

Tradición y literalidad

(La poesía de Hugo Gutiérrez Vega) *

La década de los 60 fue una época crucial para la poesía mexicana. En ella sucede una gran cantidad de cosas que aún hoy están lejos de haberse puesto en orden (y esperamos que no lo hagan). Lo que sucedió tiene muchos niveles: histórico, sociológico, pero sobre todo ético y estético. En este último campo es una década que asume (y reivindica) la herencia de Contemporáneos, escribe bajo la luminosa sombra de *Liber-tad bajo palabra* y los primeros libros de Sábines. (En narrativa sucedía algo similar: los años anteriores fueron los de *Los días terrenales*, *Pedro Páramo* y los cuentos de Arreola.) La década en que se publican *Salamandra*, *Blanco y Ladera este*, con sobre todo años de preguntas, dudas e incertidumbres. *La Poesía en movimiento* (la antología, sí, pero también la idea que ella puso en juego) fue un intento por darle un rostro, intento que por muchas razones fue un éxito, y una de ellas es que la literatura mexicana es poco dada a tener varios rostros, a ser realmente plural y presenta casi siempre variaciones del mismo. Explico: los tiene, pero no los acepta en conjunto, los jerarquiza. Un ejemplo son los Contemporáneos. Estando tan cerca Novo de Villaurrutia representan sin embargo dos poéticas distintas, incluso diría que distantes. Los frutos que se desprendieron de Villaurrutia fueron muchos y muy variados, los de Novo escasos. Pellicer y Gorostiza, aunque aparentemente más distantes del poeta de los nocturnos, no representan otra poética. Nada sería explicable sin ellos y esa poética en la segunda mitad del siglo (empezando por Octavio Paz).

Salvador Novo, en cambio, no le hace gran falta a la historia literaria mexicana. Que no cunda el pánico, voy a agregar: aparentemente (cualquier intento de definición histórica es aparente). Por ahora tratemos a lo aparente como verdadero (cosa harto frecuente). La obra de Octavio Paz vuelve complicado discernir los niveles en que se desarrolla la tradición. En él —es evidente— sí hay presencia de Novo, o mejor sería matizar: de autores que también Novo leyó. ¿Qué pretendo con esta larga introducción? Es sencillo: señalar uno de los problemas más intensos desde los años 60, el de la literalidad de la poesía, ése al que la poesía en movimiento hizo a un lado cuando era su mejor expresión, ése que recorrerá y corroerá la obra de poetas tan poco literales como Marco Antonio Montes de Oca, o dará su sello a poetas tan irónica y perfectamente literales como Eduardo Lizalde o Hugo Gutiérrez Vega. Es a este último a quien cuadra mejor el segundo adjetivo. Pero antes de entrar en materia hay que decir, en descarga de la poesía en movimiento, que no se podía dar cuenta de un movi-

* Hugo Gutiérrez Vega. *Las peregrinaciones del deseo. (Poesía, 1965-1986). Fondo de Cultura Económica, México, 1987.*

miento no efectuado aún, aunque fuera ya inminente. Ni Lizalde, ni Gerardo Deniz, ni Gutiérrez Vega habían escrito aún sus libros importantes. (Para negar y legitimar a la vez la tradición. Ellos sí son inexplicables sin Salvador Novo.)

Con Gutiérrez Vega sucede algo bastante frecuente: sus libros, al publicarse, han gozado de una breve y no siempre afortunada (si acaso cortés) atención de la crítica (da la impresión de que se lo quitaban de encima) y de los lectores. Lo cierto es que no fueron libros de una brillantez inmediata (cosa harto frecuente en otros autores contemporáneos cuyos, cuyos libros son como fuegos de artificio y se apagan pronto). Es hasta que se reúnen entre sí y se apoyan mutuamente que cobran su dimensión real en *Peregrinaciones del deseo* (poesía 1965-1986).

Es por la inercia de eso que llamamos antes historia aparente que al leer a Gutiérrez Vega lo sentimos ajeno a nuestra poesía. Es demasiado literal, tiene demasiada confianza en la poesía como un derecho del «yo personal» (y no del «yo del lenguaje», que sería en el otro extremo del espectro la actitud de Marco Antonio Montes de Oca, quien también habla *confiado*). Su primer libro, desde el título, recuerda a Novo: *Buscado amor* (1965). Sin embargo devolverá a la historia su jugarreta y esto será también aparente. No tiene (ni probablemente quiere) la rispidez y el tono desencantado de Novo. Su atmósfera recordaría, aunque más ceñida, a la de León Felipe (a quien ya se exagera en demeritar) ¿Es un libro de influencia, como parece desprenderse de lo dicho? No, para nada. La personalidad del poeta está de cuerpo entero. Y es que una poesía que habla siempre desde el «yo», difícilmente puede dejar de parecerse a otros yo que en el mundo han sido. De esto lo salva un poco lo que lo aleja de León Felipe y lo restituye a la tradición villaurrutiana: su aspecto literaturizante (y expresamente, no se pone «literario»). Apenas empezado el libro hay ya un «Homenaje a Apollinaire» (muy bueno por cierto). Y es que el «yo» del poeta no es (aunque individualista) el de aquel que quiere decir al mundo cosas que lo «salven», sino decirlas para hacer uso de la palabra poética, diga lo que dijere, o mejor si digo lo que a *mí* me pasa. (¿No les suena esto un poco a Pavese, ese autor tan leído en aquellos años y ahora injustamente olvidado?) Para el escritor resulta evidente que esta posición frente al texto no se podía mantener por mucho tiempo. Hay quien simplemente deja de escribir, hay quien descubre en esa voz del yo otras voces (y en otras voces la suya propia). Ese escritor sabe que la confianza en lo que se dice es el camino menos indicado para encontrarse con el poema. Sus rasgos estilísticos son ya claros: un abierto rechazo a la metáfora y al barroquismo visual, una cierta llaneza en la expresión y una emotividad más que inmediata (o sea: todo lo que no era la buena poesía mexicana en ese momento; y no pretendo defenderlo por su «originalidad», lo más probable es que la otra poesía tuviera la razón poética de su parte. Eso hoy ya no es tan seguro.) Sin embargo a los poetas que fundan su escritura en los rasgos mencionados les es esencial el oído, y no tanto un oído musical como conversacional, ése que después de Eliot nadie duda que existe.

La inteligencia del poeta no consigue dominar, sin embargo, las ganas de «decir» y el verso sigue brotando. (Y es de las pocas ocasiones en que esto fue provechoso.) El contacto con la literatura inglesa, en especial su poesía, menos intelectualizada que la francesa (influencia principal de la tradición poética mexicana), le hizo bien. Su segun-

do libro lleva por título *Desde Inglaterra* (1972). Es allí donde asume su literalidad plenamente. El poema, para significar otra cosa, antes tiene que significar precisamente aquello que dice y no «otra cosa», no puede proponerse ya como sentido antes de proponerse como significado y encontrar en este primer nivel algo del segundo, de una manera «elemental». (Lo mismo se proponía Gerardo Deniz en *Adrede*, un libro de la misma época, pero radicalmente distinto en sus soluciones.) A ese decidido tono anglosajón le aportó un aire de nostalgia que vuelve al libro algo singular. Da a las palabras y a los versos una velocidad meditativa, no busca la poesía sin tiempo, sino al revés, la poesía del tiempo (más cercano a Robert Lowell que a Eliot o a Dylan Thomas —aunque él no lo quiera). Con esto va despuntando algo que después se agudizaría: parece un poeta español contemporáneo.

Al leer la obra en conjunto, uno tiene un poco la imagen del escritor en una doble tarea, escribir mientras es el primer lector de lo escrito por él, en algunos casos esto produce autocritica, en otros indiferencia, en otros desarrollos teóricos paralelos a la obra, en otros esterilidad. No sucede con Gutiérrez Vega ninguna de estas cosas. Pasa algo más primario: bruscos golpes de timón (que al final se van a revelar aparentes). Más primario pero más vital: es esto lo que lleva a escribir *Resistencia de particulares* (1972), su mejor libro hasta ahora. En él se manifiestan al desnudo tanto sus virtudes como sus defectos. Hugo Gutiérrez Vega pasa por «influencias», por «maneras», sin en realidad estar en ellas, sin vivirlas en profundidad. Sucedió con la poesía anglosajona, sucede en este libro con los poetas árabe-andaluces, sucederá con la poesía española, la italiana y otra vez con la anglosajona. En principio esto sería a la vez que una muestra de curiosidad por la alteridad, la incapacidad de vivirla en el texto, pero pronto descubrimos que es más un producto de esa confianza en la poesía como comunicación. Esta confianza es el origen de la modernidad (el Artista con mayúscula) aunque nos parece hoy como una concepción caduca, pero el hecho es que sigue dando poemas.

Si bien es cierto que no es una inmersión a fondo en la lírica árabe-andaluza lo que sucede en *Resistencia de particulares*, sí lo es que ese deambular superficial fertiliza al poeta mexicano. Las máscaras, sin encarnar, le hacen ganar poder expresivo. Va refinando además su relación con el oficio de hacer versos, se siente más seguro ese «narrar» tan extraño para la poesía mexicana (esto recuerda otra vez a Pavese). Es lo que él indica al lector con sus «claves» cinematográficas, arte narrativo modelo, como en el espléndido «México-Charenton». Aquí se ven más claramente las referencias personales como un rasgo estilístico. Se trata de una poesía deliberada y necesariamente autobiográfica.

Sin embargo, por más confianza que se tenga en el gesto poético, no se puede referir simplemente lo vivido. (No hay que ser sentimentalista: la vida no es poesía.) Tiene que haber una disposición a perder la literalidad, un trabajo formal que la ponga en duda. Para un poeta como éste resulta incluso doloroso, y lo hace a partir de un cierto fetichismo, más de las cosas que de las palabras. Esto se ve muy claro en *Cantos de Plasencia* (1977), pero sobre todo en *Cuando el placer termine* (1977), donde el poeta juega fuerte y apuesta su escritura.

Paralela a esa apuesta va creciendo la nostalgia, se va dejando invadir por el fluir del tiempo. Esto es su mayor riesgo: perderse en un recordar tibio y apoltronado. No su-

cede así, aunque el peligro latente debilita al conjunto. (Sería éste su perfil español mencionado antes.) La mirada vigilante del escritor quiere encontrar en el humor (que ya lo acompaña desde antes) el antídoto contra ese «aire envejecido». Escoge al mejor aliado, a pesar de que no tenga ni la iconoclastia de Lizalde ni la acidez de Deniz. Su humor es tibio, simpático y a veces certero. Más que el humor, lo que le da aliento es haber encontrado su tono preciso: estos textos que se van formando como a partir de «escenas narrativas», donde el poema parece ser a la vez una indicación escénica (no olvidemos que el autor también es actor). No es la poesía de Gutiérrez Vega de largas meditaciones conceptuales (frecuentes en la poesía mexicana) ni un surtidor de metáforas y pedrería de destellos (por eso no le «sale» del todo bien su vena epigramática). Su tono es el del monólogo (a veces en varias voces) que no exige tensión intelectual ni formal, sino sobre todo dramático-narrativa. No se crea con esto que son poemas gritones y gritados (como los del ya mencionado León Felipe), no, la mayoría de las veces son dichos en sordina, con un cierto histrionismo que no llega a molestar.

En todo este camino siguen creciendo los elementos de fetichismo biográfico a la vez que se carga de referencias culturalistas, lo que da mayor riqueza y diversidad a los textos. Donde se cifra la vuelta de tuerca de estas *Peregrinaciones del deseo* es en *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* (1979). En el poema que da título al libro Gutiérrez Vega lleva al límite su llaneza expresiva consiguiendo a la vez tensión emocional. Su lirismo personal está allí mejor puesto que en el resto de su poesía. Había que dar un giro, ya amenazaba la repetición y además no se podía simplificar más la versificación, en el mismo filo de los renglones cortados. Como si se hiciera un esfuerzo, los pulmones se llenan de aire y el verso vuelve a tomar vuelo.

A estas alturas del volumen hay detalles muy claros: la unidad de la poesía de Gutiérrez Vega es asombrosa y sus caídas nunca son del todo caídas, sino simples tropiezos, incluso fintas, como hacia el final de *Poemas para el perro...* y al principio de *Meridiano* (1982). Dos de estas fintas ponen nervioso al lector: primero el agravar el aspecto enunciativo del poema, haciendo peligrar su equilibrio, la asistencia que difícilmente ha guardado respecto al sermón y al «mensaje». Segundo, los coqueteos poco afortunados con la metáfora. De inmediato son dejados atrás para trabajar sobre la vena descriptiva y nostálgica que transforma al poema en testimonio de «haber estado allí» en el momento debido. Lo que da la tensión a los textos, sin llegar a volverlos ásperos, es justamente el *haber* y no el *estar*.

Mucha de la poesía con esta sensibilidad «memoriosa» viene del último Antonio Machado. La contemplación es evocativa, poesía de circunstancia noble, lo que todos queremos hacer con una cámara al fotografiar y que no se consigue casi nunca. En el siguiente libro esto es evidente desde el título, *Cantos de Tomelloso y otros poemas*. Se canta siempre desde fuera, bajo el balcón de la novia o en la lejanía de la patria... o en el exilio del tiempo que no se detiene. (Por cierto, entre tanto novelista policiaco duro como hay hoy en España, aventureros de la urbe, ya nadie se acuerda del divertido y simpático Plinio, el Maigret de Tomelloso, creado por Francisco García Pavón.)

En *Cantos...* hay más de lo mismo y no aburre. El lirismo autobiográfico rayando en el fetichismo costumbrista, llaneza en el verso y fluidez en el poema, aunque el escritor trata de alargar el aire de su voz, e intenta, en especial en «Horas de la ciudad»,