

ANTOLOGÍA DE



POESÍA



MEXICANA



SIGLO VEINTE



INTRODUCCIÓN, SELECCIÓN Y
NOTAS DE **CARLOS MONSIVÁIS**

HOTEL DE LAS LETRAS

ANTOLOGÍA DE



POESÍA



MEXICANA



SIGLO VEINTE



INTRODUCCIÓN, SELECCIÓN Y
NOTAS DE **CARLOS MONSIVÁIS**

HOTEL DE LAS LETRAS

Antología de poesía mexicana Siglo XX

Introducción, selección y notas de

CARLOS MONSIVÁIS



HOTEL DE LAS LETRAS

Nota preliminar

En 1966, previo encargo generoso de don Rafael Giménez Siles y de Emmanuel Carballo, publiqué en Empresas Editoriales una *Antología de la poesía mexicana del siglo xx*. Para esta edición he aprovechado parte de ese trabajo aunque, previsiblemente, me ha tocado modificar puntos de vista, suprimir respetos tenues, acrecer e iniciar admiraciones, trastocar perspectivas de conjunto y, especialmente, variar de estrategia selectiva. Ahora me he decidido por la representación lo más abundante posible de los autores que considero primordiales, eliminando la presencia de poetas cuya obra, así incluya poemas importantes o decorosos, me interesa en grado muy menor.

En el caso de varios autores, adjudicarles el siglo xix o el siglo xx es actitud tan perfectamente convencional como indispensable para fines editoriales. José Emilio Pacheco y yo llegamos a un acuerdo donde, sabedores de las injusticias inevitables, dividimos según formación, adscripción a escuelas, sensibilidad manifiesta, etcétera. Una excepción compartida: José Juan Tablada, quien vivió con notable eficacia las diferentes estéticas que van del fin de siglo a la explosión vanguardista de la década del veinte y que figura en ambas antologías.*

Sólo me queda expresar mi agradecimiento a Enrique Florescano y Sonia Lombardo, de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, y muy especialmente, a mis compañeros del Seminario de Historia de la Cultura Nacional: José Emilio Pacheco, Nicole Girón, José Joaquín Blanco y Héctor Aguilar Camín.

Carlos Monsiváis
Departamento de Investigaciones Históricas, INAH
[1979]

* Finalmente, en el texto de 1985, que es el que seguimos para la edición de *Hotel de las Letras*, *Tablada* quedó sólo en el volumen correspondiente al siglo xx. (Véase Nota editorial al final de este volumen.)

Nota

En 1966, previo encargo generoso de don Rafael Giménez Siles y de Emmanuel Carballo, publiqué en Empresas Editoriales una *Antología de la poesía mexicana del siglo xx*. La repetí en 1979, con los cambios obligados (suma o resta de admiraciones) a solicitud de Editorial Promexa. Ahora, emprendo la tarea por tercera vez acentuando la estrategia: hacer de la selección no tanto un panorama histórico como una presentación, lo más abundante posible, de los escritores cuya obra me resulta primordial o más significativa.

La selección parte de un presupuesto básico. Se acepta lo convencional y debatible de adjudicarle a un autor el siglo xix o el siglo xx como su ámbito por excelencia (por siglo aquí se entiende, muy *grosso modo*, la relación de los acontecimientos históricos con las atmósferas culturales y con la formación de la sensibilidad colectiva), pero, ya que se requiere tal división, se usa para marcar el inicio de “el siglo xx” a los estallidos de vanguardia, que aclaran el modo en que un nuevo temperamento dispone orgánicamente de formas nuevas. Por eso, “el primer poeta del siglo xx” es José Juan Tablada, quien recorre con notable eficacia el tránsito de un modernismo ortodoxo a las innovaciones profundas y a las modas sintomáticas.

Sólo me queda expresar mi reconocimiento a la Dirección de Estudios Históricos del INAH y a mis compañeros del Seminario de Historia de la Cultura Nacional. Le agradezco también su ayuda a Dolores Campos y Jorge Ramírez.

[1985]

Introducción

¿A qué se alude al hablar de poesía mexicana? En literatura (y especialmente en poesía) el adjetivo indica la nacionalidad de los autores y las sucesivas negaciones y afirmaciones de una tradición (siempre redefinida). No es dable encontrar —porque no existe— lo específicamente nacional, la poesía que represente o sintetice a una colectividad o a una suma de colectividades o clases sociales. Si hay poesía mexicana, en el sentido de historia de una producción cultural, no hay en cambio poemas mexicanos o muy mexicanos. En todo caso, disponemos de textos escritos por nacionales que, al margen de ortodoxias, se van ubicando en función de órdenes de calidad universal. De manera nítida, nuestra poesía no consiente ideas de “atraso” y “subdesarrollo”. En su rico y variado corpus participan a lo largo de cien años (ejemplifico destacadamente) Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Efrén Rebolledo, Manuel Gutiérrez Nájera, Ramón López Velarde, Francisco González León, Alfredo Placencia, José Juan Tablada, Carlos Pellicer, Salvador Novo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Octavio Paz, Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde... y la nómina

se extiende hasta hoy. Los nombres son el lado más visible de movimientos, tendencias, gustos, influencias, marginaciones, inclusiones, ilusiones, creencias y teorías sobre la poesía, sobre la función del arte y el artista, sobre las prácticas literarias al servicio o a contracorriente de una sociedad.

¿Cómo se pudo dar Rubén Darío en la Nicaragua plenamente feudal o qué relación hay entre Manuel José Othón y la provincia mexicana de fines del XIX? La poesía se evade del fetichismo de la superestructura y dista, en sus mejores instancias, de reflejar dócilmente sus alrededores: ideas circulares, ignorancias satisfechas o mentalidades autoritarias. Con los recursos a su alcance, los poetas, sin dejar de expresarla, se adelantan a su época, contribuyen a formarla integralmente. Además, en América Latina ha sido indiscutida (esencial) la pertenencia a Occidente. Rubén Darío en Nicaragua o Salvador Díaz Mirón en Veracruz pudieron escribir porque se sentían incorporados a una cultura que así no los contemplase específicamente, respondía a sus necesidades, deseos y apetencias. Para ellos, París no fue un símbolo, era su garantía de distancia y salud mental ante ambientes ásperos, difíciles, primitivos. Los modernistas o los poetas del grupo de Contemporáneos hallaron en su adopción de influencias la piedra de toque de su resistencia al medio y de sus certidumbres creativas. En 1897, Tablada afirma que no hay literatura mexicana, ni literatura francesa, ni literatura española, sino una única, la universal, y en 1898 Amado Nervo le replica al hipernacionalista Victoriano Salado Álvarez:

Y se escandaliza usted de que sigamos a los maestros franceses cuando Francia ha sido el modelo de nuestras instituciones y cuando

inspirarnos en nuestros antecesores literarios sería hacer la mayor injuria al criterio artístico más primitivo e ingenuo.

Un elemento básico del desarrollo de la poesía en México es la polémica entre nacionalistas y “escapistas” o “desarraigados” que todavía persiste a principios de la década de los sesentas. En los veintes y los treintas, los Contemporáneos promueven en sus labores burocráticas el nacionalismo cultural, pero en sus trabajos individuales proclaman el rechazo o la ignorancia de lo inmediato. A ellos, “arraigarse”, en el sentido de aceptar mecánicamente los valores nacionales, les resultó la condena, la sumisión al localismo, la humillación ante la autosuficiencia que nos informa: no somos el centro del mundo pero lo seremos. Jorge Cuesta, en una réplica a Ermilo Abreu Gómez, es tajante: “Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el patriótico deber de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que duerman a quien no pierde nada con ello; yo pierdo *La cartuja de Parma* y mucho más”. Y en el mismo artículo (“La literatura y el nacionalismo”, *El Universal*, 1932) Cuesta define: “El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo sino lo que tiene un valor para mí. De acuerdo con él, es legítimo preferir las novelas de don Federico Gamboa a las novelas de Stendhal y decir: don Federico Gamboa para los mexicanos, y Stendhal para los franceses. Pero hágase una tiranía de este principio: sólo se naturalizarán franceses los mexicanos más dignos, esos que quieren para México, no lo mexicano, sino lo mejor”.

No es una antología de divulgación el sitio para discutir con amplitud los grandes temas de la poesía. Me resignaré aludiendo sólo a uno —el caso límite de la política sexual— donde los resultados han justificado la variedad de estrategias. Para ser cabalmente erótico a principios de siglo, Efrén Rebolledo necesita rodearse de una atmósfera mística y aderezar *litúrgicamente* el cuerpo de la mujer amada. No es hipocresía: es herencia cultural y lenguaje social. Quien quiera acercarse en la literatura al cuerpo femenino, en un mundo previctoriano de respeto y pudor históricos, necesita el lenguaje de la “profanación”. Así se cumple con ambas partes: la sociedad piensa que se le falta el respeto a la Iglesia y la Iglesia cree a la sociedad la perjudicada. Y esta feroz impregnación religiosa del acto sexual se prolonga muchísimo tiempo, contrapartida de ocultamientos y prohibiciones. Si el catolicismo medieval protege a la mujer con una red protectora de excomuniones (que acepta en forma inevitable la sociedad), se requieren los sacrilegios verbales que traspasen y venzan ese horror al cuerpo, el miedo a las descripciones físicas o a la consignación del deseo. A Dios no le importará que usemos del idioma a él dedicado para secularizar la vida cotidiana, parecen decir los poetas que mezclan las referencias devotas con la sensibilidad de vanguardia y que consuman la alianza del León y la Virgen. López Velarde, la síntesis más acabada de esta actitud, la resume de modo admirable:

¿Será este afán perenne franciscano o polígamo?

Lo que Tablada convierte en un interrogante aún más teológico:

¿Soy Luzbel a las puertas de la gloria
o Adán en el dintel del paraíso?

Es inevitable. Sólo en etapas muy recientes, el poeta, el escritor, han dejado de pagar las altas tributaciones (retóricas o biográficas) a una sociedad que los rechaza y juzga excéntricos, inmorales.

Poesía y Nación

A lo largo del siglo XIX, los poetas mexicanos —también legisladores, historiadores y políticos— quieren construir la nación, establecer sus límites y contenidos, definir sus estatutos morales, estimular la sed de hazañas, exaltar fragmentos de la vida marginal (los sueños, las prostitutas), cantar a la Amada para preservarla del olvido y la fragilidad del tiempo, celebrar las pasiones, elogiar a la Naturaleza, describir las minucias y las frivolidades, burlarse del enemigo, encomiar la autenticidad de los sentimientos populares. La estabilidad del porfiriato les permite a los poetas un agregado: responder a su vocación con una vida que, sin ser claramente heroica, traduzca en actitudes cotidianas la inspiración del verso y sea, en sus propios términos, poesía. Casi, cada obra promueve un personaje: el afrancesado a la moda (Gutiérrez Nájera), el gigante ardoroso y colérico (Díaz Mirón), el provinciano culto y panteísta (Othón), el gimnasta espiritual (Nervo), los exiliados voluntarios de la sociedad (Manuel Acuña, Antonio Plaza). Las tendencias literarias se suceden o se funden, mas los escritores para afirmar sus ideas les aportan su distinguible individualidad.

En el dilatado imperio de Porfirio Díaz, la poesía mexicana vive —en tanto conjunto— un auge social y formal. Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Juan de Dios Peza son, a su modo, representantes idóneos de una cultura nacional que culmina en las Fiestas del Centenario, y en el discurso de Justo Sierra al inaugurar la Universidad (1910). En una atmósfera de balbuceos positivistas implantados como ciencia rigurosa, estos herederos del pensamiento liberal identifican el cultivo de la forma con el sentido de sus emociones y, con la salvedad explícita de Othón, se adhieren al modernismo, a los sucesivos modernismos que, entre esplendores verbales, redimen a la literatura latinoamericana del yugo de Espronceda y Lamartine. Martí y Gutiérrez Nájera son los iniciadores y Rubén Darío es la figura por antonomasia (“Darío nos enseñó a hablar”, dirán Neruda y Pellicer), y entre “claros clarines”, amor patriótico por la cultura francesa, religión del arte y diversidad de “estremecimientos nuevos”, estos poetas intentan rescatar a la poesía del bucolismo, el frenesí romántico y el chovinismo de consolación. De estos “modernistas”, Gutiérrez Nájera y Amado Nervo son los signos externos más notorios de la transformación. No confino a estos dos poetas en sus papeles sociales, pero parte de su obra consiente tal atribución. En la representación teatral que las clases dominantes patrocinan con tal de convencerse de una íntima grandeza, a Gutiérrez Nájera le toca certificar el auge del snobismo y la europeización de las costumbres y Nervo representa el deseo de profundidad filosófica y serenidad y nobleza del ánimo de una sociedad urgida —en la paz obligatoria o

en el estallido revolucionario— de pruebas de toda índole (mejor si son poéticas) de la madurez de su conducta.

Los deleites del modernismo, su barroco admirable o conmovedor, renuevan el culto por la poesía y permiten que prosiga ese embeleso nacional en torno a los Iluminados del Verbo. La épica se diluye en la pasión desgarrada, las revelaciones de sociedad o los heroísmos (en conjunción) del sentimiento, del pensamiento y de la expresión. Díaz Mirón y Manuel José Othón son los poetas mayores y “Lascas” y el “Idilio salvaje” dos espléndidos resultados de una decisión clásica que, en lo ideológico, no se desprende aún de los últimos prestigios del romanticismo. Repudiado literariamente, el romanticismo sobrevive en el aura de las existencias entendibles “a la luz del relámpago”, en el desgarramiento y la autodestrucción. Manuel Acuña, Manuel M. Flores o Antonio Plaza, dioses de una “bohemia de la muerte”, inducen a la aceptación popular de la vida como el desencuentro de la pureza individual con el poderío dramático de la gran ciudad.

La del modernismo es, por excelencia, poesía sonora, asible y repetible, y el país —no sólo las élites— la escucha y acepta deseosa de utilizar su memoria en un material que le pertenezca de modo intransferible, que haya sido escrita en honor de sus aspiraciones. No son infrecuentes los analfabetas que recitan interminables versos y una velada social digna de ese nombre debe incluir poesías. Nervo, Urbina, Peza, Díaz Mirón, Acuña, Plaza, Othón, Gutiérrez Nájera, fijan la imagen de la poesía y del poeta y por lo mismo, por ser orgullos nacionales y repertorio lírico y sustento vehemente de la espiritualidad de sociedad, detienen o contienen por varias décadas el acercamiento del público a la

poesía nueva. Después y pese a López Velarde, la poesía sólo se ha incorporado al repertorio popular a través de métodos indirectos.

Contexto: moralidad y sensualidad

Los poetas, vanguardia social. Ellos fijan el lenguaje —imágenes, visiones, sensibilidad precursora— que ha de expresar y aprehender a la nueva sociedad. Ellos, junto a muralistas y novelistas de la Revolución mexicana, son un magnífico instrumento formativo. Al principio, la poesía actúa como antítesis o antídoto de la realidad explosiva y la obra de Nervo o de González Martínez deviene lenguaje de una sociedad (una clase media azorada) que recién ha roto su demoledora quietud y que —heredera de los silencios forzados de la Colonia y el porfiriato y del vocinglerío del *xix*— desea voces y actitudes que resuman (“plasmen”, dirían ellos) sus aspiraciones y anhelos de “espiritualidad”. El fenómeno es latinoamericano, como lo prueba el apoteósico viaje funerario de Amado Nervo, de Montevideo a Veracruz a México, que culmina en un entierro multitudinario que, literalmente, conmueve a la capital. El entierro de Nervo (1919) marca, de modo no tan simbólico, el fin de la poesía como encandilamiento y estímulo de masas.

La poesía no registra aparentemente el choque social y en los años de mayor intensidad revolucionaria una figura paradigmática es Enrique González Martínez. Es apenas previsible que el programa de la serenidad continúe en espera de los remansos institucionales. Con González Martínez conjeturas e hipótesis ya

importan poco. ¿Fue un puente entre el porfiriato y la Revolución, rechazó las glorias ornamentales del porfiriato por virtud o timidez, fue la suya una crítica por omisión? Quizás —y ésta es una manera de ser bien pensado— eligió los senderos de una poesía grave y reflexiva para desafiliarse del oropel porfiriano. Pero a un lector actual lo que se le revela con mayor claridad es el peso de sus impostaciones. Según Xavier Villaurrutia, “en su caso, poco frecuente en la poesía mexicana, el todo es superior a las partes”. Creo lo opuesto. El *todo* de su obra es de un fatigoso exhibicionismo moral, la homilía de quien captó superficialmente los alcances de Darío y los suyos propios. Pocos de sus poemas sobreviven al didactismo y a la moraleja circular que reflexiona sobre lo que ya sabe para saber sobre qué reflexiona. Si el positivismo de Porfirio Parra o Gabino Barreda intentó convertir la conciencia en hecho regulado y verificable, González Martínez quiso patrocinar la actividad del alma, que ya no debe esperar pacientemente y en la sombra la intercesión divina. Son los años del *If* de Rudyard Kipling: “Si puedes estar firme cuando en tu derredor todo el mundo se ofusca y tacha tu entereza”, los años de la literatura que ve en las perfecciones de la voluntad individual la solución inmejorable. Como más tarde los poetas sociales, González Martínez ve en el poema un acto extraordinario, de insondables e insospechadas repercusiones. No preconiza el heroísmo exterior y colectivo, no quiere triunfar sobre las dificultades ambientales sino sobre el más difícil y peligroso “yo íntimo”. Aún se cree entonces —Freud es apenas noción difusa— que los enemigos de la virtud que es tranquilidad y gozo son las pasiones contrariadas: el odio, el egoísmo y la vida vertiginosa.

González Martínez, moralista, predica el examen de conciencia que deviene sabiduría, noble lentitud, búsqueda del sentido de las cosas y de la voz del paisaje. Hay que saber “hallar una sonrisa”, guiar la atención hacia la gota sutil y el silencio que clava su pupila en la sombra.

En 1929, Novo recapitula tal situación:

Dióse por entonces la literatura mexicana a buscar en todas las cosas un alma y un sentido oculto, a no fiarse de la apariencia vana, a husmear, seguir el rastro de la verdad “arcana”, escudriñante el ojo y avizor el oído.

No se culpe demasiado al público de poesía que, de modo mayoritario, es sorprendido en la década del veinte (ellos hubiesen dicho: “es traicionado”) por el vuelco del gusto y la renuncia a la rima y el catálogo de seguridades literarias. Todo influye: el rápido tránsito a las sonoridades encubiertas de la rima interna, la presencia abrumadora de nuevas imágenes, el desdén de los nuevos poetas ante lo memorizable. El público ya ganado para la poesía se retira confuso y resentido, y se entrega a las plenitudes de la canción popular, a las facilidades de las consonancias modernistas y/o románticas de Agustín Lara. Influye también en el proceso anterior el que la poesía abandone los periódicos y se confine en las revistas literarias.

Poesía y Revolución

Pese a su destino ulterior, la de 1910 es una revolución social que, de entrada, desbarata y acumula, da cabida a impulsos formidables, transforma y auspicia la fluidez en todos los órdenes. Artísticamente, la Revolución encuentra su huella directa e inmediata en el muralismo (no tan paradójicamente mensaje subversivo y pintura del Estado burgués), en los intentos del nacionalismo musical y en un movimiento novelístico que consigna el incumplimiento de los ideales y la frustración de las víctimas. En la década del diez, solamente el corrido, desde su humildad lírica, advierte los elementos poéticos de esa ronda del desastre y la pasión nacionales. Todavía no se promulga e inventa el realismo socialista y así escapan las batallas de Torreón y Zacatecas, el borracho Huerta, Madero el apóstol, Zapata y Villa, de recibir un homenaje ajeno al directo y eficaz de los cantores del pueblo. Demasiado cerca o demasiado lejos de las turbamultas revolucionarias, los poetas evaden la “fascinación de la metralla”, rehúyen su temática y no será sino después, en años presupuestales, cuando los receptáculos del mal gusto oficial ensalcen soldaderas, cananas redentoras y vías férreas por donde se desliza el progreso del país.

Pero la Revolución también permite y determina el surgimiento de una cultura nacional más vasta, menos sujeta a la gracia y el mecenazgo de los señores feudales. Al desmoronarse las estructuras porfirianas, al ampliarse las oportunidades educativas, al disminuir el influjo de la pedagogía de la parroquia, se dan las condiciones para la aparición de escritores ya no requeridos del esfuerzo de las generaciones anteriores, demasiado atareadas en la lucha contra los hábitos feudales, enfrentadas agudamente al atraso general. Es ya

hora de que la poesía se torne ocupación deslindable de la profecía, de la iluminación y guianza de pueblos, del culto místico a la palabra en una nación siempre en vísperas de serlo.

A la gravedad de las reflexiones o a los jugueteos eufónicos, López Velarde, Tablada o Pellicer oponen la sensualidad de la forma, la novedad (color, metáforas, imaginería) como giro erótico, el culto a la época (vértigos visuales, reconsideraciones del sonido, homenaje a los adjetivos novedosos o al automóvil y las luces neón) como incentivo para transformar la mentalidad colectiva. Si para los modernistas la forma fue cuestión moral (José Emilio Pacheco), para quienes renuevan la poesía durante la década revolucionaria y los veintes, la forma será cuestión sensual.

José Juan Tablada: “En la más sincopada de las rumbas”

En un plazo no mayor de una década (1916-1926), cuatro poetas: José Juan Tablada, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer y Salvador Novo ofrecen una alternativa real ante la sensibilidad porfiriana, una alternativa que trasciende el chovinismo, niega las autocomplacencias verbales y ofrece, desde la vanguardia, un reencuentro con la tradición fincado en la innovación. Del modernismo se asumen su búsqueda de la expresión americana y sus requerimientos de estilo y lirismo, y se desechan el culto preciosista de la forma y la avidez de artificio. A esto se añade en los casos de Tablada y Novo la decisión de modificar, a través de las imágenes, las sensaciones o la visión de lo contemporáneo de lectores y autores, uniendo la poesía y el siglo (el culto por la

técnica, la embriaguez de lo Nuevo, el estrépito y las disonancias igualmente alejados de lo clásico y lo romántico).

El indudable precursor y primer ejecutor de esta poesía renovadora es José Juan Tablada. Él anuncia la brevedad en una literatura de extensión y fárrago, desdeña el academismo, introduce formas poéticas y opta instintiva y sucesivamente por las vanguardias.

Iniciado en el modernismo ortodoxo (es animador de la *Revista Moderna*), la primera disidencia de este cultivador del exotismo y el escapismo es moral: el poema “Misa negra” (1898) que escandaliza a la esposa de Porfirio Díaz y a los “científicos” y exhibe una convicción: es tiempo ya de ampliar el concepto de “espiritualidad amorosa”, de incluir, con los eufemismos correspondientes, la índole premiosa del acto sexual admitiendo sus escalofríos concretos. Otro paladín de esta actitud es Efrén Rebolledo quien especialmente en los espléndidos sonetos de *Caro Victrix* (1916) pregonar el erotismo ante la pudibundez ambiental.

Tablada no se detiene en la heterodoxia moral frente al modernismo. Su viaje a Oriente (1900) lo transforma literariamente y del Japón trae la moda del haikú, que le permite crear una serie de admirables imágenes. Después se radicaliza con los poemas “ideográficos”. Al respecto, en una carta pública a López Velarde (1919), Tablada explica:

La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión “simultáneamente lírica y gráfica”, a reserva de conservar el secular carácter ideofónico. Además, la parte gráfica substituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de “poesía pura”, como lo quería Mallarmé. Mi

preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad; en segundo, porque para subir más, en llegando a ciertas regiones, hay que arrojar lastre...

Toda la antigua “mise en scène”, mi vieja guardarropía, ardió en la hoguera de Thais convertida...

Octavio Paz ha llamado reiteradamente la atención sobre la calidad de estos poemas “ideográficos” de Tablada, tan deslumbrantes hoy como el día de su publicación. Luego, su autor derivará hacia el nacionalismo literario, conmovido por los hallazgos de López Velarde. Producto de esa búsqueda programática es *La feria* (1928), donde intenta reflejar “esta poesía desolada, hecha de espectros, de ídolos, de tristeza colonial, de mediocridad presente, que es el alma de los pueblos mexicanos”.

Alfonso Reyes: “Heredera de todos, alma mía, mestiza irredenta”

No es la poesía la más significativa de las numerosas aportaciones del grupo conocido como Ateneo de la Juventud (José Vasconcelos, Reyes, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Antonio Caso, etcétera), que surge a fines del porfiriato para oponer su exigencia de cultura humanista a los dogmas congelados del positivismo. Ni Rafael López ni Manuel de la Parra ni (siquiera) Alfonso Reyes son grandes poetas. Pero este último es el creador de una admirable literatura. Su maestría prosística, su decisión de ser —en primera y en última instancia— un escritor, sientan las bases del profesionalismo en la literatura mexicana, un profesionalismo reacio a desgastarse en la política o en el periodismo. Reyes no

impugna, él es un discernidor inteligente (y un vehículo sistemático de difusión) de aquellos puntos capitales donde la tradición humanista de Occidente es ejercicio de concordia, unidad y continuidad; por eso, sus preferencias van de Homero a Góngora a Goethe a Mallarmé a Homero. En su poesía, Reyes exhibe claridad expresiva, afanes lúdicos, delicadeza. Quizá su mejor poema sea un texto en prosa, “Visión de Anáhuac”, desde mi punto de vista muy superior a “Ifigenia cruel”, eficaz resumen de su sensibilidad literaria pero ya muy lastrado por la grandilocuencia.

Ramón López Velarde: “Me asfixia, en una dualidad funesta...”

A López Velarde le ha tocado en suerte la desgracia de ser el Poeta Nacional. Esta difusión condicionada posee un gravísimo inconveniente: desea convertir a sus lectores en gambusinos de “esencias nacionales”. Detente, compatriota, no has llegado a una obra poética sino a la Verdad Revelada sobre la parte más sensible de tu idiosincrasia.

Nada más ajeno a López Velarde que este carácter de “profesional de la mexicanidad”. De manera deliberada, él se limitó a crear su gran personaje, ese payo sentimental que oscila entre las tentaciones y el arrepentimiento, que usa la rima para distanciarse de las costumbres literarias, que difunde una teología popular donde el pecado es el otro nombre (de ningún modo hipócrita) de la sensualidad. Con él se consuma significativamente la agonía de algo que podría denominarse el “siglo XIX mexicano”, cuyo sentimentalismo se ve expresado en formas que al serle hostiles o ajenas lo desconocen y niegan. Estamos ante los primeros

resultados de la Revolución mexicana. En 1915 publica Mariano Azuela *Los de abajo* y en 1916 López Velarde *La sangre devota*. En el primer caso, un *tono* narrativo es hecho a un lado y la violencia, al ser el *otro protagonista*, es también el *otro punto de vista*. En el segundo, en la atmósfera católica tradicional actúan formas de vida que incorporan a la sensualidad y veneran tanto a la tradición que contemplan como a la que van creando obligadamente a través de esa novedad del lenguaje que expresa —y crea a su manera— la “novedad de la patria”.

Es inútil tomar como dogma el impulso declarativo del personaje poético López Velarde. Él pudo hablar —con ironía y ambigüedades hoy manifiestas— de su “corazón retrógrado”, de su “íntima tristeza reaccionaria” o de sus supersticiones. Si políticamente fue conservador, su poesía es y sigue siendo fuente de revelaciones y descubrimientos.

Cuando él declara:

Me asfixia, en una dualidad funesta,
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,
y de Zoraida la grupa bisiesta

o cuando dice:

Yo, varón integral,
nutrido
en el panal
de Mahoma
y en el que cuida Roma

en la Mesa Central

se ufana, de modo explícito, de una pertenencia a dos culturas, de una sensibilidad, concretada y formada en el lenguaje, donde las lealtades se niegan a una imposible jerarquización y en donde un ámbito feudal (que hoy llamamos “provinciano”) recibe una despedida tierna y sardónica a la vez.

A López Velarde puede aplicársele lo visto por Borges en la poesía de Lugones: “Quiere incorporar a su idioma los ritmos, las metáforas, las libertades que el romanticismo y el simbolismo dieron al francés”. Esto se aplica fundamentalmente a la descripción del objeto idealizado, la provincia, la patria o, sobre todo, la amada, esa Fuensanta o esa Margarita míticas a las que dirige una pasión donde el instrumental permitido (la atmósfera religiosa) certifica la pureza de intenciones y exalta la fuerza del deseo.

Según Manuel Gómez Morin, en 1915 “López Velarde canta el México que todos ignorábamos viviendo en él”. Esto es cierto si por México se entiende un todo cotidiano que incluye maneras o estilos de vivir la poesía, la nostalgia, la sociedad (el país), el amor, las costumbres a la defensiva; si por México se entiende la “patria hacia dentro” a la que canta López Velarde en su poema más célebre. Al igual que otros extraordinarios poetas de provincia, Francisco González León y Alfredo Placencia, López Velarde acepta que sus creencias son su fundamento cultural, y va de sus devociones al encuentro de sus obsesiones. Frente a las construcciones esplendorosas del modernismo, demoliéndolas y continuándolas, un poeta construye un espacio cuya singularidad (si bien le evita el

discipulado) le permitirá a la cultura oficial construir otro paradigma: el Poeta muerto a “la edad del Cristo azul” que encarnó los valores de la conservación nacional, anheló la inmovilidad de la Historia y forjó una utopía evocativa.

Como obra poética y como fenómeno cultural, López Velarde es definitivo. No sólo amplía y vigoriza una literatura. También le permite a una colectividad contemplarse idealizadamente —aun sin haberla leído, gracias a la natural comunicación social de las grandes obras— en una poesía que funde impresiones o nociones consideradas antagónicas. Se alían las impresiones mortecinas de las calles de México con las madrugadas nítidas de Jerez o San Luis Potosí, la presunción nacionalista con la mirada compasiva hacia esa suma de costumbres y vivencias que es la patria, la evocación como ritmo obsesivo con la lujuria como secreto a voces. En esta poesía se funden (se declara indivisibles) grandes fuerzas opuestas que bien pueden ser el ardor sensual y la experiencia mística, o la provincia y la capital, o el sueño de la inocencia y las “flores del pecado”, o la Arabia feliz y Galilea, o la carne y el espíritu, o lo hispánico y lo indígena, o la devoción y la blasfemia. Continuidad y transformismo: al engarzarse en metáforas nuevas los sentimientos típicos ya no son los mismos, el deseo insatisfecho se vuelve melancolía pública, el amor puro es también el frenético deleite, a la emoción amorosa la transforma la intensidad de un lenguaje que se flexibiliza y se desdobra en lo entrañable y cotidiano y lo ritual y ceremonial. López Velarde vuelve tradición cultural la vida de provincia y por tanto, en vez de declararla utopía como se ha dicho, la instala irremisiblemente en el pasado, mito no de la realidad sino de la estética.

Los Contemporáneos

Aunque no estrictamente un grupo (en rigor, de lo único que puede hablarse en la historia cultural es de tendencias), afinidades literarias, revistas hechas en común, influencias y aversiones compartidas, enemigos comunes, la misma intransigente actitud ante el arte, terminan por asimilar, en una perspectiva histórica, a los escritores conocidos como generación de Contemporáneos (llamados así por la revista que publicaron), cuyo trabajo colectivo dura aproximadamente de 1920 a 1932. Son ellos Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. Algunos historiadores incluyen a Celestino Gorostiza, Elías Nandino, Octavio G. Barreda y Rubén Salazar Mallén. Junto a ellos, en otros campos pero con intensas correspondencias, el músico Carlos Chávez y los pintores Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano.

Jorge Cuesta, quizás el más analítico, ubica a los Contemporáneos:

Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen de común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquíptico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de esas compañías mayores que deciden desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria cuya cualidad esencial

ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante... La realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ello, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son. Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*; cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folclore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona *nuestra literatura*...

La actitud se repite. Cada grupo o generación elige, como punto de partida, la certidumbre de sus limitaciones: no hay tradición o si la hay se concreta a unos cuantos nombres, a unos cuantos ejemplos. Sólo la crítica hará las veces de la tradición y el auxilio interno (la actitud de *decepcionar*) es el camino preferente. Por lo demás, políticamente, el propio Cuesta lo indica:

nunca hubo en México una generación más cortés... más conforme con su propio destino.

Los Contemporáneos empiezan su tarea bajo el mecenazgo de Vasconcelos. Sin embargo, y con la excepción de Pellicer, no comparten las visiones mesiánicas y bolivarianas. Son, en forma expresa o implícita, una reacción contra el estruendo prevaleciente, contra las épicas reales o pretendidas. Si algo, son un proyecto de cultura *contemporánea*, al margen o en contradicción con la realidad mexicana. Su protección inicial es la burocracia. En ella ingresan y allí se extingue más de una de sus carreras literarias. Durante dos décadas, renuevan y polemizan. En este sentido:

- promueven revistas (*La Falange*, *Contemporáneos*);

- contribuyen a vivificar un teatro inmovilizado en las inercias “castizas”; Crean grupos (Ulises, Orientación), dan a conocer autores (Gide, Lenormand, Cocteau, Eugene O’Neill, Giraudoux) y ponen al día las concepciones de técnica y tradición. Traducen profusamente e incluso preparan *sketches* de teatro frívolo;
- fundan el primer cine club de la República. Villaurrutia ejerce largo tiempo la crítica cinematográfica;
- ejercen magníficamente la crítica de artes plásticas (Cuesta, Villaurrutia, José Gorostiza) e instigan a los pintores a buscar caminos diferentes a los de la ya probada Escuela Mexicana;
- difunden y asimilan la poesía nueva internacional. Traducen a Pound, Eliot, cummings, Sandburg, Vachel Lindsay, Amy Lowell, Hart Crane, Breton, Saint-John Perse, Cocteau, Supervielle;
- vigorizan el periodismo cultural y el político (Novo, Cuesta, Villaurrutia);
- hacen frente al chovinismo cultural, lo ridiculizan y aíslan teóricamente;
- defienden la libertad de expresión. El episodio más relevante: su protesta ante la supresión de la revista *Examen*, que publicó un texto “obsceno” de Rubén Salazar Mallén (un fragmento de novela). Esta controversia de “moral pública” se convierte en una campaña furiosamente puritana y machista contra los Contemporáneos y gente afín que, presionados, renuncian a sus empleos gubernamentales.