

lo trivial (todos presentes en la obra de Leduc) son elementos que volverán a aparecer en poetas posteriores.

El grupo conocido como «Contemporáneos» efectúa una renovación total de la poesía en México. La riqueza de su producción reside en la diversidad y heterogeneidad internas del «grupo sin grupo». Algunos (González Rojo, Cuesta y Gorostiza) están más cerca de la poesía pura; otros (Ortiz de Montellano y Owen) asimilan el mundo onírico de los sueños y se acercan en menor o mayor grado al impulso del surrealismo; otros (Novo y Pellicer) practican una poesía más cercana a la primera vanguardia expansiva, una poesía abierta a la realidad exterior, a la vida moderna y al viaje vertiginoso. El caso aislado de Villaurrutia se sitúa a medio camino entre el mundo onírico del surrealismo y el rigor reflexivo de Valéry. Estas características —receptividad, curiosidad intelectual, experimentación— hacen de los Contemporáneos probablemente la generación más interesante y más brillante de la poesía mexicana contemporánea.

José Gorostiza es tal vez el mayor exponente de la poesía pura en México. Concibe la poesía como una entidad autosuficiente, un producto intelectual consciente de su propia forma, de su propio afán de perfección. En su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas*, de 1925, hay una sencillez engañosa. El empleo de formas poéticas tradicionales, como el romance, la copla, el cosante y el estribillo, revela una cuidadosa lectura de Góngora y de la poesía renacentista y medieval de España. Los ejemplos de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez seguramente señalaron un camino al joven poeta. Asimismo, los experimentos más o menos contemporáneos de Lorca, Alberti y otros compañeros de la generación de 1927, ayudan a precisar el carácter de esta poesía neopopular que utiliza y recrea modalidades estróficas y métricas, símbolos, imágenes y temas del vasto repertorio de la lírica anónima y tradicional.

Sin embargo, habría que recalcar que esta corriente neopopular es el resultado de un redescubrimiento, por parte de la poesía culta, de las posibilidades de la lírica tradicional. Una de las características del primitivismo moderno es su afán de recuperar tradiciones alejadas o perdidas: se trata de una estrategia «cultista» que sirve para renovar, mediante la incorporación de elementos premodernos, un arte percibido como agotado. Este acto de recirculación confiere a la materia y a las formas recuperadas un carácter de artificio estilizado, una marcada literariedad intertextual que queda muy alejada del papel programático asignado (espontaneidad, emoción pura, canción cristalina surgida del fondo inmemorial del pueblo)²⁰. Cuando apareció *Canciones para cantar en las barcas* los comentaristas más perspicaces notaron estas cualidades. Jorge Cuesta habló de «artificialidad» y de una «ingenuidad culta», mientras que Xavier Villaurrutia escribió que «en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección»²¹.

La crítica ha notado cómo, en este primer libro, Gorostiza logra universalizar lo particular a través de imágenes y símbolos del mundo natural que dan permanencia estética a los problemas de la existencia humana²². Yo agregaría que es también a través del recurso a las formas poéticas tradicionales cómo el poeta logra eternizar

²⁰ Esto lo vio muy bien Luis Cernuda en «Poesía popular», donde termina afirmando que nuestro concepto moderno de poesía popular es una invención romántica, una invención culta que intenta algo imposible: recobrar la espontaneidad natural de la poesía primitiva. Hay que agregar que esta tradición popular, que en sus orígenes fue oral, ya forma parte de una tradición culta, una tradición escrita. No resulta sorprendente, entonces, el juicio severo de Cernuda:

«Difícil es que en época alguna de la historia existiera un arte exclusivamente popular, ya que el arte ni en su esencia ni en su fin es una actividad popular. Y con frecuencia lo que dentro del arte aparece como inspiración popular no es sino un artificio estético más, que atrae por eso mismo al espectador culto, y sólo a éste» («Poesía popular» [1941], en *Poesía y Literatura I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 25).

²¹ Jorge Cuesta, «Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza» [1925], en *Poemas y ensayos*, vol. 2, UNAM, México, 1964, págs. 14 y 16; Xavier Villaurrutia, «Un poeta» [1926], en *Obras*, 2.^a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pág. 681.

²² Dos ejemplos: Andrew Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, Ediciones de Andrea, México, 1962 (cap. 2, págs. 1441); Lily Litvak de Kravzov, «Sobre las Canciones para cantar en las barcas, de José Gorostiza», *Abside*, 31 (1967), págs. 74-86.

el instante fugitivo de las impresiones sensoriales y emotivas. El repertorio de la lírica tradicional ofrece la posibilidad de acomodar la experiencia particular dentro de un esquema universal, impersonal y duradero:

¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?
Una naranja madura
en forma de corazón²³.

Muerte sin fin (1939), la obra maestra de Gorostiza, es el gran monumento a la poesía como perfección formal, como reflexión intelectual sobre su propia esencia, gestación y consumación. Pero aquí llegamos a la mayor paradoja: en esta poesía metafísica de la cual la vida cotidiana, lo coloquial, el humor y lo prosaico parecen haber sido desterrados, en esta poesía rigurosamente pura, aparecen intromisiones de elementos populares, entre ellos un juego infantil de preguntas y respuestas, modelado en el teatro de títeres: «¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo»²⁴. Además, en los versos finales hay una irrupción brutal de todo lo expulsado: «¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!»²⁵. ¿Qué ha pasado? Si aceptamos, con Octavio Paz, que *Muerte sin fin* es un poema que sólo se puede escribir al final de una tradición, podemos afirmar que marca simultáneamente el logro más alto y el epitafio de la poesía pura. La búsqueda de esencias atemporales —Dios, el amor, la vida, la muerte— culmina en la conciencia de la imposibilidad de tal búsqueda. Después de *Muerte sin fin* la poesía tiene que seguir otros rumbos, ya que el camino de la poesía pura está clausurado. Una corriente cultista desemboca, por su propio afán de perfección imposible, en una corriente opuesta: la poesía de la calle, la poesía coloquial y prosaica que se fija no en las esencias atemporales sino en lo inmediato, lo efímero, lo que transcurre en la vida cotidiana²⁶.

Dentro de los Contemporáneos, Salvador Novo es el que más se acerca a una poesía crítica, irónica y desacralizadora. En Novo la sátira encuentra a su mejor exponente en la literatura mexicana. Como poeta introduce un prosaísmo humorístico que sólo había triunfado en la poesía angloamericana. Todo lo nuevo está sometido a un análisis irónico en *XX poemas* (1925), exploración de la realidad urbana, de su arquitectura novedosa y de su lenguaje lacónico. Aquí se da una expansión significativa del vocabulario poético y de la sensibilidad moderna. En *Poemas proletarios* (1934) el poeta se lanza audazmente a la crítica de la retórica revolucionaria. Su visión sarcástica busca desenmascarar la hipocresía de un falso sistema de valores inventado por el poder para garantizar su propia hegemonía:

Los folletos de propaganda revolucionaria,
el Gobierno al servicio del proletariado,
los intelectuales proletarios al servicio del Gobierno,
los radios al servicio de los intelectuales proletarios
al servicio del Gobierno de la Revolución
para repetir incesantemente sus postulados

²³ «¿Quién me compra una naranja?», en *Poesía*, 2.^a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1971, pág. 31.

²⁴ *Ibid.*, pág. 142.

²⁵ *Ibid.*, pág. 144.

²⁶ *Sobre esta inevitable y hasta deseable interferencia de elementos «impuros», ver los comentarios de Gorostiza respecto a la necesidad de construir una literatura propia de alcances universales sobre la base de tradiciones populares nacionales («Hacia una literatura mediocre» [1931]); por otra parte, hay que tomar en cuenta las reservas y críticas expresadas por el autor en 1937 en cuanto a lo que llamó una «poesía de asfixia» («La poesía actual de México. Torres Bodet: Cripta»), ambos ensayos recogidos en *Prosa, recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán, epílogo de Alfonso Reyes, Universidad de Guanajuato, Guanajuato (México), 1969, págs. 161-165 y 177-190.**

hasta que se graben en las mentes de los proletarios
—de los proletarios que tengan radio y los escuchen²⁷.

La generación que se reúne en torno a la revista *Taller* (1938-1941) continúa la asimilación de la modernidad poética iniciada por los Contemporáneos, pero tanto Octavio Paz como Efraín Huerta se oponen al apoliticismo de sus antecesores. Paz ha resumido el programa estético y ético de su generación en estos términos: «para nosotros la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo [...] para la mayoría del grupo, amor, poesía y revolución eran tres sinónimos ardientes»²⁸. La poesía ya no es perfección formal o plasmación esteticista sino «actividad vital», en esta nueva actualización del programa romántico —heredado de los surrealistas— de poetizar la vida y socializar la poesía. En su obra, Paz ha recuperado la preocupación formal de los Contemporáneos, sin dejar de ser fiel a esta concepción del arte como pasión moral.

Dentro de los límites de este trabajo, es imposible hacer justicia a la vasta y compleja obra poética de Octavio Paz. Si bien es uno de los poetas más conscientes de una tradición literaria no sólo nacional sino internacional, al mismo tiempo debemos recordar que lo culto y lo abstracto en Paz coexisten con la voluntad de incorporar el lenguaje conversacional y otros elementos de la vida moderna al poema. Sus experimentos con el poema en prosa (*¿Águila o sol?*), con la poesía espacial (*Blanco*) y con la mezcla de varios géneros (*El mono gramático*), transparentan un constante afán de experimentación, de incorporar al arte otros terrenos y otras realidades. A veces, Paz yuxtapone en el mismo texto dos lenguajes (uno poético, tradicional y literario; el otro sarcástico, irónico y apoético); otras veces explora un tema tradicionalmente «culto» (la expresión de una poética en el poema; la poesía como reflexión sobre sí misma) utilizando un lenguaje que no puede definirse sino como violento y antipoético, un lenguaje que nada tiene que ver con las esencias puras de la tradición cultista:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras²⁹.

De nuevo se ve que ninguna polarización excluyente entre poesía culta y poesía coloquial puede dar cuenta de un poema como éste que asume varias tradiciones simultáneamente³⁰.

²⁷ Salvador Novo, «Poemas proletarios», en *Poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, pág. 111.*

²⁸ Octavio Paz, «Poesía mexicana moderna», en *Las peras del olmo, 2.ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1974, págs. 57-58.*

²⁹ Octavio Paz, «Las palabras», en *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957), 2.ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1968, págs. 59-60.*

³⁰ *Sobre la incorporación del coloquialismo en la poesía de Paz a partir de 1944, ver las declaraciones del propio autor en la entrevista que yo le hice: Octavio Paz y Anthony Stanton, «Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra», Vuelta (México), núm. 145 (diciembre de 1988), págs. 15-21.*

Se señala con frecuencia que la poesía de los años cuarenta y cincuenta sigue dos grandes cauces. Por un lado, la tradición de la poesía cultista, hermética y esteticista, de perfección formal y que tiende hacia la abstracción metafísica. Por otro lado, la corriente representada por Jaime Sabines quien continúa la actitud antipoética y rebelde de Huerta. Pero creo que esta cuestión se puede analizar con más claridad si damos un salto en el tiempo para ver la explosión —que se dio a nivel continental— de la corriente llamada coloquialista, prosaica o conversacional.

En la década de los sesenta se consolidan las obras de tres poetas importantes: Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco. Son poetas que en un primer momento siguen cierta tradición retórica para después introducir elementos más personales, críticos, humorísticos o prosaicos. Acerca de este período, Blanco escribe: «Sólo podían abolir la poesía anterior quienes podían vencerla, es decir, quienes la conocían tan bien que no iban a fracasar en la guerra por errores de inocencia. Sin excepción, los mejores poetas aprehenden y luego cancelan la tradición»³¹. Sin embargo, más que una ruptura total («abolición», «cancelación») me parece que hay un proceso más sutil, de asimilación y superación de convenciones anteriores. En los tres poetas hay un tránsito entre dos estilos, dos concepciones de la poesía.

En todo lo que escribe Zaid hay una inteligencia mordaz que lleva a pensar en él como el heredero de Novo. Vuelve a aparecer en la poesía mexicana un humor aséptico, a distancia. En su obra se observa una concentración tanto intelectual como formal. La concisión, la visión helada, el humor y la ironía son las características de Zaid. Un buen ejemplo de su arte es el poema «Teofanías», en el cual se expresa esta visión de la realidad cotidiana en un lenguaje escueto e irónico:

No busques más, no hay taxis.

Piensas que va a llegar, avanzas,
retrocedes, te angustias,
desesperas. Acéptalo
por fin: no hay taxis.

Y ¿quién ha visto un taxi?

Los arqueólogos han desenterrado
gente que murió buscando taxis,
mas no taxis. Dicen
que Elías, una vez, tomó un taxi,
mas no volvió para contarlo.
Prometeo quiso asaltar un taxi.
Sigue en un sanatorio.
Los analistas curan
la obsesión por el taxi,
no la ausencia de taxis.

Los revolucionarios
hacen colectivos de lujo
pero la gente quiere taxis.

³¹ Blanco, op. cit., pág. 236.