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 19.

todo dentro de un ambiente social, colectivo y solidario. El Neruda de las *Odas* toma distancia de sí mismo y de otros textos suyos que se caracterizan por presentar una visión individual del poeta, ensimismado y distanciado del mundo. Concha incluso califica con el adjetivo “gongorino” el tono de las *Odas*, “en la medida en que pretenden exaltar la belleza de los objetos cotidianos.”¹²⁷ Los objetos son “belleza rebajada a mercancía minoritaria y bienes de consumo susceptibles de engendrar belleza para todos.”¹²⁸

Las *Odas elementales* tienen como protagonistas a los objetos; son presencia y son presente y, en este punto, parece que la poesía de Casar no coincide con la del Premio Nobel de 1971; empero, *Caserías* tiene entre sus textos filosóficos el poema “Madrugada” que, por rescatar la belleza de la madrugada en un contexto social, no como fenómeno meteorológico aislado ni como el espectáculo a campo abierto del naturalista romántico, tiene un elevado potencial nerudiano:

Madrugar: descubrir sin maquillaje el rostro de los muebles, maldecir sus esquinas para siempre en los huesos, comprobarles el bosque, observar cómo el tiempo los cubre con su musgo de luz. Madrugar: invocar el aire de los viajes, el que provoca un frío pequeño y vertical sobre la espalda, los ojos irritados, el café que le abre paso en la garganta a las palabras antes de que se vuelvan irremediables adiós y buenos días. Invocar el aire de los viajes premeditadamente sabiendo que no existe el avión pero sí el aire... Se trata de volverse a dormir, pero ya con el aire.¹²⁹

Cuando Casar define el madrugar como “descubrir sin maquillaje el rostro de los muebles”, primero nos pone en una situación cotidiana que puede ser identificada como experiencia común de un colectivo (¿quién no ha chocado con los muebles a oscuras cuando se levanta de madrugada?); además, la definición de madrugar tiene un toque de intimidad, pues ver “sin maquillaje” algo es verlo íntimamente, sin el artificio del arreglo para la vida pública.

Y, siguiendo con los rasgos nerudianos, nuestro poeta usa en “Madrugada” un lenguaje “elemental”: “comprobarles el bosque”, “invocar el aire de los viajes”. La madrugada es tanto el marco de una situación jocosa como el dolor físico provocado por el golpearse a oscuras con los muebles, como también es marco de la situación brevemente dolorosa de la despedida

¹²⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁹ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 25.

matutina. En este poema conceptual, nuestro autor consigue conjuntar formas cotidianas y elementales en un tono íntimo pero significativo para un colectivo; con expresiones simples establece inquietudes difíciles en un poema que resalta la belleza de los momentos cotidianos, texto que dignamente engarza recursos nerudianos.

No obstante, lo que hace distintos a estos autores entre sí es que, en Casar, los objetos se presentan merced a una relación de asociación con las experiencias del poeta y no como presencias “autosuficientes” o individualizadas. Si en Neruda, la alcachofa deja de sernos útil como aliento por un instante breve para tomar personalidad y acción, en Casar los objetos son aún más instrumentos útiles pues no sólo sirven para lo que fueron creados sino que, como lo expresa la filosofía de Heidegger, las cosas están provistas de significado: los zapatos no sólo cubren los pies, sino que sirven de índice para reconocer a la amada en “Los de abajo”, poema de *Son cerca de cien años*¹³⁰; los lentes sirven para traer a cuento al amigo muerto en “Los de arriba”; las ventanas hacen sentir al poeta como pez atrapado en una pecera en “Como pez en el agua”, etc. Los objetos en Casar están desprovistos de presencia y presente. En lugar de esto, son evocaciones de otra cosa y de otro tiempo.

Pero el protagonismo de los objetos, de las cosas cotidianas, en cierto poema de *Caserías* tiene una valoración negativa. El texto “Cortinas”, poema que bautiza la sección “filosófica”, tiene como protagonistas a los elementos cotidianos, usuales en el ambiente de una oficina: escritorio, lápices, plumas, clips, etc.:

Abajo del cuaderno el escritorio
es ya una ciudad completa,
los edificios son
los vasos que conservan
frío el alcohol
y en reposo los lápices, las plumas
detenidas ya sin ala,
los puñales dispuestos para abrir
cartas que no llegan.
La glorieta del cenicero con sus señales de humo,
con los restos de la hoguera anterior
donde perdí el aliento.

Es mejor salir a la calle

¹³⁰ Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, p. 68.

cuando los principales protagonistas
comienzan a ser los clips,
las llaves,
la cortina que cubre la ventana.

Es preferible salir, desasentarse,
cuando la cortina frente al rostro adquiere
atributos de espejo sin llegar a metáfora.
Salir, porque si el rostro
no se refleja en la cortina
es porque hablando en plata
se carece de rostro.¹³¹

A pesar de las metáforas que embellecen estos elementos cotidianos (edificios-vasos, escritorio-ciudad, glorieta-cenicero), la opinión del yo lírico nos invita como lectores a alejarnos de esa mini ciudad pues, conforme uno permanece “viviendo” en ella, corre el riesgo de perder el rostro: “cuando la cortina frente al rostro adquiere/atributos de espejo sin llegar a metáfora”. Estos versos en los que se habla de la asimilación del rostro y la cortina, son en donde recae una crítica, un cobrar conciencia, de la búsqueda de trascender a la vida impropia, sumergida en las preocupaciones mundanas. En este caso es la vida citadina la que enajena y despersonaliza al individuo, la cotidianeidad convertida en monotonía causa la alienación del oficinista.

Ya antes hemos encontrado esta propuesta cuando hablamos de la paradoja de “Como pez en el agua”. En ese poema, el pez está limitado a una pecera en la que muere; le sirve de espejo al Yo lírico, atrapado en algún edificio y, al ver al pez flotando, busca la ventana, como para evitar el lamentable final que puede llegar a compartir con ese pez.

Si en “Como pez en el agua” existe una limitación a la naturaleza (no es el mar abierto el hogar del pez, sino una pecera), en “Cortinas” la naturaleza simplemente ha quedado borrada: “las plumas detenidas ya sin ala” son la única referencia natural que hay en el texto; las plumas, sin el ave, son aquellos bolígrafos que en nada se parecen a las creaturas aladas, es decir que han perdido su valor evocativo de “parodia de las obras vegetales” como lo expresa Bachelard y que ya hemos mencionado líneas atrás. Este poema entonces, escenificado en la ciudad, despoja a esta de su vitalidad natural, muy acorde a la idea de alienación que se critica.

¹³¹ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 40.

Sobre este punto, la obra de Casar, aunque su cotidianeidad es la de la vida en la ciudad, es abundante en menciones a elementos naturales: llamadas al mar y a las costas, a la vegetación que crece en los bosques, etc. Sobre esto, el autor aclara:

Yo creo que soy básicamente un poeta urbano; [...] me gusta la vitalidad de la ciudad, pero veo en muchas partes de la ciudad una especie de selva nueva, de selva moderna. Entonces, por así decirlo, mi naturaleza es escribir sobre cosas que ha edificado el hombre, no sobre cosas que la naturaleza misma haya puesto.¹³²

Regresamos a lo que dice Bachelard sobre la vegetación oculta en el hierro forjado. El hombre imprime cierta vitalidad parecida a la de los objetos naturales a cada una de sus creaciones; consciente de ello, Casar observa en la ciudad la “parodia” de una selva.

En un lenguaje metafórico, Bachelard toma los elementos antiguos y les otorga atributos simbólicos. Casar lo mismo toma una serie de imágenes poéticas que involucran la naturaleza para que formen parte del poder de significar en sus poemas: el agua y el mar, por ejemplo, no son en el texto de Casar los mismos que puede encontrar un bañista que visita la playa o el que se acerca al grifo a lavarse las manos, sino que el poeta halla ciertos atributos de las aguas (evocaciones femeninas, capacidad de disolver y “convertir” otros materiales en líquidos, etc.) que le recuerdan otras cosas como el amor; de igual forma, las plantas, el árbol, la tierra, etc., no se presentan por sí mismos, sino a través de los muebles o de las páginas del libro, hechas de la corteza de los árboles; por otra parte, esos árboles siguen dejando semillas y creciendo, echando raíces, de manera metafórica, a través de la lectura de las obras que se imprimen en ellos; dichas raíces crecen en el pensamiento de cada nuevo lector.

De que Eduardo Casar es ante todo un poeta urbano no hay la menor duda; sus poemas se alimentan de la vida citadina y de la cotidianeidad metropolitana; no obstante, Casar no es un poeta que concentre su atención únicamente en las preocupaciones cotidianas y su poesía de “azotea” busca los temas algo más trascendentales. En este sentido de búsqueda de trascendencia, de asombro ante la vida, etc., su obra es una obra de

¹³² Cfr. *Apéndice*.

conciencia: busca tomar consciencia de la belleza cotidiana al estilo del Neruda de las *Odas elementales*; consciencia del devenir y del paso del tiempo en una forma que lo emparenta con Heráclito y Heidegger o bien, un tomar consciencia del parecido que hay entre las creaciones naturales y las creaciones humanas, y en general del parecido que hay entre una cosa y otra que supuestamente le queda lejana; esto último es un atributo importantísimo de los poetas, cuyos ojos están listos para hallar la metáfora que arroje nueva luz a los fenómenos de la vida diaria.

3. 2.- LAS SIGNIFICACIONES DEL MAR

Para un poeta que tiene el tema urbano tan presente y arraigado, encontrar elementos naturales debe ser raro, sobre todo si se trata de un elemento tan reiterado, que aparece sin más como un fantasma a lo largo del poemario. Las menciones del mar saltan a la vista, a veces con apariencia gratuita y, a veces, consisten en la construcción plurisotópica¹³³ de los poemas.

Sobre la presencia de este elemento, el poeta dice:

El mar me gusta mucho como tema poético; el mar en sí mismo, el mar azul y mojado, con agua salada y con pescados me gusta mucho verlo. Me gusta ver las olas; me gusta ver cómo el mar se repite y se repite, me gusta su constancia y me gustan todas las significaciones que tiene la palabra “mar”, como algo que implica profundidad, horizonte, viaje, algo que está más allá, algo que es muy profundo y no se ve hasta donde llega; es decir, todas las significaciones que tiene, como filosóficas o poéticas.¹³⁴

Indudablemente, como tema poético, el mar es un símbolo “ancho” y “profundo” que, desde tiempos remotos, ha nutrido el imaginario de los poetas.

3. 2. 1.- El mar como tema poético

El mar como “tema poético” tiene varios significados que no pasan de moda. Usando las propuestas de Paul Ricoeur, el mar es un símbolo, por su

¹³³ Como ya se ha mencionado en otras partes de este trabajo, la línea temática (la isotopía: construida por medio de la reiteración de semas) de los discursos figurados se divide en varias líneas gracias a la “incongruencia” de los semas que la integran. En este apartado se tratará de demostrar cómo las menciones de líquidos (mar, agua, río, etc.) sirven de conectores de ideas simultáneas (polisotopía o plurisotopía).

¹³⁴ *Crf. Apéndice.*

capacidad de significar (establecer una ley de correspondencia entre lo sagrado, el cosmos, y sus manifestaciones simbólicas); es precisamente esta relación presemántica (anterior al *logos*) del símbolo con las profundidades de la experiencia humana la que lo mantienen vivo, a diferencia de la metáfora¹³⁵.

La visión del mar nos recuerda el tiempo y la experiencia misma de la vida a través del tiempo, por su mutabilidad e inestabilidad que coexisten con su constancia y su repetitividad (una ola es y no es la misma ola). Su profundidad y su inestabilidad también son símbolos de los corazones humanos, capaces de albergar una gama vasta de sentimientos y emociones o, en palabras de Miguel Ángel Flores, el mar “es un poliedro donde se reflejan las diferentes facetas de la experiencia humana”¹³⁶; la contemplación del mar es también la contemplación de uno mismo y del otro. Es precisamente esta correspondencia entre el mar y los corazones de los hombres lo que convierte al mar tormentoso en símbolo de la pasión humana¹³⁷.

Si el mar como símbolo del alma humana nos confronta con nosotros mismos y con los otros, el mar como horizonte nos confronta con lo desconocido; el mar tendido frente a nuestra vista nos incita, o bien al deseo de recorrerlo, al deseo del viaje¹³⁸, o bien al miedo a lo desconocido; Miguel Ángel Flores nos recuerda cómo el imaginario de los antiguos estaba plagado de monstruos marinos. También el poeta y crítico nos recuerda al mar como símbolo de la hostilidad divina: tanto los dioses paganos dueños de las aguas como el mismo Dios de la cristiandad han expresado su enojo a través de la tormenta¹³⁹.

Pero el mar no es la única manifestación del agua; el agua por sí misma tiene un doble valor: el agua salada (que, como advierte Bachelard, no cumple con la función de servir al hombre¹⁴⁰) y el agua dulce de ríos, lagos, estanques, etc., que destaca por su frescura y, sobre todo, por quitar la sed. El agua dulce es símbolo de frescura y alivio.

¹³⁵En Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, D. F., Siglo XXI, 1995, pp. 72-77.

¹³⁶En Flores, Miguel Ángel. “Nota introductoria” en *El mar es una llama: antología poética del mar*. México, D. F., Planeta, 2005, p. 15.

¹³⁷Bachelard, Gastón. *Op. cit.*, pp. 263-264.

¹³⁸Flores, Miguel Ángel. *Op. cit.* pp. 13.

¹³⁹*Idem.*

¹⁴⁰Bachelard, Gastón. *Op. Cit.*, pp 230- 235.

Otro valor simbólico que le atribuye Bachelard al agua estancada es el de espejo; las cosas que se reflejan en el lago adquieren, en ese mismo reflejo, los atributos de frescura del agua dulce, por lo que el agua del lago también es símbolo de una realidad idealizada, purificada y más nítida.¹⁴¹

Entonces, veamos cómo Eduardo Casar usa este arsenal simbólico en sus poemas y las evocaciones que consigue nuestro poeta con las imágenes del agua y sus significados.

3. 2. 2.- Categorías del agua en Casar

Aunque las menciones marinas aparecen a lo largo del poemario, además de estar en casi toda su producción lírica, los casos acuáticos más destacados son los ligados a la poesía amorosa. Como ya establecimos antes, el mar es símbolo de la pasión (sobre todo el mar tormentoso) y su vista causa en el navegante el deseo de recorrer. Pasión y deseo pueden ser considerados atributos del amor, un amor físico y materializado. Para Casar, la materialidad del agua, su textura, tiene un carácter de sensualidad:

Pero también asocio el mar con un elemento de sensualidad. Dentro de las distintas materias y las texturas, a mí me gusta mucho la materialidad del agua: su textura, su carácter "escapatorio". Se me hace una materia realmente mágica. A mí me asombra mucho lavarme las manos y que a uno no se le disuelvan las manos en el agua. Me gusta mucho el contacto entre la piel y el agua.¹⁴²

Esta "magia" sensual del agua en Casar puede estar relacionada con la sexualización de las aguas de la que habla Bachelard, donde la figura del río evoca la desnudez femenina.¹⁴³

La sexualización de las aguas (mar, río, agua), así como de otros elementos naturales, es una imagen frecuente de la poesía amorosa de nuestro autor. Este recurso de la imaginación material del agua, no obstante, aun cuando liga estrechamente la poesía de Casar a la tradición que pretende desde el epígrafe en *Caserías*, tiene en su realización sus tintes personales, que lo unen a otras tradiciones no advertidas por Bachelard e, incluso, contradicen al crítico francés.

¹⁴¹ *Ibid*, pp.40.

¹⁴² *Cfr. Apéndice*.

¹⁴³ Bachelard, Gastón. *Op. Cit.*, p 59.

a) Desbordamientos:

La primera imagen recurrente de la presencia del agua ligada al terreno de lo amoroso es la del desbordamiento. En este caso, nuestro poeta nos trae a cuento una metáfora de gran prestigio literario como es la del agua y el vaso, pilar en la construcción de evocaciones cruzadas de *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. En un poema de *Son cerca de cien años*, Casar toma prestada la imagen de Gorostiza, pero la adapta al ámbito amoroso:

POEMA

No sabemos. De verdad no sabemos.
Se concibe a la sangre en el reposo
del vaso de la carne.
Pero la sangre es un proceso tenso,
un recorrido.
Y al combinar un cuerpo que reclama
con otro cuerpo que reclama,
se quiebran recipientes,
se escapan trayectorias y nuestra sangre en otros
se vuelve irreversible.¹⁴⁴

Si el vaso de agua es el "momento justo", según Gorostiza, pues la forma libera al aprisionar a la substancia y en esta contradicción comienza la "muerte sin fin de una obstinada muerte", entonces en el imaginario de Casar, el amor es una substancia que sólo consigue su cabal existencia en la fusión de los amantes.

Estos desbordamientos son más abundantes en *Son cerca de cien años* que en *Caserías*; aún así, nuestro poemario ofrece el poema "Crecendo", en el que se pone de manifiesto nuevamente la fusión de los amantes, producto de la substancia amorosa que se desborda:

No quiero ya mi cuerpo.
No me alcanza.
Lo desbordo. Me salgo por un lado.

Pongo a tu cuerpo encima,
él sí me alcanza.
Me descalzo y me calzo, sí, completamente,
adentro de tu cuerpo soy un órgano más,
otro sistema que intercambia preguntas.

Tu cuerpo sí me alcanza.
Porque del mío me salgo,
me voy,
me voy saliendo.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, p. 17.

¹⁴⁵ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 71.

En torno a estas imágenes de desbordamientos, cabría preguntarse si, como en Gorostiza, la unión del vaso y el agua que se dan existencia mutuamente y, a la vez, se dan muerte al insertarse en el tiempo (pues “toda vida implica muerte”¹⁴⁶), se aplica también al amor en Casar; dicho de otra forma, falta saber si el amor para nuestro poeta es un valor eterno continuo o cíclico y perecedero.

b) Las transformaciones de los amantes:

La imagen marina más reiterada en la poesía de Casar es la de las transformaciones de los amantes en elementos naturales o la sexualización de las aguas. En estos poemas, el mar adquiere la mayor potencia sensual y la isotopía marina es también la isotopía del deseo y la pasión amorosos.

Como imagen recurrente de su poesía, Casar usa la transformación de los amantes en aguas desde su primer poemario publicado, *Noción de travesía*, que, desde su título, nos transporta al contexto de la navegación. En la parte 15 de este poemario, Casar escribe estos versos:

Soy un río que tú no reconoces.
Y es extraño, porque mi manantial
eres tú misma.¹⁴⁷

El mar como elemento sensual, atrayente y provocativo, se asocia con mayor frecuencia en el poema de Casar a la amada, por ser la visión del mar la que incita en el navegante o en el viajero el deseo de recorrerlo. Desde *Son cerca de cien años*, el mar femenino aparece en el poema “Allá el mar”. Una estructura hecha de paralelismos contrasta el valor femenino del mar y el masculino de la tierra:

Allá el mar,
superficie que oscila
como un seno suavemente acariciado.

Acá los árboles
o su esquema desnudo
por el peso del pulso del otoño.

Allá el contorno azul,
la larga franja de la certidumbre,
su modo horizontal de subrayar profundidades.

¹⁴⁶ En Mansour. Mónica. “El diablo y la poesía contra el tiempo” en *Poesía y Poética*. Madrid, Edición simultánea, 1988, p. 230.

¹⁴⁷ Casar, Eduardo. *Mar privado*. México, CONACULTA/ICA, 1994, p. 22.

Acá los árboles,
mástiles enhiestos
esperando que la brisa marina hinche sus velas
y que la tierra toda comience a desplazarse
lentamente.¹⁴⁸

El mar oscila “como un seno suavemente acariciado”, mientras que, en tierra, los árboles, como “mástiles enhiestos” son figuraciones fálicas. En la estrofa final, es la brisa marina la que, como barco de vela, mueve a la tierra a buscar la cercanía del agua.

Ya en *Caserías*, en el poema “Camino de las velas”, que hemos revisado con anterioridad en torno al asunto del ritmo, de nueva cuenta aparece la amada vinculada al mar: “te ves tan bien deteniendo la tierra”; el poeta-cartógrafo, ante el deseo de la amada, toma la forma de una embarcación y baja su “ancla”. Lo curioso de este poema es que el deseo no mueve la “embarcación”, sino que lo deja quieto, favoreciendo la simbolización del ancla como forma fálica.

La amada de “Primera carta marina”, otro texto de *Caserías*, posee una mirada que es alimentada por el mar y también oleajes, vegetales y peces:

Porque el mar alimenta tu mirada.
Tu mirada alimenta un oleaje nocturno,
ir y venir que irrumpe en mi costado,
para volcar allí sus vegetales blancos,
para prender allí sus peces vivos.

Si sobre mí tus peces sobreviven
es que mi oxígeno cambia
su forma de entregarse:
ola tras ola es más agua mi carne,
más río tendiente al mar,
o a tu mirada.¹⁴⁹

El poeta, cuando siente en su costado la irrupción del “oleaje” como en una playa (la tierra de “Allá el mar”, con valor masculino) admite que “ola tras ola” es más agua su carne y “más río tendiente al mar” (la mirada de la amada); de esta forma, se van fundiendo los amantes gracias a la capacidad del agua para mezclarse. Casar, entonces, parece estar de acuerdo con Bachelard en

¹⁴⁸ Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, p. 56.

¹⁴⁹ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 51.

que el agua es el elemento que mejor se presta a las mezclas.¹⁵⁰ Ya sea como agua genérica o con el nombre de mar, este elemento tiene en la poesía de Casar la capacidad de transformar otras cosas y mezclarse con ellas. Inclusive, el mar en la poesía de Casar posibilita la transformación de los amantes en embarcaciones, como en el caso del poema “Conversación”, poema de *Caserías* donde la fusión de los amantes se expresa por medio de una metáfora de navegación:

Anclo en ti pero zarpo.

Qué luminosa red se anuda
entre mi peso y tu línea.

Es la tormenta
la que me mantiene sobre tu superficie,
mojándome los labios,
cerrándome los ojos,
abriéndoseme paso en la garganta
para gritar tu nombre y respirar
en la profundidad de tu gemido.

Soy mástil en tu barca
y mar bajo las olas de tu cuerpo.¹⁵¹

Por otro lado, en “Otros mares eternos”, también de nuestro poemario, el autor establece, aunque por medio de un símil o comparación, la fusión acuosa de los amantes que ocurre “como el agua del río/ que se junta/ con el agua del mar”:

Yo te tocaba a ti.
Tú me tocabas.

Desde el principio
nos tocamos.
Como el agua del río
que se junta
con el agua del mar
nuestra mirada
confundió sus corrientes,
las sales suspendidas
y las temperaturas
se fueron acoplando.¹⁵²

En este amor predestinado, a primera vista, las miradas de los enamorados “confunden sus corrientes”.

¹⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 156.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 70.

¹⁵² *Ibid.*, p. 76.

Pero esta sexualización femenina del mar, aunque es predominante, no es exclusiva, puesto que en otros textos es el amante el que se vuelve mar. Por ejemplo, en otra parte del poema “Barco, navegación, faro, mirada”, por medio de una oración condicional, el poeta establece la inversión de los papeles en el juego entre el mar y la tierra:

Y si yo fuera el mar,
y si afuera del mar no hubiera más arena
que la extendida playa de tu cuerpo.

Nado, atravieso, surjo, me sumerjo
... de dónde voy, de dónde este naufragio.

Se trata de mi piel tratando de encontrarse.
Encontrar a la tuya. La roca que define
su peso entre la espuma.
Este peso, esta sangre, esta temperatura
se encarama a la tuya y le mira los ojos.

Si tu piel encadena su cimienta
adentro de mi piel y la traspasa.
Si tú lates de prisa y me apresuro
otra marea levanta las preguntas.¹⁵³

En su versión masculina, el mar es acción: “nado, atravieso, surjo, me sumerjo”... “mi piel tratando de encontrarse... encontrar a la tuya”. La intranquilidad del Yo lírico por poseer a la amada justifica la transformación masculina de las aguas que, como Bachelard nos ha recordado en la figura del cisne, es de carácter hermafrodita:

Como todas las imágenes en acción en el subconsciente, la imagen del cisne es hermafrodita. El cisne es femenino en la contemplación de las aguas luminosas; es masculino en la acción. Para el inconsciente la acción es un acto. Para el inconsciente sólo hay un acto... Una imagen que sugiere un acto debe evolucionar en el inconsciente del femenino al masculino.¹⁵⁴

Con estos ejemplos, donde el elemento agua sirve para facilitar la fusión de los amantes, podemos dar al listado otro rasgo importante de la poesía amorosa de Casar, en relación con el significado de las menciones marinas: dentro de los poemas amorosos de Casar, el elemento agua, ya sea en forma de mar tempestuoso o de agua tranquila, es una metáfora de la unión amorosa.

Asociada al deseo amoroso y al agua aparece en la poesía de Casar el símbolo de la sed. En *Caserías*, las menciones de la sed son constantes.

¹⁵³ Casar, Eduardo. *Ontología personal*. México, D. F., CONACULTA, 2008, p. 23.

¹⁵⁴ *Op. Cit.*, p. 62.

Llama la atención, por concentrarse en este concepto más que en otros poemas, el texto “Tu prisa”:

Tu prisa tiene sed
de una gravedad determinada:
sobre el cuerpo de otro
flotaría.¹⁵⁵

En este poema, el Yo lírico se sabe el único capaz de resolver la emergencia que se le presenta a la amada y nos trae a la mente la idea de una predestinación de los amantes, como ocurre en “Otros mares eternos”.

En ese contexto, la sed se equipara al concepto de libido que ofrece el mismo Bachelard en *El agua y los sueños*:

Las primeras imágenes materiales nacen de la carne y de los órganos [...] la libido aparecería entonces como solidaria de todos los deseos, de todas las necesidades. Sería considerada una dinámica del apetito y encontraría su sosiego en todas las impresiones de bienestar.¹⁵⁶

Otra versión del agua que consigna Bachelard (a través de la lectura de Paul Claudel) y que se hace presente en los poemas de Casar es la de la sangre¹⁵⁷ ; la unión de la sangre equivale, por ejemplo en los poemas amorosos, a la mezcla de las aguas en otros textos. Un caso de esto es el poema “Cómo te mezclo”, de *Caserías*, donde una vez más ocurre la fusión de los amantes, esta vez por medio de la sangre:

Cómo te mezclo
con mi sangre

haría falta una herida imposible
hecha
con un arma que no existe

para que yo pudiera
desangrarme.¹⁵⁸

c) “El aire es como el agua”:

Si bien, el mar como presencia constante en los poemas de Casar posee una gran relevancia para el tema amoroso/erótico, no es la única significación que tienen las aguas la de la unión material de los amantes. En efecto, otra obsesión temática de Casar es la de equiparar el ámbito del mar al ámbito del

¹⁵⁵ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 45.

¹⁵⁶ *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁵⁷ *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁵⁸ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 69.

aire. Esta idea filosófica, que aparece en otros libros de Casar, tiene en *Caserías* dos caras distintas: en el poema “Rosario de nocturnos”, por ejemplo, donde es evidente también la influencia de Bachelard, el agua y la noche unen su frescura y dan origen a lo que, en la obra de E. A. Poe, se denomina “isla-estrella”:

Parecería, al leer ciertos poemas, ciertos cuentos, que el reflejo es más real que lo real porque es más puro. [...] El universo es una imagen absoluta. Al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno. El agua en su joven limpidez es un cielo invertido en el que los astros cobran nueva vida.¹⁵⁹

El agua, así como el sueño, sirve para idealizar la realidad. El agua y la noche son espejos donde se reflejan el aire y el día, pero las propiedades de estos espejos (su frescura) limpia de manchas, de equívocos y de adornos innecesarios a las cosas que se reflejan en ellos: “la imagen reflejada está sometida a una idealización sistemática: el espejismo corrige lo real; haciendo caer los sobrantes y miserias¹⁶⁰”.

En este poema, Casar también nos recuerda la idea de la noche como momento de lucidez del espíritu que caracteriza a cierta poesía del grupo de Contemporáneos. Como en el “Nocturno mar” de Villaurrutia, el Yo lírico de Casar “tiene la vida sumergida”, en el cuerpo; el mar nocturno de Villaurrutia parece estar también atrapado al interior del yo. Sin embargo, tal como dice Bachelard al hablar de las mezclas entre el agua y la noche, estos poemas van del extremo de la intranquilidad a la noche serena e introspectiva¹⁶¹; la noche de Villaurrutia parece propicia al remordimiento y a la posesión de una consciencia de su propia vida, enmarcada en el tiempo, como parte de una cadena de vidas anteriores:

Nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo Edipo que me recorre a tientas
desde todos los siglos,
cuando mi sangre aún no era mi sangre,
cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,
cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.
[...]
Lo llevo en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso
y lo arrullo y lo duermo

¹⁵⁹ *Op. Cit.*, p. 78.

¹⁶⁰ *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁶¹ *Op. Cit.*, pp. 157-161.

y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.¹⁶²

En cambio, el “Rosario de nocturnos”, de Casar parece darle rienda suelta a la capacidad de saborear, más fresca y pura, la noche y, con ello, le da un uso práctico a la lucidez nocturna. La inquietud de Casar es saber qué es más “real”, si la noche o el día; ¿qué es lo más importante: el sueño o la vigilia? Casar le atribuye, por ejemplo, el adjetivo de “despierta” a la noche para, posteriormente decir: “la noche sirve para soñar la vida”¹⁶³. Y continúa: “despertamos para tener en qué soñar mañana”, “es como nacer dormir desnudo”¹⁶⁴, etc.

El otro aspecto del agua/aire es el de la crítica; en el ya mencionado poema, “Como pez en el agua”, Casar, de nueva cuenta equipara el ámbito acuático y el aéreo, pero esta vez, la comparación tiene su dosis de paradoja: el poeta enlista una serie de elementos que nos evocan la vida cotidiana en la urbe; estos elementos terminan por matar a un pez en una pecera y, de la misma forma, la vida urbana nos hace peces. Esta crítica de lo cotidiano aparece también en el poema “Cortinas”, donde la cortina representa el rostro alienado del hombre ciudadano, del oficinista que, en medio del estrés del trabajo, pierde su identidad y se convierte en parte del mobiliario. El aire es como el agua porque nosotros, como peces, somos susceptibles de morir sin mayor sobresalto en una pecera, sin libertad ni individualidad.

En esta vertiente del precepto, “el agua es como el aire”, la naturaleza se impone al paisaje urbano como símbolo de libertad y de consciencia humana.

d) El mar como otro:

Aunque menos abundantes, existen también poemas en los que Casar se concentra en la figura del mar como su “objeto de estudio”. “Dulce navío” es el único poema en *Caserías* donde el mar es la inquietud primordial del Yo lírico. En él, el mar es otro que el poeta observa e intenta descifrar; el mar como otro presenta un misterio. Basta con ver los verbos que Casar va empleando:

¹⁶² Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte, poemas y teatro*. México, D. F., FCE, 2006, pp. 65-66.

¹⁶³ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 19.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

Descifro marcas en la arena. **Interpreto**
el lenguaje
que el mar emplea para mostrar
–aunque superficial–
la hondura de su texto, sus corrientes profundas,
la peculiar latencia que me importa.
Sumo signos,
laberintos, augurios favorables, caracoles,
la madera arrojada que triunfó del naufragio,
fragmentos de miradas y palabras
interrumpidas
por la espuma del miedo.
Resto proyectos unilaterales,
exaltaciones súbitas (válidas,
permanentes, verdaderas),
fantasías de media noche
y medio año y media compañía.
Quisiera usar las herramientas
del viento que rozó al oleaje, de la órbita lunar
que levantó a la marea,
pero no me sirven,
porque mi sangre es relativa y tiene mucho
de magnetismo y viento.
Hay marcas que son huellas de qué tiempos
(hay tiempos que son marcas de qué huellas;
me confundo porque hay tiempos distintos),
hay silencios.

Sólo el mar tiene el código que puede descifrarlo.
Sólo los pasos que se van mojando y resolviendo,
los que se vuelven lentos, ingravidos,
flotantes un segundo y que se inundan
y se llenan del mar y sólo así
comprenden su lenguaje.¹⁶⁵

En resumidas cuentas, el mar es una presencia ajena al poeta, una otredad que deja señales que el poeta quiere comprender; le preocupa la “relatividad” de su sangre y la compara con la luna y el viento. Ambas figuraciones, luna y viento, son famosos signos de inconstancia y mutabilidad; el viento sopla a favor o en contra y, en cualquier momento, puede cambiar su dirección. La luna, por otro lado, cambia de faz (la popular frase del *Carmina Burana*, donde la fortuna es comparada con la luna por su cambio de lo favorable a lo desfavorable y viceversa); pero es esta misma sangre la que, al verse afectada por la luna y el viento, asemeja al poeta con el mar. El problema del Yo lírico que investiga con afán científico es que, al tomar las herramientas de la luna y el viento, más que interpretar al mar, corre el riesgo de interpretarse a sí mismo con el mar de pretexto.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

Para conocer, para entender el mensaje del mar, Casar reconoce como método definitivo el empírico: nadar. Al final del poema, el Yo se interna en el mar como para escuchar de viva voz lo que tienen las aguas por decirle.

En otro poema, “Al mar le debe remorder la conciencia”, aparecido en *Son cerca de cien años*, Casar dice lo siguiente:

Algo le duele al mar.
Basta mirarle las orillas.¹⁶⁶

En estos versos, como en “Dulce navío”, nuestro autor sigue indagando sobre el mar y, de nueva cuenta, el contacto sólo es superficial. No obstante, en ambos textos, el poeta sabe que la verdad del mar está en sus profundidades. En ambos poemas existe la identificación del mar como una otredad que da señales, que puede ser interpretada.

Es, quizá, este valor de otredad con el que Casar conceptualiza al mar lo que le permite trasladarlo al ámbito amoroso como representación de lo femenino. De ser así, es difícil no pensar en el Complejo de Swinburne que Bachelard describe en *El agua y los sueños*¹⁶⁷; si la única forma de conocer al mar y descifrarlo es nadar en él, el “salto a lo desconocido” no ocurre sólo frente al mar, sino que también frente a la pasión amorosa; la amada como otredad, sólo puede ser comprendida por medio de las experiencias, por medio de la cercanía. Incluso, esta comparación con las ideas del filósofo francés le otorgarían un nuevo valor a la experiencia amorosa de la obra de Casar: la labor de amor es una victoria tonificante, una conquista en un sentido amplio; o bien, puede también tener el valor de un juego (en el caso del ya citado complejo en una versión larvada) de tensión y distensión armónica.

3. 2. 3.- El mar como *Leitmotiv*

Por último, sólo resta señalar el poder de las aguas en Casar como “motivo guía” o *leitmotiv*. En su obra, *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*, Cristina Naupert resalta en la definición del *leitmotiv* sus atributos de

¹⁶⁶ Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, p. 62.

¹⁶⁷ *Op. Cit.*, pp. 248-254.

repetición y de recurrencia, así como su función simbólico-significativa¹⁶⁸. En este sentido, las menciones del agua/mar, como símbolo dentro de la poesía amorosa de nuestro autor, traen a cuento las significaciones del deseo libidinal y la pasión amorosa, así como la fusión sexual y espiritual de los amantes cada vez que aparecen en algún poema. Desde el primer poemario de nuestro autor, el agua y el mar ligados al deseo y a la unión sexual y personal son una constante simbólica de los poemas de amor de Casar, que se conserva en todos sus poemarios, por lo que es válido darle el título de *leitmotiv* a la presencia del agua.

Otra de las características del “motivo guía”, en este caso para el uso pertinente del término en el ámbito de la literatura comparada, es cumplir la función de conector intertextual¹⁶⁹. Como ya hemos aclarado, desde el epígrafe, Casar se pone en una relación intertextual con la obra *El agua y los sueños*, así como con el acervo de imágenes elementales que Bachelard consigna en ese título. Inclusive, la relación intertextual ocurre al mismo tiempo entre la obra del filósofo francés y entre los distintos poemarios de Eduardo Casar, por lo que el título de *leitmotiv* es más que válido.

Al principio del capítulo se presentó la cuestión de la tradición a la que Eduardo Casar aspiraba con el epígrafe. Pues bien, más que un “efecto epígrafe” gratuito, las imágenes del agua/mar en Casar son una guía para el lector que debe complementar su experiencia con la obra de Bachelard para su mayor disfrute y comprensión, aunque esto no quiere decir que la experiencia de lectura esté velada a aquél que no conozca dicha obra, pues el poder simbólico del mar hace el trabajo de enlace con las experiencias comunes de las personas por sí mismo.

3. 3.- UNOS AMORES DE CASAR: CONCEPTUALIZACIÓN DEL AMOR EN CASERÍAS

Una de las inquietudes de la poesía de Casar es, precisamente, el tema amoroso; hemos ya establecido la cantidad de poemas que el autor dedica a la

¹⁶⁸ En Naupert, Cristina. *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*. Madrid, Arco libros, 2001, p. 116.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 117.

sección “Abrasarse” en *Caserías*; así también, ya consignamos las palabras de nuestro autor en torno a la división temática de sus poemarios y hemos ya revisado algunos de esos textos en distintos apartados de nuestro trabajo, sobre todo en la sección anterior, en la que exploramos la figura del mar y sus significaciones en el imaginario de Casar. Pues bien, sólo nos resta una conceptualización del amor en la obra del autor.

En el prólogo a *Son cerca de cien años*, Gonzalo Celorio dice al respecto del tema amoroso:

Eduardo Casar no le tiene miedo a los temas peligrosos, resbaladizos, como el del amor, que ya Rilke desaconsejaba. Eduardo Casar habla del amor. Y habla también del mar y sus repeticiones [...]. Filial de Martí, de Pellicer, de Cortázar, Eduardo Casar no mitiga –cosa rara en una tradición poética señalada por la severidad, la introspección, el susurro dolorido– ni el amor feliz ni la ternura.¹⁷⁰

En efecto, es usual entre el público esperar el poema amoroso y azotado en la obra de todo aquél que se jacte de escribir lírica, así como también es usual entre los escritores y los que se dedican profesionalmente a la literatura, ya sea en la crítica o en la docencia, rehuir el tema amoroso. Casar parece no huir de él, pero, ¿qué características tiene el amor en este poeta, para considerarlo valiente por practicar un tema muchas veces consagrado a un público poco exigente y salir airoso de dicha práctica?, ¿o será que su poesía amorosa no es más que para consumo de masas conformistas, adictas al patetismo?

Empezando los vituperios, habrá que decir que la poesía amorosa de Casar tiende a ser muy básica, si la comparamos con cierta poesía amorosa, intelectualmente más compleja, de autores mexicanos de antes de los años 50 del siglo pasado, por ejemplo, la de Alí Chumacero. Una gran parte de los poemas de “Abrasarse” carecen de alguna idealización, descripción moral o física de la figura de la amada, fuera de su asociación con los elementos naturales, sobre todo (como ya hemos visto) su asociación con el mar.

Según la conceptualización del amor sexual de Irving Singer, el amor está integrado por la apreciación y el conferir valor; la primera aparece cuando “determinamos su utilidad, de él o de ella, para la satisfacción de necesidades, deseos, apetitos, motivos e impulsos instintivos que nos afectan en todo

¹⁷⁰ Cfr. Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, p. 11.

momento de nuestras vidas”¹⁷¹. Al determinar la “utilidad” de una persona, lo hacemos según apreciaciones de tipo “objetivas” y de tipo “individuales”: las apreciaciones objetivas, según Singer, “estiman el valor de una persona en relación con los intereses de una comunidad previa”¹⁷², mientras que las apreciaciones individuales son las que nos ayudan a decidir el valor de una persona según nuestros propios intereses o necesidades; “a través de la apreciación individual juzgamos el valor de otro en función de preferencias que son únicamente nuestras y a menudo, idiosincráticas”, dice Singer¹⁷³.

El otro componente presente en el amor, el de conferir valor, es “darse cuenta de que las personas se valoran mutuamente de una manera que va más allá de su capacidad para satisfacer cualquier necesidad individual u objetiva (aparte de la necesidad de amar, que puede ser la fundamental)”¹⁷⁴. Según Singer “percibimos cómo los amantes sostienen su ser mutuamente sin importarles las faltas que puedan tener, negándose a retirar su afecto o su interés por dichas faltas”¹⁷⁵.

Desde esta visión, se puede incluso decir que la poesía amorosa de Casar no es, en realidad, “amorosa”, puesto que esta falta de valoraciones de la amada (su ser único ante los ojos del amante), o la reducción de los atributos de la amada a su aspecto tonificante y seductor en las transformaciones marinas, conducen a pensar que no es la búsqueda del amor lo que inspira al poeta, sino la búsqueda de saciar un impulso libidinal o el deseo sexual. Por lo tanto, en varios casos de la poesía de Casar habrá que corregir el adjetivo “amoroso” por el de “libidinal”, por no ser las menciones marinas otra cosa más que la imagen poética preferida de Casar como eufemismo del “acostón”.

No obstante, en una visión pluralista del amor, como la que propone Singer¹⁷⁶, vemos que no podemos restarle el valor amoroso a la poesía de

¹⁷¹ Singer, Irving. *La naturaleza del amor: El mundo moderno*. México, D. F., Siglo XXI, 2006, p. 454.

¹⁷² *Ibid.*, p. 455.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 458.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 459.

¹⁷⁶ Singer divide el concepto del amor sexual en tres tipos: enamorarse, estar enamorado y seguir enamorado. Lo que diferencia a estos tres tipos, a parte de las condiciones en las que aparecen cada uno, tiene que ver con la importancia que se le da a los dos componentes del amor que este teórico advierte: la apreciación y el conferir valores. Como veremos más adelante, Singer opta porque ninguno de los tres tipos de amor es “más amor” que los otros dos y que, incluso, llegan a aparecer los tres tipos a lo largo de una misma relación.

“Abrasarse” así como así, aún viendo su gran dosis de libido como motor. Tanto los “tipos” de amor de Irving Singer como otros conceptos del amor, por ejemplo el término pasión romántica (de origen freudiano), admiten, como parte esencial del amor sexual, factores como la amistad y el deseo libidinal.

3. 3. 1.- Lo “romántico” de *Caserías*

Las abundantes referencias al deseo sexual de la poesía de nuestro autor son una importante pista sobre la “clase” de amor que se practica en los poemas de Casar; por ejemplo, como ya mencioné arriba, el término freudiano de pasión romántica no rechaza ni establece como conceptos distintos, sino como complementarios, el deseo sexual y el sentimiento amoroso. Por ello, lo más indicado será entonces revisar este concepto con mayor amplitud, en pos de buscar lo “romántico” en la poesía de Casar.

Claro que, al hablar de lo “romántico”, empleo la palabra en el sentido en que suele tenerlo en la comunicación cotidiana, describiendo cierto tipo de relaciones amorosas; el mismo Singer se topa con este problema de “polisemia” en su obra. La pasión romántica es, entonces:

Un estado emocional turbulento por el que se suele pasar en la adolescencia y que muchos experimentan más tarde también en varias ocasiones. En sus orígenes está ciertamente relacionada con el desarrollo del despertar sexual y con ese surgir de copiosa energía libidinal que se presenta en la pubertad por primera vez.¹⁷⁷

Singer menciona en torno a este término psicoanalítico que se trata de “una búsqueda dinámica de unidad interpersonal”¹⁷⁸ y advierte cómo los románticos del siglo XIX, como el propio Stendhal, idealizaron esta experiencia ya que, aunque fuera “un estado febril” y “una fuente de autoengaño”, es también un estado de gran desarrollo imaginativo y creativo, además de un impulso poderoso de unión con otro ser humano¹⁷⁹.

La poesía de Casar comparte con la pasión romántica su búsqueda de la unidad interpersonal; en algunos textos de *Caserías* podemos apreciar, más que la fusión sexual, una seguridad en el valor eterno de la unión amorosa, de

¹⁷⁷ Singer, Irving, *Op. Cit.*, p. 442.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Ibid.* pp. 442-443.

índole no sólo sexual, sino también personal o espiritual. El texto más “romántico” que encontramos en *Caserías* es “Otros mares eternos”, un poema que ya ha sido revisado en la sección dedicada al mar. En él, son evidencia del deseo de que la fusión de los amantes ocurra de manera permanente y eterna los siguientes versos:

Después que todo pase,
quiero decir
después que pase el tiempo
y nos rebase
y estemos en el fondo
de otros mares eternos,
quién podrá distinguir
tu sombra de mi sombra,
qué red o qué cuchillo
separar nuestras aguas.¹⁸⁰

En otro poema de *Caserías*, “Epitafio”, la misma idea de la fusión eterna logra que los amantes “caminen” juntos bajo la tierra, en una unión que no separa ni la muerte:

Y allí, bajo la tierra,
el árbol ramifica otro follaje,
dúctil y penetrante,
como
dotado de una
voluntad de silencio.

No es el viento el que mueve
ese ramaje interno.
Es la humedad y es otra lentitud,
serpiente multiplicada y armoniosa
bajo la oscuridad compacta de otro cielo.

También en ese bosque
caminaremos juntos.¹⁸¹

Regresando a la terminología de Irving Singer, estas explosiones de libido e idealización de la otra persona, presente en el término “pasión romántica”, aparecen asociadas al concepto de enamorarse, dentro de la división tripartita del fenómeno del amor en pareja. Para Singer, el “enamorarse” se define como:

Un intento de cambiar la identidad anterior con la esperanza de alcanzar una unión, nueva y radicalmente diferente con la amada. A menudo es una evasión de la realidad, pero en un período de transición como el de la adolescencia, puede ser también una adaptación. [...]Nos encontramos divididos entre el deseo

¹⁸⁰ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 77.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

de liberarnos del dominio de nuestros padres. [...] Su fijación (del adolescente) en otra persona es un movimiento lateral, lo cual explica por qué, por lo general, dura tan poco pero, así mismo, le permite combinar elementos de ambas alternativas. La bondad que encuentra en la amada puede reproducir el sustento que su madre le proporcionaba, mientras que la posibilidad del coito le promete gratificaciones nunca antes imaginadas.¹⁸²

Singer también explica la pertinencia de las menciones de la fusión de los amantes en un estado tan breve aunque poderoso como lo es el enamorarse:

El lenguaje es justificado por el ardor de la emoción y puede ser correctamente utilizado como una expresión metafórica de ella. El esperanzado amante [...] posiblemente crea que se ha unido a ella eliminando todos los intereses que podían haberlos separado. Al considerarse indigno en comparación, es posible que sienta una pérdida de su propia identidad. Si su amor es correspondido, posiblemente se sienta seguro de que nada lo enajenará del objetivo de su deseo. Será como si se hubieran absorbido mutuamente y se hubieran convertido, así, no sólo en un solo cuerpo, sino en una superalma surgida de lo que una vez eran dos.¹⁸³

La poesía amorosa de Casar usa el lenguaje de la fusión, quizá por ese ardor de la emoción que, como ya establecimos en el apartado anterior, es simbolizado por la unión de las aguas, los desbordamientos de la sustancia amorosa, etc.

Ahora bien, antes de desestimar el valor del amor que “promueve” la poesía de Casar como una falsificación del amor real, recordemos que Singer se inclina, en sus postulados, por un enfoque pluralistas del amor:

Ya sea como un ideal o como un estado humano que suele ocurrir en la experiencia ordinaria, no podemos identificar al amor con uno de los tipos más bien que con los otros dos (enamorarse, estar enamorado y seguir enamorado). En una relación amorosa, pueden aparecer vestigios o presagios de los tres tipos juntos, en grados diferentes y en esquemas complicados.¹⁸⁴

Entre las fuentes que Singer consulta sobre este estado tan polémico del enamoramiento, aparecen los trabajos de Francesco Alberoni, sobre quien Singer nos dice lo siguiente:

Alberoni [...] insiste en que el enamorarse es “la revelación de un estado afirmativo del ser”. En el estado naciente [...] nos elevamos por encima del aburrido esquema de la vida cotidiana y penetramos en una perspectiva personal del mundo que es a la vez imaginativa y recompensadora. [...] En general, parece decir que la institución amorosa (“el amor en sí”) inevitablemente está limitada

¹⁸² Singer, Irving. *Op. cit.*, p. 473.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 453.

por la trivialidad de la vida diaria, de manera que sólo enamorándose se capta la bondad de la imaginación, la creatividad y el entusiasmo.¹⁸⁵

Con esto, habrá que pensar si esos poemas “libidinosos” de Casar donde la amada es un mar que atrae al poeta y lo desborda, son un ejemplo de esta capacidad imaginativa del amante enamorado, pasional y “romántico”, para crear un mundo sorprendente, nuevo y gratificante en torno a la amada.

Cuando lo pensamos en ese enfoque en el que coinciden tantos estudiosos, el de la pasión desbordada de los primeros instantes del enamoramiento, podemos decir que los poemas amorosos de Eduardo Casar expresan esos mismos instantes y que, el propio Casar, es un poeta del enamorarse. Incluso, esta poesía del enamoramiento desbordado lo convertiría en un poeta de tradición romántica, ahora sí dicho en la acepción de estilo artístico del siglo XIX.

Por otro lado, aun cuando el impulso sexual es tan importante para la unión mística, mágica o simplemente idealista del romanticismo, es necesario insistir en que el amor para el romanticismo nunca es equiparado con el sexo, puesto que la experiencia amorosa es, para el romántico, un asunto superfísico, trascendental e implica una búsqueda de la perfección. Singer nos recuerda que la fe en los poderes creativos del amor romántico “idealizó a hombres y mujeres que estaban lejos de la perfección antes del amor”¹⁸⁶. Este poder creativo no aparece en el poema amoroso de Casar, por lo que seguimos hablando de una poesía básica en cuanto a los ideales y al refinamiento intelectual.

3. 3. 2.- Presencia del amor cortesano en *Caserías*

Curiosamente, poemas como “Otros mares eternos” nos dejan ver otro aspecto “romántico” de Casar: la presencia de la tradición cortesana. Aunque dicho de manera escueta y sin mayor profundidad, es sabida la predilección del movimiento romántico por el arte medieval. Pues bien, el amor cortés o cortesano, vertiente del arte y del pensamiento de la Baja Edad Media, es también uno de los conceptos replanteados por los románticos. Como pieza

¹⁸⁵ *Ibid*, pp. 448-449.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 30.

dentro de la historia de las ideas en torno al amor, el amor cortesano ha sido una muy poderosa fuente teórica sobre este fenómeno humano y muchos de sus motivos son conservados y practicados hoy en día, incluso entre los más modernos.

Cuando Irving Singer conceptualiza el amor cortesano, lo hace bajo cinco criterios:

- 1) El amor sexual entre hombres es, en sí mismo, algo espléndido, un ideal por el que vale la pena esforzarse.
- 2) El amor ennoblece tanto al amante como al amado
- 3) Por ser un logro ético y estético, el amor sexual no puede reducirse a un mero impulso de la libido.
- 4) El amor se vincula con la cortesía y el cortejo (pero no necesariamente con la institución del matrimonio).
- 5) El amor es una relación intensa y apasionada que establece una sagrada unicidad entre el hombre y la mujer¹⁸⁷.

Estos criterios se presentan en menor o mayor cantidad con similitudes y diferencias en cada tipo de amor cortesano (pues, ni es una sola manifestación uniforme, ni es la única concepción del amor en el pensamiento medieval). No es el objeto de este trabajo desglosar los distintos tipos del amor cortesano, sino mostrar en qué aspectos, las características del amor cortesano se presentan en algunos poemas de Casar.

El primer criterio es, quizá, el de mayor relevancia cultural obsequiado por los pensadores del amor cortesano a la cultura occidental. Si para la antigüedad, la unión sexual, fuera del propósito de perpetrar la especie, representa lo que de bestia irracional habita en el ser humano (de aquí que Platón y su idealismo promovieran, la mayor parte del tiempo, un amor no sexual, sino intelectual, preferentemente homosexual como amistad), para el amor cortesano el deseo sexual, aunque accesorio al amor como tal, surge como “consecuencia del verdadero amor, señal, incluso garantía, de que existe”¹⁸⁸. Pues bien, como poeta cuyo amor es, en ocasiones numerosas,

¹⁸⁷ Singer, Irving. *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico*. México, D. F., Siglo XXI, 1999, p. 39.

¹⁸⁸ Singer, Irving. *La naturaleza del amor: El mundo moderno*. México, D. F., Siglo XXI, 2006, p. 24.

abiertamente sexual, Eduardo Casar debe un agradecimiento a los poetas cortesanos, pioneros de la reivindicación del acto sexual en el tema del amor.

En cuanto al segundo criterio, que habla de la nobleza, Casar también presenta similitudes con el amor cortesano: conserva, en algunos poemas, la estructura jerarquizada característica de las relaciones sociales del feudalismo medieval. Regresando a “Otros mares eternos”, Casar, para explicar la fusión, usa el símil, “como el agua del río que se junta con el agua del mar”. Jerárquicamente, el río se halla en un nivel inferior, en cuestión de tamaño, al mar; el río “alimenta” al mar, sirve al mar. Como ya se estableció antes, la figura del mar, en la mayoría de los casos, se asocia a la figura femenina. La misma imagen aparece en “Primera carta marina”, donde la amada, cuya mirada alimenta el mar, convierte al yo lírico en río: “más río tendiente al mar o a tu mirada”.

De nuevo en “Otros mares eternos”, Casar usa la metáfora, “entró como en un guante mi lengua en tu lenguaje”. Una nueva relación de subordinación del amante se establece aquí, donde el lenguaje (amada) abarca por definición a la lengua (amante), como un tipo particular de lenguaje. En esta clase de metáforas, el amante de los poemas de *Caserías* se pone en un nivel inferior, desde el que sirve a la amada.

Por otra parte, el amor cortesano generaba una “unicidad” entre los amantes: Esta singularización del objeto amado está emparentada con cierta noción de predestinación en algunos poemas amorosos de Casar; si en la poesía cortesana, un hombre perdía la capacidad de amar a otras mujeres al amar a una sola dama, hasta las necesidades básicas sexuales de la amada de los poemas de Casar sólo pueden ser satisfechas por el Yo lírico del poeta, por ejemplo, en el ya revisado poema, “Tu prisa”.

Entre las fuentes teóricas que anteceden al amor cortés de los trovadores provenzales, en quienes se configura con nitidez el tipo de amor cortesano del *fin' amors*, Singer menciona el trabajo del filósofo musulmán, Ibn Hazm, quien recupera de *El Banquete*, de Platón, aquel origen mítico del amor, expuesto por el cómico Aristófanes. En este sentido, parte de las ideas del amor en la Edad Media se alimentan del supuesto de que los amantes pertenecen a la misma sustancia original, dividida o fragmentada en este

mundo físico y corpóreo. Cuando en los poemas ya mencionados de Casar se establece esta fusión que sobrepasa los tiempos y que se da como por arte del destino, es imposible no pensar en este mito que presupone la existencia de un alma original, dividida en dos y enviada al mundo donde busca su complemento.

El poema de *Caserías*, “Contranatura”, narra los intentos infructuosos del tiempo por distanciar a los amantes que, por cierto, no parecen conocerse:

Para que no te viera, el tiempo
se disfrazó de polvo y cordillera
[...]
Se desplegó a todo lo largo de la historia.
Para que no te viera
el tiempo construyó ciudades
[...]
Pero no pudo vencer la resistencia
que le opusieron las ventanas.
Buscando los ángulos exactos,
los reflejos precisos,
a pesar de los muros, por otra geometría,
un día nos miramos fijamente
y nos reconocimos.
Y el tiempo tuvo que aceptar su derrota.¹⁸⁹

Los desconocidos amantes “se ven y se reconocen” aun cuando no haga mención el texto de que hayan estado juntos antes. Por asuntos del destino, los amantes, en la misma estrofa en que se miran fijamente y por vez primera, (en el poema, en la vida) se reconocen y su unión, literalmente, derrota al tiempo.

La idea de amores predestinados, de reconocimientos a primera vista, etc., también está presente en *Son cerca de cien años*: por ejemplo, el poema “Los de abajo”, donde Casar usa la imagen del desbordamiento de los amantes, pero ahora con un accesorio curioso que es el calzado:

Cuando te conocieron
mis pies supieron de inmediato
que los zapatos les quedaban chicos.¹⁹⁰

El tercer punto dentro de este listado de criterios es el que más aleja la tradición cortesana del poema amoroso de nuestro autor. Como ya se ha señalado, fuera del valor de única en el mundo o de apreciar su capacidad para saciar al amante, la amada de Casar es una total desconocida para el lector,

¹⁸⁹ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 62-63.

¹⁹⁰ Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, p. 68.

tanto física como moralmente hablando; la valoración ética y estética de la amada está ausente en la poesía de Casar.

Por otro lado, aun cuando, en ciertos poemas, la alusión a la unión sexual es obvia, Casar presenta siempre imágenes poéticas que sirven para “ocultar” la referencia al coito. El enramado simbólico que nuestro poeta emplea en sus textos libidinosos es, finalmente, un asunto estético.

Además, si bien es raro un poema en *Caserías* que esconda o que omita el deseo sexual, esto no aleja a nuestro autor de la cortesanía pues, como observa Irving Singer, el papel de la sexualidad en el amor cortés no es mínimo y, como parte de un conjunto de condiciones en el amor, aparece en menor o mayor medida en ciertos poemas; algunos exaltan más que otros el tema del encuentro entre los sexos.

Pasemos al cuarto criterio, donde Singer define la cortesanía de la siguiente manera:

La adquisición de gestos amables y equilibradores que le permiten a los seres humanos comunicarse sin invadir la intimidad de los demás y penetrar en el santuario de un ser separado sin irrumpir en él como lo hace la autoafirmación material¹⁹¹.

Debemos preguntarnos si, incluso los poemas obscenos revisados en la sección dedicada al humor, son señal de “cortesía”, en la medida en que el ingenio y los recursos poéticos sirven para proponer sin invadir ni ofender.

Y de regreso a la línea de desconfianza en el amor “casariano”; con todo y su arraigo cortesano y romántico, a la poesía amorosa de Casar le sigue faltando la idealización del amor mismo, característica distintiva entre los trovadores que exaltaban el amor como actividad loable y ejemplo a seguir; incluso el amor romántico tampoco queda exento de la elevación de la experiencia del amor, pues, cuando introduce el concepto del heroísmo, el héroe romántico “no sólo podía hacerse digno del amor sino también encarnar un valor comparable con el que tenía la dama medieval”¹⁹², esto por medio del sacrificio en pos de las causas elevadas.

En Casar está ausente el regodeo del amante por el estado anímico en que se encuentra; una explicación a esto quizá sea lo “moderno” o

¹⁹¹ Singer, Irving. *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico*. México, D. F., Siglo XXI, 1999, p. 45.

¹⁹² *Ibid.* p. 28.

“contemporáneo” de nuestro poeta; Singer menciona que, como amor no subordinado a Dios, el amor cortesano “estimulaba la autosuficiencia del ser humano”¹⁹³, situación peligrosa para la Iglesia que “hace todo lo que puede por destruirlo”¹⁹⁴. Quizá, en un momento histórico algo desprovisto de instituciones sólidas, la falta de impedimentos institucionales que sancionen el amor abiertamente sexual le permite a Casar explotar lo apasionado del encuentro. Esto puede ser razón, también, por la cual su poesía carece del refinamiento intelectual e idealizante de otros poetas anteriores, pues su “experiencia” amorosa no tiene frustraciones teóricas y no es necesario convertir el impulso libidinal en energía de creación estético-ideológica.

Ahora que lo mencionamos, tampoco son frecuentes en Casar poemas de decepción o frustración amorosa; un poema excepcional por eso y por su longitud, aunque no por su esquema rítmico-métrico, ni por sus símbolos y estilo, es “Con tus implicaciones”, en el que el poeta hace reproches a la amada, usando similitudes fónicas y hasta intentos de calambur que nos recuera a Villaurrutia y su “Nocturno en el que nada se oye”. Esta ausencia de complicaciones amorosas, de frustraciones teóricas o de trabas institucionales no son algo perteneciente a las tradiciones cortesana y romántica, que suelen llegar a la frustración amorosa desde sus propios recorridos teóricos. Este aspecto emparenta a Casar con la tradición realista que parte de la idea de que eliminando “el supuesto de que el amor es el esfuerzo por alcanzar un ideal, [...] todos estos problemas desaparecen”¹⁹⁵. No obstante, apunta Singer, en detrimento de la visión realista, que “el amor incluye la valoración y, sobre todo, la creación de ideales y que no puede reducirse a una simple liberación de los mecanismos apetitivos”¹⁹⁶. Y el mismo Casar es, evidentemente, partidario de esto último: en su estado de enamoramiento, idealiza la fusión de los amantes, como ya hemos revisado, más allá del encuentro sexual.

A grandes rasgos, Eduardo Casar es un poeta amoroso con una clara inclinación al sustrato cortesano que aún ronda en las mentes de los amantes modernos; conserva ideas platónicas como la fusión de las almas; la

¹⁹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁵ Singer, Irving. *La naturaleza del amor: El mundo moderno*. México, D. F., Siglo XXI, 2006, p. 42.

¹⁹⁶ *Idem.*

predestinación que se deriva del mito que Aristófanes presenta en *El Banquete*, la combinación de aspiraciones idealistas con una “gozosa realidad sexual”¹⁹⁷ y, como él mismo lo expresa en su poema, “Las cuentas claras”, participa de un optimismo por el amor como medio de dignificación de la vida cotidiana.

3. 4.- LA PRESENCIA DE LA MUERTE: LA POESÍA ELEGÍACA DE CASAR

Hasta ahora hemos visto la presencia de la muerte como tema poético en Casar ligada a la poesía del devenir. En esos casos, la muerte es de carácter impersonal; se habla de ella en general, sin un sujeto que se la apropie. Puede que esos poemas sean reflexiones sobre la propia muerte del autor, pero por los pronombres que se usan (primera persona de plural en poemas como “Dos que cinco relojes”, “Para matar sirenas” o “Piedras de intensidad”, así como segunda persona en “Poema completo en cuatro movimientos”) tenemos la idea de que el autor está hablando de una situación común a todos, despersonalizada, para que a todos nos incluya. Estos usos de pronombres revelan algo que ya antes se ha mencionado sobre la poesía de Casar: que nuestro autor tiene amplias intenciones comunicativas y desea ser entendido con cierta facilidad. Habrá que corregir entonces que Casar no habla sólo de su muerte en estos poemas del tiempo y del devenir, sino que habla de su muerte y la de todos.

Podría decirse que estos textos, en su búsqueda de despertar conciencia, son bastante “informativos”; son poemas con cierto valor descriptivo desprovistos de las lamentaciones, la tristeza o el miedo que puede inspirar semejante tema. A grandes rasgos, esta poesía del devenir está en una situación de emotividad equilibrada, ideal para este tipo de textos líricos donde predomina la construcción inteligente de una idea o concepto. Pero Casar sí practica una suerte de poesía de lamentaciones: me refiero a su poesía elegíaca, la que dedica a la memoria de personas importantes para él. Ésa es también una poesía de la muerte que, a diferencia de los textos ya revisados sí es una muerte personal, con un sujeto.

¹⁹⁷ Singer, Irving. *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico*. México, D. F., Siglo XXI, 1999, p. 53.

3. 4. 1.- Los de arriba: la poesía dedicada a los muertos

Desde *Son cerca de cien años*, aparece una poesía dedicada a la muerte de otros en específico; en aquél poemario, la sección que reúne esos poemas se llama “Elegías” precisamente. Es una sección breve de cinco poemas, tres de los cuales bien pueden inscribirse en el rubro de la poesía elegíaca funeraria, pues se trata de poemas de duelo por la desaparición de personajes significativos para el autor. Para el siguiente libro, *Caserías*, la poesía elegíaca funeraria vuelve a tener una sección propia, con un nombre más imaginativo: “Los de arriba”. Esta sección nuevamente es breve y consta de cuatro poemas, dos de ellos dedicados a alguien en específico, aunque en los cuatro se menciona a alguien, ya sea de nombre o por medio de una aposición (la “amiga muerta” del poema “Pruebas”). En ambos poemarios, sus respectivas secciones de elegías funerarias incluyen textos que parecen muy personales, en los que el tono es emotivo pero su potencial comunicativo es menor que el acostumbrado en otras secciones, donde la claridad es mayor. Poemas como “Correspondencias” (en memoria a Jorge Sepúlveda)¹⁹⁸, por ejemplo, se ven inaccesibles para alguien que no cuente con los referentes adecuados, cosa que, repito, suele no pasar en la demás poesía de Casar.

En la misma línea de elegía funeraria, el texto “El mismo río”, en *Caserías* tiene características similares; empero, dedicado a la memoria de Óscar Zorrilla, este texto tiene indicaciones más precisa en torno a los referentes que usa, tales como el Río Mixcoac, la costumbre del difunto de visitar dicho río en su infancia, su “fecha” de muerte (ayer), etc. Aun así, el final resulta desconcertante cuando el poeta ve a cuatro niños visitar el mismo río que su amigo muerto y reconoce, en los cuatro, características del difunto:

Abajo el río pone en evidencia, subraya la parte más profunda de la barranca. Es un hilo que queda del que fue el río Mixcoac. Cuatro niños van siguiendo su curso, juegan con una pelota. Los cuatro visten igual, el uniforme de alguna primaria. Oscar me contó una vez que cuando era niño venía a nadar al río Mixcoac. El mismo río.

Oscar murió ayer.

¹⁹⁸ Casar, Eduardo. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989, pp. 44-45.

(Suenan un oboe)

Busco cuál de los cuatro niños es Oscar, aquel
que venga desde hace cuarenta años al río.

Oscar era bajo de estatura. Como ese niño.

Seguramente se tendía bocabajo
y contemplaba el pasto
sosteniendo la cabeza con las manos.
Como ese niño.

Era alegre, audaz, fuerte, liderillo.
Como el primero, ese que se animó
a cruzar el río.

Nadie lo veía. Como al que falta.

Oscar es los cuatro niños.¹⁹⁹

“Óscar es los cuatro niños”. Este último verso, junto con el título, sugiere la idea de un tiempo cíclico, donde las costumbres son las mismas en tiempos distintos, aunque la gente no sea la misma; por otro lado, la gente sigue siendo la misma en la medida en que participan los de antes y los de ahora en las mismas actividades. Pero estos poemas siguen teniendo un carácter muy personal; en ellos se dibujan mensajes y experiencias privadas de las cuales sólo el autor y su interpelado tienen completa noción de su significado.

Desde su título, “Los de arriba”, no implica lamentaciones necesariamente y dos de sus poemas, al menos, no tienen ese tono de duelo: “Pruebas”, por ejemplo (del cual ya se ha hablado en el apartado del humor), no aborda los lamentos del poeta por esa ausencia sino que, más bien, el texto se inscribe entre ese grupo de poemas en los que se toma consciencia de la muerte. El otro texto que se escapa a las lamentaciones es el “Nocturno a Cortázar”, poema conversacional que habla de la experiencia de Casar como escritor a la luz de la influencia de Julio Cortázar, en un tono de gratitud. Luego entonces, “Los de arriba”, como sección, trata de los muertos más que de la muerte: los de arriba son entonces los muertos, los que se fueron al Cielo, los que “se nos adelantaron” y lo interesante de esta sección es lo que de cada uno de ellos se dice.

¹⁹⁹ Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993, p. 82-83.

Obligadamente es tiempo de hablar, de nuevo, del poema “Los de arriba” que, merced a la cantidad de menciones que se han hecho de él en este trabajo, debe establecerse como uno de los poemas más representativos de la obra de Eduardo Casar. El nombre parece apropiado para esta sección, no así para el poema. ¿Quiénes son los de arriba? Otro poema de Casar ya mencionado es “Los de abajo”, cuyo título hace referencia a los zapatos del yo lírico. Entonces, de regreso a nuestro caso actual, los de arriba tendrán que ser los lentes de Nelson Oxman: son los objetos principales por los cuales se evoca al amigo (junto con la fotografía y el reloj), se usan en la cabeza (arriba) y por último, gracias a ellos se establece la ironía con la que el texto concluye.

A diferencia de los otros poemas elegiacos, en este no se establece una dedicatoria y, por lo tanto, su lectura queda completamente abierta al público; el tono enigmático, de comentario local, desaparece y en su lugar queda un ambiente de cotidianidad establecido por los objetos mencionados que nos evocan a Nelson Oxman o, tal vez más apropiado es decir que lo invocan, lo ponen al alcance del lector como para conocerlo.

Desde su primera estrofa, Casar propone un ambiente de intimidad cuando presenta a Nelson Oxman desde una fotografía suya. La contemplación de la foto, antes del *boom* del internet y las redes sociales, era un acto íntimo y familiar; el hecho de que el yo lírico presente a su amigo por medio de una foto es una señal de intimidad abierta, una señal de apertura a los demás. Inclusive, a pesar del tema serio, como ya se ha mencionado en la sección dedicada al humor, la redacción es juguetona y el poeta interrumpe la contemplación de una foto en la primera estrofa para hacer una aclaración ridícula por obvia:

En la fotografía
mi amigo Nelson Oxman aparece pensando; trae
dos o tres imágenes adentro del cerebro; aparece
con un reloj en donde no se alcanza
a ver la hora (**ni tampoco las dos
o tres imágenes**).²⁰⁰

Hemos visto este uso cómico de los paréntesis en otro poema de Casar, “Siglos concéntricos”, y de estar con una persona que se toma el tiempo para interrumpir y aclarar que en la foto no se ve lo que piensa el retratado, no les faltaría a muchos las ganas de reír: “¿en serio no se ven?, yo pensaba que sí

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 86.

se alcanzaban a ver”. En este ambiente de intimidad abierta seguro que se permite esta clase de chanzas y bromas.

Podemos afirmar el carácter humorístico del poema, dedicado a cubrir de nimiedades un asunto serio, quizá para comunicarlo con más éxito, quizá para hacerlo más soportable. Pues bien, no siempre se tienen las fuerzas para que los asuntos de la muerte nos sean ligeros y, parece que a Casar se le quiebra la voz en la cuarta estrofa de “Los de arriba”, en su afán de restarle peso a la muerte del amigo:

Sus lentes, adaptados para complementar
la claridad de lo que Oxman miraba, fueron
una parte de su mirada.
La otra parte (sus ojos) ya son ceniza ciega.²⁰¹

El poeta se esfuerza por quitarle importancia al hecho de que el amigo ya no está y cuando toca hablar de su mirada, habla tanto de él como de los lentes en una relación de igualdad, como si ambos tuvieran la misma importancia; una parte se quedó aquí y la otra ya no está, pero esa parte que ya no está se escribe entre paréntesis, distintos a los de la primera estrofa, pues aquí no parecen un equívoco cómico sino una aclaración trágica que se acalla para seguir hablando fríamente de la fotografía, del reloj y de los lentes.

La siguiente estrofa continúa teniendo un tono en el que el yo lírico se hace el duro frente a la desaparición del amigo: prueba de esto es la información sobre la nariz del difunto, dicha como información adicional, dentro de una oración subordinada:

Una parte de la mirada de Nelson
se quedó engastada
en aros de metal que se articulan
sobre el puente de una
nariz **que ya no existe**.²⁰²

Por otro lado, es a partir de esta estrofa que el poema comienza a ser más del tipo de una elegía funeraria ya que los indicios de lamentaciones son mayores; por ejemplo, el símil de final de estrofa en el que las varillas de los lentes son comparadas con brazos cruzados “que no abrazan a nadie”, implican que el abrazo es una función de privilegio para los brazos, tal como la

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Ibid.*, p. 87.

principal función de los lentes es ser sostenidos por las orejas y la nariz de alguien que los requiera para ver mejor; al no estar Nelson Oxman, los lentes, como los brazos que no abrazan, se “desperdician”:

En la siguiente estrofa, Casar insiste en cómo los lentes estaban hechos específicamente para que Nelson los usara y nadie más; al no estar él, los lentes quedan inútiles pues nadie más puede usarlos y así el poeta refuerza la idea final de la estrofa anterior de que es una lástima que los lentes no puedan usarse. Por último, las líneas finales expresan con claridad lo que Casar viene insinuando: es una tragedia (o una lástima) que esos lentes irrompibles ya no puedan usarse jamás.

No obstante, esto que parece ser la idea concluyente del poema no lo es tal, sino que es el inicio de la verdadera conclusión. Ya en la sección destinada al humor se había hablado de la ironía detrás de estas últimas palabras con las que termina “Los de arriba”; esta ironía se basa en que la posición del lector será la de creer que la verdadera tragedia es la muerte del amigo; empero, hay algunos rasgos que apuntan a que no sólo el lector, sino el mismo yo lírico no ve en su conclusión una verdadera conclusión.

Junto a la contemplación del difunto, está también el listado de cosas que eran su afición, las cosas que lo hacían especial y único, etc:

Fue exacta la refracción, el foco, lo convexo,
y fue el tejido exacto de ángulos cristalinos
para que la mirada de Nelson apreciara
detalles, quisiera
pelos y señales, amara
sobre todo ese lunar que amó
o aquella cicatriz imperceptible para otros.²⁰³

Parece que al revisar aquellas cosas que formaban la cotidianeidad de la vida de Nelson Oxman, lo que hace Casar es alumbrar el camino hacia la verdadera tragedia. Después de todo, ¿por qué la tragedia habrá de ser la indestructibilidad de unos lentes? Las problemáticas de “los de arriba” (o sea, de los lentes), tanto la establecida por aquel símil de los brazos cruzados, como su calidad de irrompibles, quedarían resueltas si Nelson Oxman fuera igual de “irrompible”, pero no lo fue y nadie lo es, así que lo verdaderamente

²⁰³ *Idem.*

trágico es que Nelson fuera susceptible a morir. Es lo verdaderamente lamentable: la muerte del amigo.

“Los de arriba” conserva entonces el tono de lamentación funeraria necesario en una elegía, pero es una lamentación velada, diluida entre las aguas de la ironía que, podemos decir luego de esta revisión, cumple con las finalidades de aligerar la carga emocional de una pérdida como la que se plasma en el poema, así como la de evitar la solemnidad y el sentimentalismo ramplón en el que fácilmente los poetas inexpertos caen cuando abordan el tema elegíaco.

3. 4. 2.- Las “muertes” en Casar

Pero hay algo que queda sin respuesta luego de estas lecturas y eso es la existencia de dos posiciones frente al fenómeno de la muerte: por un lado, el Casar elegíaco mediante la ironía intenta sobrellevar el peso del fallecimiento de los conocidos, pero el Casar azotado insiste en hacer conciencia sobre su mortalidad. Mientras que uno lamenta la muerte de los demás, el otro busca que nos apropiemos de nuestra muerte.

Definimos atrás la poesía de Casar como poesía de conciencia en un sentido heideggeriano; pues bien, la conciencia de la muerte en nuestro autor lo asemeja un poco con otro poeta que también ha contribuido a la poesía humorística, me refiero al poeta español de vanguardia, Ramón Gómez de la Serna. Sobre esta consciencia de la muerte, Martín Casamitjana apunta:

Su humorismo nace de una actitud ante la vida que tiene presente en todo momento la certeza e inevitabilidad de la muerte. [...] Este concepto quevedesco de la existencia se transparenta, sin ir más lejos, en el sorprendente título que da a sus memorias: *Automoribundia*. [...] La realidad de la muerte priva a la vida de todo sentido que no sea el de goce, la aceptación, “el gulusmeo” –según neologismo ramoniano—de la propia existencia.²⁰⁴

Y es cierto que el mismo Gómez de la Serna cita a Quevedo en sus “Lucubraciones sobre la muerte”:

Don Francisco de Quevedo se vio una vez acompañado de la muerte. [...] la muerte se para y le responde: “[...] la calavera es el muerto y la cara es la muerte, y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis

²⁰⁴ Martín Casamitjana. *Op. cit.* pp. 408-409.

vivir es morir viviendo; [...] di que acabaré de morir y acertarás, pues con la vida empecé la muerte.”²⁰⁵

En la medida en que Ramón abraza estos preceptos quevedescos, se emparenta también con Heidegger, pues la vida en Ramón Gómez de la Serna se vive a la luz de la muerte y el recuerdo del destino fatal hace al poeta despertar a la vida, propia o impropriamente:

Hay que sentirse una cosa entre las cosas. Sólo esa preparación inerte es buena para la muerte. Hacer el silencio en uno y quedarse desconceptuado entre las cosas, sintiendo el funcionamiento mecánico de nuestra vida, como si nos hubiéramos ido y se hubiese quedado andando el gramófono solo. [...] ¿Qué sería de nosotros sin la muerte? Todo tiene exaltación gracias a la muerte. [...] Mientras no haya en la vida ese fondo de muerte no tendrá la vida su augusta creatividad, su inspiración de arte, su noble altivez.²⁰⁶

Esta misma parentela une al autor de las *Greguerías* con nuestro Eduardo Casar aunque no es el único punto de coincidencia entre ambos autores: ambos poetas no dejan pasar la oportunidad de aplicarle humor al tema de la muerte. El ya revisado poema “El fin”, con su homonimia parcial y su estructura chistosa o los poemas “Los de arriba”, “Poema completo en cuatro movimientos” y “Pruebas”, con su ironía y su toque de humor negro, destacan por la espontaneidad y la naturalidad que cubren su apariencia formal; es esa sencillez la que genera la explosión de “realidad inevitable que surge en las fiestas y en los funerales” de la que habla Ramón al referirse al humorismo.²⁰⁷

Ambos poetas están relacionados también por una tradición cultural de semejanzas; tanto el español que, según Ramón, “vive como en un estado preagónico exquisito, como si todos, en medio de su alegría, estuviesen gozando el último día al sentirse por dentro como en plena peritonitis”²⁰⁸, como los mexicanos que, según Casar, frente a la muerte “simplemente no nos impone un respeto tan grande, no sabemos ni por qué cempasúchil simplemente no nos arrodillamos”²⁰⁹, gozan de una cultura que le quita solemnidad a la muerte y no teme restarle alcurnia a los muertos.

²⁰⁵ En Gómez de la Serna, Ramón. *Los muertos y las muertas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 41.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 36, 51 y 57.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁹ En Casar, Eduardo. *Ontología personal*. México, D. F., CONACULTA, 2008, p. 72.

No obstante, el Casar elegiaco dista un tanto de esta posición de conciencia de la muerte en la que vivió Gómez de la Serna; para éste, la vista de los otros muertos es un “espejo de mano”:

La lección de Hamlet ante la calavera de Yorik es que ha descubierto su calavera antes de tiempo y además de la suya es también la de su amigo Horacio. [...] Esa contemplación del calaverario es para no estar engañados, para que la muerte no venga tan callando, y porque saber algo de la verdad profunda de la vida es haber vivido.²¹⁰

Pero Casar no parece consciente de su propia muerte en un texto como “Los de arriba”, incluso parece haber hecho a un lado su condición de proyecto heideggeriano. Casar, más que despedir a sus difuntos, parece lamentar que no regresen o que sólo puedan regresar por medio del recuerdo. ¿Qué hace a la muerte de los otros tan lamentable y a la propia tan llevadera? Tal vez sea sólo un fenómeno común y corriente de la condición humana, debido a que la visión que se posee de la muerte es la visión de los vivos; como Gómez de la Serna dice: “en la muerte ha sucedido todo porque no hay nada que pueda suceder. Nada de sentimiento trágico más que en los vivos.”²¹¹

Pero lo que sí podemos consignar objetivamente es que algo que distancia a Casar de Ramón Gómez de la Serna es la seguridad de Dios: mientras que en Casar, las menciones de Dios o de lo que hay más allá de la muerte son prácticamente nulas, Ramón concluye sus “Lucubraciones...” diciendo:

Pero sobre el Arte, la Muerte y el Amor, siempre Dios. [...] Frente a la caducidad de las cosas humanas, mi confianza está en Dios, que además de ser el padre de los vivos es el padre de los muertos, que se quedarían inadmisiblemente huérfanos si no fuera por Él.²¹²

Quizá si la poesía de Casar incluyera algunas menciones a Dios y al más allá, su poesía elegiaca sería de menos lamentaciones o más comfortable; lo cierto es que, un escalón debajo de Dios en Gómez de la Serna está el Arte:

“Todo el Arte sirve para contestar algo cuando estamos muertos; todo es hablar para no morir, para corregir algo los efectos de la muerte. Cuando se ve el Arte más claro es que se ve a la muerte más clara”.²¹³

²¹⁰ Gómez de la Serna, Ramón. *Op. cit.*, p. 32.

²¹¹ *Ibid.*, p. 53.

²¹² *Ibid.*, pp. 70-71.

²¹³ *Ibid.*, p. 68.

Tal como hemos dicho sobre la poesía del devenir, parece que la confianza que Ramón depositó en Dios, Casar la ha depositado en la creación artística y en la capacidad del arte para “corregir los efectos de la muerte”, de nuevo coinciden los pensamientos de ambos poetas.

La muerte es un tema grave y es parte de la condición humana lamentar las pérdidas que causa, pero Casar no teme abordarla en sus poemas, los cuales no caen en el llanto copioso ni en los gritos al cielo o los tirones de cabello. La poesía elegíaca de Casar posee, precisamente, ese espíritu de las vanguardias que consigna José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*; ese espíritu que crea distancia entre las emociones humanas (contagio psíquico) y el goce artístico, que despoja a la poesía del patetismo romántico y que permite que la ironía, el humorismo, etc., hagan apariciones en el texto funerario de una manera armónica y organizada. Esta habilidad de Casar de aguantar el llanto y atreverse incluso a dibujar una sonrisa en el rostro de sus lectores a pesar de la gravedad del tema es un motivo convincente para hacer una lectura crítica de dicho autor, lectura que como se ha visto, puede incluir como referencia a alguien de la talla de Ramón Gómez de la Serna.

3. 5.- LOS TEMAS DE CASAR (UNA “CONCLUSIÓN” CON RASGOS TEMATOLÓGICOS)

Tomaremos prestada la terminología de la tematología comparatista con el fin de ordenar, resumir y jerarquizar incluso los contenidos de la poesía de Eduardo Casar en sus aspectos recurrentes. Hasta aquí, estaríamos aún dentro de la crítica temática; no obstante, como ya hemos señalado a lo largo de este trabajo, hay varios puntos de conexión entre nuestro poeta y otros autores (algunos mencionados por el propio Casar) con los que se puede establecer una relación comparativa atractiva para la tematología. El objeto de este trabajo no es agotar estas comparaciones, sino sólo mencionarlas.

Si bien la tematología comparatista tiene desde sus bases terminológicas una serie de conflictos no resueltos, me parece pertinente su uso aplicado a la poesía de Casar por el ya mencionado carácter recurrente de sus temas, así como por las características que lo enlazan con otros autores.

Dichos conflictos terminológicos ponen en pugna los términos *Stoff*, tema y motivos, así como sus relaciones entre sí, que van de lo abstracto a lo concreto y de lo englobador a lo distinto. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel²¹⁴ y a Cristina Naupert, haremos a un lado *Stoff* por su menor difusión en las distintas lenguas.

Por su mayor practicidad, usaremos el intento de sistematización de Nauper, aunque es importante recalcar el parecido que hay entre éste y el sugerido por Pimentel²¹⁵. La autora alemana decide que, en lugar de ubicar un elemento identificable en un texto dentro de los rubros tema o motivo, el uso más frecuente entre los estudios comparatistas es el inverso. Su sistematización parte entonces de “la configuración textual de los elementos temáticos”²¹⁶ una vez identificados en el texto. Dividida en dos niveles, la clasificación de Naupert separa elementos temáticos intra o microtextuales en el primer nivel y elementos temáticos supra o macrotextuales (es decir de procedencia “anterior” a su elaboración literaria) en el segundo:

1.- Elementos temáticos intra o microtextuales.

I.- Elementos temáticos humanos.

I A.- Personajes individualizados con nombre propio.

I B.- Tipos generales (representantes tipificados de una colectividad humana).

II.- Elementos temáticos no humanos.

II A.- El tiempo (físico, biológico y cronológico)

II B.- El espacio.

II B 1.- Espacios individualizados con nombre propio.

²¹⁴ Para esta autora, tanto tema como motivo tienen un valor abstracto y ambos términos son identificables entre sí porque “tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo. [...] El motivo, en cambio, se distingue del tema por ser una unidad autónoma y por su recursividad” (En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, 1993, # 4, pp. 216-217.).

²¹⁵ Ambas autoras “desdoblan” el término tema en dos “nociones afines” parecidas: una con mayor “prefiguración” que la otra. Mientras que, para motivo, Pimentel consigna cinco “tipos” dependiendo de su grado de abstracción: ideas o conceptos, situaciones que se presentan como programas narrativos potenciales, espacios y objetos que se presentan como programas descriptivos potenciales, imágenes recurrentes y, por último *topos* o cristalizaciones verbales de una idea. Para Naupert, en cambio, la división de motivo tiene como base su carácter tanto abstracto como concreto o mayormente prefigurado. Así, la autora habla de una tripartición de acepciones válidas: motivo como una constelación de situaciones básicas de la experiencia humana en general y otras dos acepciones que lo restringen a un nivel textual inferior: como constituyente de relatos y como componente del texto lírico.

²¹⁶ Naupert, Cristina. *Op. cit.*, p. 124.

II B 2.- Espacios generales (tipificados)

II B 3.- Espacios de la naturaleza física

*animados

*inanimados

2.- Elementos temáticos supra o macrotextuales.

I.- Esquemas abstractos de pensamiento.

a.- Ideas y problemas filosóficos

b.- Conceptos ideológicos.

c.- Otros conceptos existenciales (religiosos, etc.).

II.- Motivos (situaciones y constelaciones recurrentes)²¹⁷.

Algo que con cierta facilidad debe saltar a la vista del lector es que la mayoría de los temas de Eduardo Casar son elementos supratextuales: gran parte de la poesía de Casar desarrolla temas relacionados con la experiencia humana en general en detrimento de los temas de origen propiamente literario: el paso del tiempo, la escritura, el lenguaje y la creación artística/literaria, la vida citadina, el amor, la muerte. Las diversas menciones de uno u otro poema en más de un apartado señalan que estos temas no se dan de manera aislada, sino que tienden a cruzarse regularmente en los textos, lo cual dificulta la separación tajante de rubros temáticos inmóviles. No obstante, en estos nombres de temas, puede estar conjuntada de manera general la obra de Eduardo Casar.

Evidentemente, los temas pertenecen, o bien al segundo nivel de la clasificación de Naupert, o bien al segundo grado, el de elementos no humanos, dentro del primer nivel de clasificación: los temas de amor y muerte son constelaciones abstractas de la experiencia humana, no exclusivos de ninguna disciplina artística o científica. Pero hay otros, por ejemplo el tiempo, que aparecen en la obra de Casar como elementos tematizados. La poesía marina de Casar (elemento de la naturaleza física inanimado), usando expresiones de Naupert, “interviene en la configuración de símbolos, tópicos, emblemas e imágenes que delatan la presencia de una tradición literaria supranacional”²¹⁸ al hacer eco de las ideas estéticas de Gastón Bachelard, así

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 124- 126.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 125-126.

como las diversas menciones y referencias a la vida citadina que, al igual que el tiempo, no funciona sólo como soporte espacial, sino como elemento tematizado.

Sin embargo, para que la tematología comparatista nos preste sus herramientas, será necesario (e interesante) darle a esta clasificación de temas en la poesía de Casar un enfoque práctico para la literatura comparada o, por lo menos, mencionar su potencial comparatista. Para esto, debemos tener presente lo que Naupert comenta sobre su propia clasificación en el nivel de los elementos supratextuales. Los “esquemas abstractos de pensamiento”, con todo y su carácter difuso, deben ser aislables en el entramado textual, ya que:

[...] También estos elementos abstractos tienen que estar verbalizados en el texto, es decir, necesitan un soporte o representante para “infiltrar” su respectiva carga ideológica, filosófica o existencial.²¹⁹

Luego, nuestros nombres de temas, para precisar sus alcances, deberán ser divididos en temas más concretos. Esto en algunos apartados ya se hizo, pero no se han esquematizado aún, de manera que sea más fácil precisar los desarrollos temáticos de Casar en una forma resumida.

Volvamos entonces a nuestro listado de temas:

- 1.- El devenir (paso del tiempo). Elemento temático supratextual (ideas y problemas filosóficos).
- 2.- Escritura/lenguaje/creación literaria. Elemento supratextual (motivo propiamente por ser una situación o constelación recurrente).
- 3.- Vida citadina. Elemento temático no humano (espacio general tipificado);
- 4.- Amor. Elemento supratextual.
- 5.- Agua/mar. Elemento temático no humano (elemento de la naturaleza física inanimado).
- 6.- Muerte. Elemento supratextual.

Por su menor nivel de prefiguración, comenzaremos la división en temas inferiores con los elementos supratextuales. Por lo revisado en los apartados anteriores, el tema del tiempo lo hemos llamado “el devenir”; estos poemas, como ya se ha establecido, tratan acerca del paso del tiempo y los cambios que se producen: la noche en día, la vida en muerte, las distintas etapas de desarrollo, etc. Incluso estos textos “filosóficos” muestran una postura afín con

²¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

las ideas de Martin Heidegger y Heráclito, autores en los que los cambios y los procesos en el tiempo cobran una importancia fundamental.

Como ya se ha señalado, los poemas sobre el propio acto de escritura son menos abundantes que los poemas de otros temas, sin embargo, como característica general de esta obsesión del autor estarían la posición de poca solemnidad, de burla incluso, frente al rol de poeta, así como también el optimismo en el arte como única forma de sobrevivir al tiempo.

El tema del amor, ridículamente abundante en la poesía lírica, tiene ciertos aspectos específicos en su realización dentro de la obra de Casar; así, habría que dividir dicho tema en algunos menos abstractos. El primero sería el del deseo sexual emparentado con la pasión amorosa; sobre este elemento temático, es necesario señalar que las imágenes del agua/mar que “acusa(n) una tradición literaria”, son parte medular de la simbolización de dicho tema. Otros dos “nombres” dentro de la poesía amorosa de Casar son el de la predestinación y el de la fusión de los amantes, ambas divisiones son ecos platónicos en nuestro tiempo y ambas también se realizan en la poesía de Casar por medio de imágenes aguamarinas.

Para el caso de la poesía de muerte, ya hemos ubicado al menos dos ejes: uno, de “abolengo” heideggeriano, que busca hacer consciencia sobre la muerte como posibilidad auténtica de la existencia debido a su carácter ineludible. Ahora bien, este eje temático tiene al menos otras dos realizaciones efectivas: una como conclusión dentro de la poesía del devenir y otra en la que el recordatorio de la muerte se hace con ayuda del humorismo, posición que, como ya mencionamos, comparte Casar con Ramón Gómez de la Serna. El otro eje atraviesa los poemas elegiacos funerarios, de lamentaciones personales por la muerte de los amigos; este segundo eje involucra una consideración genérica a la vez que temática que, tal vez, requiera más de una rama de la literatura comparada; y es que la elegía funeraria, entendida como subgénero lírico, puede ofrecer por sí sola (sin tener que usar la tematología) una propuesta para un trabajo comparatista.

Sobre los elementos temáticos microtextuales, en el caso del *topo* de la vida citadina hay una fragmentación en otros *topos* emparentados o englobados con/en el primero: a lo largo de este trabajo se han precisado dos

con mayor énfasis; uno es el de la enajenación causada por la monotonía citadina. Otro, el de la idealización de la vida cotidiana a través del sueño, se relaciona con el elemento de agua/mar, en su faceta del complejo de “isla-estrella”; su relación comparatista pone a Casar en el mismo riel que algunos poetas del grupo Contemporáneos, como Xavier Villaurrutia, además de autores románticos fuera del territorio nacional como E. A. Poe y Gerard de Nerval.

Luego de estas consideraciones, echemos un último vistazo a nuestro listado de “temas”:

- 1.- El devenir (visión de mundo afín a las ideas de Heidegger y Heráclito).
 1. 1.-La muerte como posibilidad auténtica del devenir (Heidegger).
 1. 2.- La creación artística como forma de trascender al tiempo.
- 2.- Escritura/lenguaje/creación artística (donde se comparte con la estética vanguardista la desmitificación de la figura del poeta).
- 3.- Vida citadina.
 3. 1.- “Selva moderna”.
 3. 2.- Enajenación propiciada por la monotonía citadina.
 3. 3.- Idealización de lo cotidiano por medio del sueño (Contemporáneos y románticos).
- 4.- predestinación de los amantes.
- 5.- Agua/mar (Bachelard y *El agua y los sueños*).
 5. 1.- Símbolo del deseo libidinal.
 5. 2.- Símbolo de la fusión de los amantes (de tradición platónica al igual que la predestinación de los amantes).
- 6.- Muerte.
 6. 1.- Conciencia de la propia muerte (idea heideggeriana. La confusión con la poesía del devenir es inevitable, pero se distingue hasta cierto punto por el tono serio de la poesía del devenir y humorístico de otros casos, donde ya se ha señalado un parecido con Ramón Gómez de la Serna).
 6. 2.- Género elegíaco.

En resumen, este nuevo listado de elementos temáticos, en el que se incluyen algunas pistas sobre posibles fuentes de Eduardo Casar, revela un par

de ideas que se han querido demostrar a lo largo de este trabajo: la primera nos dice que Eduardo Casar es un poeta de convergencias; en su poesía se reúnen tradiciones de distinta índole, tiempos y lugares. La otra idea es que sus elementos temáticos, que se mueven entre el ámbito de lo supratextual, así como de lo intratextual (convertidos en imágenes recurrentes que tienen un valor tanto de conector entre su propia obra como entre otros textos), tienen la característica de ser fácilmente transmisibles; no se trata de temas que podrían interesarle a unos pocos grupos de personas, sino que se trata de experiencias no exclusivas del ámbito literario, experiencias que trascienden los límites disciplinarios. Pero estos elementos temáticos no están dados todos de manera referencial, descuidando la forma en pos de conseguir la empatía del lector; como se ha intentado señalar, Eduardo Casar usa el aparato retórico en una forma en que la lengua quizá pierda en cuanto a sus posibilidades formales más complejas, pero gana en cuanto a su poder evocativo y su capacidad de generar correspondencias.

CONCLUSIONES

“Es cierto, la poesía en México no ha sido afecta a los saltos mortales²²⁰”, dice José Francisco Conde Ortega, advirtiendo que las exploraciones vanguardistas de los poetas mexicanos no se han alejado mucho del puerto de la tradición. Luego, no es nada asombroso hallar tantos aspectos en la poesía de Eduardo Casar que lo emparenten con sus antecesores como el caso de la ya mencionada influencia de Contemporáneos. Retomando la clasificación de lenguajes poéticos, según los puntos cardinales de Jorge Fernández Granados, Casar (aunque para nada definitivo) tiene una mayor tendencia a la que Fernández Granados llama “poesía del intelecto”, practicada por José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, nombres que aparecen en la lista de influencias de nuestro autor:

Breves por definición, son poemas cuyo centro es una idea. Obras fascinadas por el intelecto y sus travesías, por los conceptos que entrañan los vocablos [...] El argumento conceptual, privilegiado en esta zona de la escritura, no debe ser de ninguna manera rígido, sino que exige toda la plasticidad posible, por lo que casi todos los recursos de la poesía vienen, en algún momento, a fusionarse con esta poesía. [...] Su característica primordial radica en que el poema crece concéntricamente a una idea [...] La filosofía suele permear, enriqueciéndola, a esta poesía desde diversas perspectivas.²²¹

Estas líneas enlistan varias características aplicables a la poesía de “azotea” de Casar, características que comparte con sus “maestros” del grupo de Contemporáneos: la brevedad, la fascinación por los conceptos y los vocablos (el asombro de pensar con palabras) y hasta las ideas que obsesionan a nuestro poeta, como la muerte y el paso del tiempo, están revestidas de filosofía.

Pero, como ya hemos visto, hay otras características en la poesía de Eduardo Casar que lo acercan a otro tipo de fuentes; la brevedad de su poesía también tiene que ver con la estructura del chiste, por ejemplo. En esa intersección con otros lenguajes poéticos es donde nuestro autor hace acopio de otras influencias diversas y en donde se cumple una característica de la generación de poetas nacidos en la década de los cincuenta: “los poetas

²²⁰ Conde Ortega, José Francisco. “Entre la brasa y la espuma. Poesía mexicana contemporánea” en *Poesía mexicana reciente*. México, D. F., EÓN, 2005, p. 70.

²²¹ Fernández Granados, Jorge. “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales” en *Poética mexicana contemporánea*. Puebla, BUAP, 2000, p. 223.

mexicanos han ido construyendo una tradición que, con una capacidad inaudita para entender las influencias, ha abierto puertas para permitir la discusión”²²², dice Conde Ortega al hablar de la poesía mexicana en general, así como de esa generación en particular.

Aunque Samuel Gordon desacredita la funcionalidad del criterio generacional, nota algunas características formativas de los poetas nacidos en la década de los cincuenta y, en este sentido, Casar es un representante ejemplar de “la generación sin generación” o de “la similitud de lo disimilar”²²³. El lenguaje poético de Casar tiene tintes minimalistas, con un potencial alto para “ampliar los círculos de lectores de poesía”²²⁴. Esta característica de la poesía conversacional que influyó a una cantidad considerable de poetas nacidos en los cincuenta es una de las que más se han mencionado a lo largo de este trabajo: la búsqueda de Casar por ser claramente entendido sin menoscabar las habilidades hermenéuticas de sus lectores; el uso de la ironía como forma de crear complicidad y empatía, la preocupación generalizada por conceptos como la muerte, el tiempo y el devenir, además de su caricaturización de la labor poética son claros ejemplos.

Pero Casar no es netamente conversacional: su uso frecuente del hipérbaton y un discreto repliegue retórico de dilogías y calambures son un rasgo neobarroco, otra tendencia influyente para estos poetas. En Casar, como lo consigna Gordon, tampoco hay un planteamiento de compromiso político y, en cambio, hay una preocupación reflexiva sobre los actos de la lengua, además de un manejo irónico del lenguaje. Por otro lado, Casar parece situarse en un grupo minoritario dentro de la constelación de poetas nacidos en los cincuenta, atendiendo a las descripciones de Samuel Gordon, y es que para este último, la mayoría de los poetas de esta generación “parecen haber abandonado todo rigor formal”²²⁵. Por el contrario, como se ha revisado en la sección sobre el ritmo, Casar, que no participa de un despliegue de musicalidad al estilo modernista, no descuida ni el ritmo fónico-fonológico, ni la métrica, así como a veces se permite la rima.

²²² Conde Ortega, José Francisco. *Op. cit.*, p. 70.

²²³ Gordon Samuel. “Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta” en *Poesía mexicana reciente*. México, D. F., EÓN, 2005, pp. 105-126.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 118-119.

²²⁵ *Ibid.*, p. 123.

Algunos de los “lenguajes” recurrentes de la generación de los cincuenta que enlista Mario Calderón²²⁶ y que están presentes en la poesía de Casar son, por ejemplo, los de origen surrealista-automatista, practicados por Octavio Paz, (juegos de palabras, aliteraciones y uso de imágenes con significados psicoanalíticos freudianos), así como también el uso del humor, las menciones de la naturaleza, etc. En el caso de las imágenes psicoanalíticas, Casar manifiesta su inspiración con el epígrafe de Gastón Bachelard, quien usa el enfoque psicoanalítico para explicar diversos complejos e imágenes que sirven de conectores entre los textos de diferentes autores.

Si el verso libre de Casar disfraza un verso isométrico, si las imágenes psicoanalíticas del agua lo emparentan con poetas fuera de México, así como también refuerzan los lazos que lo unen a poetas de generaciones anteriores; si es tan evidente en Casar la ruptura y la tradición (producto de la institucionalización de los recursos de la poesía vanguardista al pasar a las manos de la generación nacida después de la Segunda Guerra Mundial, que convirtieron la ruptura en otra retórica más), ¿por qué la poesía de Eduardo Casar, siendo tan ejemplar de su tiempo, es un tanto menos visitada que la de algunos de sus contemporáneos como David Huera (1949), Vicente Quirarte (1954), Ricardo Castillo (1954) o el hoy tan en boga Javier Sicilia (1956)?

Haciendo a un lado las respuestas que puedan incluir conceptos como la genialidad, me parece importante subrayar algunas consideraciones propuestas por Sandro Cohen. Para este autor, el año de 1982 y su *crack* petrolero significó un punto de referencia para la poesía joven en México, pues obligó a la abundancia de publicaciones y al *boom* (entusiasta más que artístico) de poetas de los setenta a replegarse:

Nos obligó a abandonar el narcótico del dinero fácil y la general escasez de autocrítica. Pero, a la larga, fue una medida benéfica, porque lejos de matar a nadie, fortaleció a aquellos poetas que realmente poseían oficio, talento y determinación, mientras desanimó a aquellos otros que, a su vez, se volvieron más útiles como editores, promotores, políticos, funcionarios o publicistas.²²⁷

²²⁶ Calderón, Mario. “Poesía y algunos lenguajes literarios en la generación de los cincuenta” en *Poesía mexicana reciente*. México, D. F., EÓN, 2005, pp. 87-103.

²²⁷ Cohen, Sandro. “Poesía mexicana, 1975-1990: de la abundancia raquíca a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?” en *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992, p. 7.

Pues bien, la poesía de Casar, que ha llamado menos la atención que la de algunos de sus contemporáneos, no apareció hasta un año antes de aquel 1982, mientras que Huerta, Quirarte y Castillo comenzaron a publicar en medio de ese ambiente de fiebre poética de mediados de los 70. Puede que la menor fama de Casar entonces radique en su tardía incursión en el mundo de las publicaciones en comparación con “compañeros de generación” más precoces.

A este asunto de su moderada precocidad para publicar, hay que agregar que, aunque se trata de una figura consagrada en los medios de información, Eduardo Casar no es un autopromotor empedernido de su obra; no obstante, y aún con menos títulos de poesía que Huerta o Quirarte, su poesía resistió la tentación de publicarse durante los benévulos setenta y apareció en años menos prósperos para la edición de libros, pero más saludables para la calidad poética. Desde entonces, Eduardo Casar sigue publicando poesía interesante que, incluso escuchando la advertencia de Sandro Cohen, escapa del peligro de la “indigestión culterana²²⁸”, del complejo de cultura convertido en pedantería y en menciones gratuitas de referencias, males comunes de los que padecen algunos poetas que empezaron “a dar a conocer su trabajo a partir de 1985”.²²⁹ Insistimos sobre esto ya que en el segundo capítulo, al distinguir que Casar usa pocas e incluso escasas referencias literarias o cultas en comparación con los poemínimos de Efraín Huerta; hay que agregar que Bachelard también desprecia las menciones gratuitas de mitos clásicos relacionados con las aguas en la poesía de los poco ingeniosos, conducta que no aparece en la poesía de nuestro autor.

Se espera, entonces, que con esta lectura crítica de la obra poética de Eduardo Casar, se pueda observar en él a un poeta “amigable”, en el sentido de propiciar el interés de lectura para un público poco especializado o poco entendido sobre el género lírico pero que, por otra parte, tampoco subestima a sus lectores ofreciéndoles poesía de escaso valor formal o de alta simplonería temática. Junto a otros nombres más difundidos de la poesía reciente, las “caserías” de Eduardo Casar representan un filón de tonos, ritmos y demás recursos poéticos disponibles para los lectores especializados, así como para

²²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²²⁹ *Idem.*

aquellos que recién se acercan al texto lírico y, también, para el uso didáctico en el ambiente académico.

APÉNDICE: ENTREVISTA PERSONAL A EDUARDO CASAR (11 DE OCTUBRE, 2007).

Christopher Arredondo: Tengo la idea de que es profesor de tiempo completo aquí en la Facultad de Filosofía y Letras, y es poeta, narrador y escribió un guión para cine entre otras colaboraciones.

Eduardo Casar: Tengo un libro de cuentos para niños y doy clases en la escuela de escritores de la SOGEM, que es una escuela donde se hacen talleres de escritura creativa, desde hace 20 años, que es lo que tiene la escuela de fundada y he hecho mucho radio; de hecho ininterrumpidamente como 18 años, durante 18 años he hecho radio; primero en Radio UNAM y luego en Radio Educación, un programa que se llama *Voces interiores*, pero que este año ya con las nuevas autoridades culturales ya no siguió. Y hago *La dichosa palabra*, de canal 22, que es un programa de televisión, este apenas es su quinto año que lleva al aire.

CA: ¿A qué edad comenzó a publicar?

EC: Mira, yo empecé a publicar hasta el 81, yo en realidad comencé a escribir en el 71, cuando entré a la Facultad. Yo antes no escribía y entré a la Facultad en 1971 y ahí me relacioné con algunos amigos que escribían también y entonces yo comencé a escribir. Comencé a escribir poemas y fue lo que escribí durante mucho tiempo, como 10 años. El primer libro que publiqué es una colección de 27 poemas que se llama *Noción de travesía* que constituyen una especie como de historia de amor y desamor, lo publicó Ediciones Mester que era un sello del hijo de Juan José Arreola, de Orso Arreola y la edición fue pagada por un amigo mío que se llama Ariel Contreras, porque ya mis cuates querían que publicara yo algo y yo no era muy bueno para publicar, entonces él decidió que él la pagaba y él la pagó.

Luego publiqué en el 89 *Son cerca de cien años*, es un libro publicado por la Facultad de Filosofía y Letras y luego *Caserías* que es del 93.

CA: Después de este hay otros tres, me parece...

EC: Después de este hay otro que recopila a *Noción de travesía* y *Son cerca de cien años* más unos nuevos poemas, que se llama *Mar privado* y

luego, después de *Mar privado*, publiqué el año pasado en diciembre *Parvanatura* y *Habitado por dioses personales*.

CA: Entonces Ud. ha escrito tanto cuento como novela, con *Amaneceres del Husar*, un guión de cine... pero hay una obvia inclinación hacia la poesía ¿Cuál es su valoración de la poesía con respecto a otros géneros?

EC: Mira, para mí la poesía es el género donde me muevo más a gusto, donde me muevo más naturalmente, es un género en el que escribo en cualquier momento; antier escribí un poema que se me ocurrió en la noche entonces lo escribo y luego lo trabajo pero ahí sí en el momento en que se me van ocurriendo los voy escribiendo y luego me dedico a la corrección, o sea, no me siento a escribir, sino que, por la índole del género, en el momento que me surgen es cuando me detengo en lo que esté haciendo: si voy manejando me detengo, me estaciono y escribo el poema, si voy en el metro y puedo escribirlo en el metro, bien y, si no, me bajo en la estación, lo escribo y luego ya vuelvo a abordarlo; porque pienso un poco que el poema hay que escribirlo como... completo y luego ya corregirlo, pero en el momento que surge, que uno comienza la escritura del poema es interesante. Para mí es necesario escribirlo completo porque, si no, luego ya no los retomo.

CA: ¿Bajo qué tendencia o corriente literaria predominante se formó usted?

EC: Mira, dentro de una sola corriente, no. Me formé, digamos, leyendo a algunos poetas diversos. Reconozco ahí a Pablo Neruda, a Miguel Hernández, a José Gorostiza, a León Felipe, esos son como los padres fundadores, por así decirlo, de mis inicios de poeta. Y luego, una cosa que a mí me gusta mucho de la poesía es que siempre surgen nuevos poetas o uno conoce nuevos que no conocía, entonces así actualmente tengo otros dentro de mis favoritos, pero aquellos siguen sobreviviendo de una u otra manera.

CA: ¿Cuáles son sus temas recurrentes?

EC: Lo que me he encontrado es que, a la hora de querer hacer unos como capítulos temáticos para los distintos libros, siempre me salen al menos tres: uno es el amor, otro es la muerte y otro es lo que yo llamo los poemas de "azotea" o de "azotado" o de... filosóficos, es decir, poemas que hablan mucho del asombro y la perplejidad de estar vivo y de pensar con palabras; ahí hay

muchos poemas que tienen que ver con la propia escritura con el propio acto de escritura y suelo poner alguno de los muertos, algunas elegías. Y otro tema que sale mucho, no como tema sino como presencia recurrente es el mar; yo, el mar... incluso la división que tiene mi libro *Son cerca de cien años* es la división digamos natural con la que he escrito: los filosóficos, los de amor, los del mar y los de muerte. Serían esos cuatro muelles los más recurrentes, aunque algunos críticos has dicho que hay humor en mi poesía; creo que hay rasgos de ironía, rasgos de humor negro, pero no he escrito poemas digamos para ser chistosos. Solamente unos que tengo inéditos que son unos poemas para niños que se llaman “antianimalitos” con puros animalitos para que los niños... son antiecológicos, pues... para contrarrestar la creciente conciencia ecológica que hay en los niños que luego a mí me da un poco de risa y que por eso los escribí.

CA: Ya entrando en *Caserías*, tengo entendido que *Caserías* presenta una producción poética de 21 años. ¿Esta distancia temporal influye en el estilo del poemario?, ¿se puede percibir?

EC: Mira, yo como concibo a cada poema como un poema solo, aislado, no como una historia ni busco una unidad temática, entonces simplemente lo que trato de hacer en mis libros es coleccionar poemas que yo crea que están buenos, entonces ahí se juntan poemas muy viejos como el poema “R. O. S.”, que es un poema de 1971, con poemas más recientes como el de Los de arriba, de Nelson Oxman, que es un poema de 1992. Es decir, como creo en la unidad del poema entonces no importa en qué año haya sido hecho, si el poema a mí me satisface en la medida en que siento que está bien, entonces lo dejo en un libro.

CA: El título *Caserías*, ¿es por puro azar o también hay alguna especie de relación?

EC: Quise jugar con mi apellido; *Caserías* es un libro configurado muy libremente, es decir, me pidió Sergio Fernández, quien dirigía la colección ésta... que se llama... es de la Coordinación de Humanidades, pero la colección se llama... *Biblioteca de letras*. Me pidió un libro y entonces armé un libro muy sueltamente con poemas que fueran de cualquier tema y le puse *Caserías* un poco porque eran ocurrencias de Casar, son cosas que le ocurrían

a Casar y entonces en esa medida, jugando con la ambigüedad que hay con el vocablo “cacerías” cuando se escribe con “c”, o como está escrito aquí que es con “s”.

CA: Ya había mencionado esto del humor en su poesía; sí he notado un carácter lúdico, no tanto como de humor porque sus temas son a veces muy “filosóficos”, pero sí hay un carácter lúdico...

EC: Yo insisto en que no busco yo que salga una cuestión como humorística, pero me sale inevitablemente, es decir, porque tiene que ver mucho con la ironía. Es decir, a la hora de estar uno escribiendo sobre cualquier tema, yo pienso que siempre me ando “autovacunando” para no tomarme los temas muy en serio, para no solemnizar o dramatizar excesivamente y entonces, digamos que el anticuerpo que he creado, no sólo para escribir sino para vivir, es la cuestión irónica. Entonces muchos poemas ironizan sobre lo que el mismo poema está planteando y, en esa medida, siempre hay vetas de humor que están recorriendo la piel del texto.

CA: Sobre la presencia del mar, ¿qué significación le da a los diversos casos en los que aparece esta palabra?

EC: El mar me gusta mucho como tema poético: el mar en sí mismo, el mar azul y mojado, con agua salada y con pescados me gusta mucho verlo. Me gusta ver las olas; me gusta ver cómo el mar se repite y se repite, me gusta su constancia y me gustan todas las significaciones que tiene la palabra “mar”, como algo que implica profundidad, horizonte, viaje, algo que está más allá, algo que es muy profundo y no se ve hasta donde llega; es decir, todas las significaciones que tiene, como filosóficas o poéticas. Pero también asocio el mar con un elemento de sensualidad. Dentro de las distintas materias y las texturas, a mí me gusta mucho la materialidad del agua: su textura, su carácter “escapatorio”. Se me hace una materia realmente mágica. A mí me asombra mucho lavarme las manos y que a uno no se le disuelvan las manos en el agua. Me gusta mucho el contacto entre la piel y el agua, entonces a veces el agua adquiere ciertas características como de significación de sensualidad.

CA: Había notado también en su poesía presencias de elementos cotidianos, menciones de la ciudad, de la mesa, las ventanas, etc., y que, de

pronto, adquieren otra significación, otra dimensión al incluirse palabras del ámbito natural: un bosque, el árbol... ¿Cómo ocurre este juego?

EC: Yo creo que soy básicamente un poeta urbano; nací en la Ciudad de México, toda mi vida he vivido aquí y me gusta la ciudad; me gusta la vitalidad de la ciudad. Pero veo en muchas partes de la ciudad una especie de selva nueva, de selva moderna. Entonces, por así decirlo, mi naturaleza es escribir sobre cosas que ha edificado el hombre, no sobre cosas que la naturaleza misma haya puesto. Hoy mismo en la mañana, leyendo a un poeta colombiano que habla... que describe muchas cosas de su entorno natural, los ríos y cosas así, yo dije: “qué curioso, yo no tengo poemas como de naturaleza o poemas en los que vaya describiendo las cosas”, más bien son poemas donde hay cierta asociación conmigo mismo de algunos enseres, de algunos instrumentos: un cenicero o unos lentes, unos zapatos, cosas cotidianas. Ahí creo que está muy presente la huella de las *Odas elementales* de Neruda, porque Neruda siempre trató de hacer poemas sobre las cosas insignificantes, las cosas nimias, las cosas que no son muy heroicas.

CA: ¿Conoce comentarios o crítica sobre su obra?

EC: Sí, se han publicado... las voy guardando... no te diré que me han modificado mucho mi propio quehacer literario aunque sí me han dado impresiones que yo nunca sabía que podía tener; por ejemplo, la última que salió es una crítica de Luigi Amara que salió en *Hoja por hoja*, el suplemento que sale mensualmente sobre libros, y ahí Luigi Amara hacía notar entre *Parvanatura* y *Habitado por dioses personales* la presencia del humor; yo personalmente nunca había reflexionado sobre el humor en mi propia poesía, lo había ejercido pero no lo había concientizado y entonces ahora estoy fijándome más en ese aspecto.

CA: Había notado también en *Caserías* algunos cuantos poemas como de carácter autorreferencial, ¿hay alguna inquietud sobre el mismo quehacer poético?

EC: Durante mucho tiempo traté de evitar hacer poemas sobre la poesía, pero últimamente, al estar estudiando cosas de teoría literaria, que es mi campo de docencia, me he encontrado con muchos misterios de la palabra, del enunciado, del texto poético o literario y entonces inevitablemente han pasado

a formar parte de los temas de los poemas mismos. A veces estaba yo escribiendo mi tesis que es una tesis sobre Paul Ricoeur, un filósofo francés, y de pronto alguna idea de ahí se convertía en un poema y entonces ya tengo actualmente bastantes poemas sobre el propio acto de la palabra y el lenguaje.

LISTADO BIBLIOGRÁFICO

Bibliografía directa

- Casar, Eduardo. *Caserías*. México, D. F., UNAM, 1993.
- -----. *Mar privado*. México, D. F., CONACULTA e Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994.
- -----. *Ontología personal*. México, D. F., CONACULTA, 2008.
- -----. "Poemas". *Revista Alforja*. México D. F., 2007, # 11, pp.19-20.
- -----. *Son cerca de cien años*. México, D. F., UNAM, 1989.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*. México, D. F., FCE/SEP, 1983. (col. Lecturas Mexicanas no. 13).
- Hernández, Miguel. *Antología*. México, D. F., Losada/ Océano, 1998.
- Huerta, Efraín. *Estampida de poemínimos*. México, D. F., Premiá, 1980.
- León Felipe. *¡Oh, este viejo y roto violín!* Madrid, Visor, 1993.
- Rodrigo, Balam. *Libelo de varia necrología*. México, D. F., Secretaría de Cultura del Gobierno del D. F., 2006.
- Rodrigo, Balam. *Poemas de mar amaranto*. México, Coneculta-Chiapas, 2006.
- Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte y teatro*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bibliografía indirecta

- Amara, Luigi. "El humor, *rara avis*". *Hoja por hoja, suplemento de libros*, 2007.
- Argudín Vázquez, Yolanda. *Los Contemporáneos*. México, D. F., Fernández Editores, 1991.
- Arredondo, Christopher. *Entrevista personal*, México, D. F., octubre, 2007.
- Balbín, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1962.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2004.
- -----. *Diccionario de retórica y poética*. 8a ed., México, Porrúa, 2004.

- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bravo Valera, Hernán. “*Parva natura y Habitado por dioses personales de Eduardo Casar*”. *Letras Libres*, 2007.
- Brik, O. “Ritmo y sintaxis”, en Todorov, Tzvetan (comp). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 10ª ed., México, Siglo XXI, 2000, 107-114.
- Calderón, Mario. “Poesía y algunos lenguajes literarios en la generación de los cincuenta”, en Gordon, Samuel (comp.). *Poesía mexicana reciente*. México, D. F., EÓN, 2005, pp. 87-103.
- Casar, Eduardo. “Tres poetas de humor”. *Revista Alforja*. México D. F., 2007, # 11, pp. 8-10.
- Cohen, Sandro. “Poesía mexicana, 1975-1990: de la abundancia raquífica a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?”, en Patán, Federico (comp.). *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992, pp. 1-25.
- Concha, Jaime. “introducción”, en Neruda, Pablo. *Odas elementales*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 15- 56.
- Conde Ortega, José Francisco. “Entre la brasa y la espuma. Poesía mexicana contemporánea”, en Gordon, Samuel (comp.). *Poesía mexicana reciente*. México, D. F., EÓN, 2005, pp. 69-85.
- Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2: Estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. 3ra ed., México, D. F., Addison Wesley Longman, 1998.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 17ª ed., México, Siglo XXI, 1995.
- Fernández Granados, Jorge. “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales”, en Toledo, Víctor. *Poética mexicana contemporánea*. Puebla, BUAP, 2000, pp. 219- 243.
- Flores, Miguel Ángel (comp.). *El mar es una llama: antología poética del mar*. México, D. F., Planeta, 2005.
- Fuentes, Carlos. *Nuevo tiempo mexicano*. México, Aguilar, 1994.

- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- -----. *Umbrales*. México, D. F., Siglo XXI, 2001.
- Gómez, Liliana. “Eduardo Casar en una entrevista de semblanza”. *Descripción*, 2007, 24, p. 5.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Los muertos y las muertas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- Gordon, Samuel. “Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta”, en Gordon, Samuel (comp.). *Poesía mexicana reciente*. México, D. F., EÓN, 2005, pp. 105-126.
- Kerbrat Orecchioni, Catherine. “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, D. F., UAM, 1992, pp. 211-216.
- Mansour, Mónica. “La organización rítmica de la poesía en prosa”, en Pascual Buxó, José (dir.). *Acta poética 3*. México, UNAM, 1982, pp. 105-121.
- -----. “El diablo y la poesía contra el tiempo”, en Gorostiza, José. *Poesía y Poética*. Madrid, Edición simultánea, 1988.
- Martín Casamitjana, Rosa Ma. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos, 1996.
- Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. México, D. F., Siglo XXI, 2000.
- Morales, Andrés. “Tragedia y comedia en el humor de la poesía actual”, en *Del humor en la literatura (compilación)*. Nuevo León, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001, pp. 200-202.
- Naupert, Cristina. *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*. Madrid, Arco Libros, 2001.
- -----. (comp.). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid, Arco libros, 2003.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española*. Madrid, Guadarrama, 1972.
- -----. *Arte del verso*. Madrid, Visor, 2004.
- Orozco Torre, Arturo. *Los Contemporáneos. Cercanía y trascendencia*. México, D. F., UNAM, 1989.

- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza, 1983.
- Pfeiffer, Johannes. *La poesía*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Pimentel, Luz Aurora. "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, 1993, # 4, pp. 215-229.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Trad. Victorino Pérez, México, Diana, 1995.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, D. F., Siglo XXI, 1995.
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico*. México, D. F., Siglo XXI, 1999.
- -----. *La naturaleza del amor: El mundo moderno*. México, D. F., Siglo XXI, 2006.
- Tomashevski, Boris. "Sobre el verso", en Todorov, Tzvetan (comp). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 10ª ed., México, Siglo XXI, 2000, 115-126.
- Torres Sánchez, Ma. Ángeles. *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. España, Universidad de Cádiz, 1999,
- -----. *Estudio pragmático del humor verbal*. Valencia, Universidad de Cádiz, 1999.
- Valencia, Henoc. *Ritmo, métrica y rima*. México, Trillas, 2000.
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona, Gedisa, 2009
- Venegas, Ricardo. "Eduardo Casar y los idiomas del poema". *Alforja*, 2004, 28, pp. 126-134.
- Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas de la ironía", en *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México, D. F., UAM, 1993, pp. 33-57.