



**JAIME
LABASTIDA**

LA POESIA MEXICANA (1965-1976)

Un mapa, una cordillera, dos ríos (dos tendencias), el parteaguas. Diseminados, aquí y allá, algunos nombres: de libros, de poetas. Es todo.

El parteaguas posiblemente lleva una fecha: 1968. En él se unieron para luego volver a separarse las dos tendencias en que se encuentra dividida nuestra poesía, desde *Contemporáneos* y *Estridentistas*, quizá desde antes. Pero no deseo ser esquemático: ciertas corrientes subterráneas hacen que las aguas vuelvan a unirse por su raíz y súbitos arrecifes pueden escindir arroyos broncos. Entremos en materia.

Casi no hubo poeta de importancia que no escribiera, por lo menos, algunos versos con el tema de la matanza de Tlatelolco o la explosión del descontento popular de 1968.¹ Si se examinan, se advierte en ellos los mismos vicios y virtudes que parecen carácter de la última poesía mexicana. De una parte, poetas populistas, cargados de buenas intenciones y llenos de rencor revolucionario, cuyos textos son perfectamente prescindibles; de otra, poetas que se enfrentaron a ese material histórico como a cualquier otro material literario e intentaron trabajarlo con el mismo rigor, con la misma responsabilidad que cualquier otro asunto. Algunos de estos últimos, ciertamente, como veremos, lo que deseaban era ofrecer un "testimonio" de su posición antes que redactar un poema; muchos de ellos habían desdenado y aun combatido la que llaman "poesía de protesta", "poesía comprometida", "poesía política"; en algunos casos, pues, por la deficiencia instrumental, el poema resultó pobre y poco eficaz; en otros, en cambio, el poema conserva su validez intrínseca, domina la palabra, realiza un objeto artístico sostenido en sí mismo.

¿Cuál es la "limpidez", "manchada ahora", en el poema de Octavio Paz? Cabría rescatar dos versos:

*La vergüenza es ira
Vuelta contra uno mismo. . .*

Revelarían que Paz creyó, tal vez hasta un día antes del 2 de octubre, en esa limpidez (de las instituciones políticas, las intenciones gubernamentales, el "sistema"); de ahí la ira que siente contra sí mismo. Volvió a creer, en una tarde memorable, que la limpidez haría "transparentes" las palabras y lo publicó así en *Excelsior*, después de la matanza del 10 de junio. Pero Paz tiene una virtud: no quiso ser usado y rehusó, a partir de ese momento, los requerimientos del poder; se aisló aún más, se dedicó a su trabajo literario (y político). Animó la publicación de *Plural*, aunque cada vez más introdujo en el discurso poético un discurso extrapoético: político en unos casos, sentimental en otros, generalmente con sabor hindú. La conformación poética de su texto sobre Tlatelolco oscila de la descripción ("Los empleados / municipales lavan la san-

gre / en la Plaza de los Sacrificios") a la metáfora (la "nación entera", al avergonzarse, "El león que se agazapa. / Para saltar"). Debo aclarar que este poema ha corrido con una fortuna singular, a mi entender más debida a las circunstancias en que se produjo que a su intrínseca calidad literaria, que no es desdeñable. Me refiero, por supuesto, a que fue acompañado de la renuncia al cargo de Embajador de México en India y a que su autor es la personalidad literaria más brillante y conocida en el extranjero. Dicho en otros términos: el poema resultó "políticamente eficaz". Cabría, sin embargo, discutir el sentido de un discurso ajeno al poema, sobrepuesto al texto: pues Paz vuelve a dar, en *Posdata* la misma, extraña, "explicación" de la matanza que da en este breve texto poético: Huitzilopochtli, la herencia indígena, la Plaza de los Sacrificios. ¿Por qué? No hubo, el 2 de octubre, ritual alguno; nada tiene que ver el pasado prehispánico; la ambigua conformación del discurso poético se deriva, en este texto, a mi entender, de un problema ideológico que subyace en su fondo y que impide al autor la aprehensión plena del fenómeno que lo impacta. Así, el poema va de la supuesta "responsabilidad" azteca al problema personal, para situarse, por último, en la "mancha" que sufre "la limpidez".

Jaime Sabines publicó, en la tercera parte de *Multitempo*, "Testimonios", un poema titulado "Tlatelolco 68".² No puedo ocultar que en él se acusan todas las huellas de la mala poesía "política" y que rayan, por ello, en el panfleto: "aquí han matado al pueblo", "están con nosotros/ los banqueros, los políticos auténticamente mexicanos,/ los colegios particulares,/ las personas respetables", etcétera, ¿a qué seguir? Sabines produjo un poema que no puede ser rescatable sino a título de "testimonio", pero personal, no poético ni histórico.

José Emilio Pacheco no cayó en ese fácil abismo. Prefirió pedir prestadas las palabras de los "Cantares mexicanos" en la traducción de Garibay.³ Lo que considero grave en este poema es que se recurra a la comparación entre dos situaciones que se suponen "análogas" sin mostrar sus profundas diferencias, por un lado; por otro, que el poeta carezca de palabras propias con las cuales construir un poema a propósito de un acontecimiento que, debe suponerse, le laceró. ¿Sería comprensible que un poeta escribiera de su experiencia amorosa mediante una "lectura" de la *Vita nuova*? Obviamente, reconozco que se trata de una reducción: Pacheco no reproduce en su integridad el texto de Garibay; lo que reproduce es su atmósfera, su sintaxis, su ritmo, sus metáforas (incluida la del "Dador de la Vida"). Estoy cierto de que se puede acudir a cualquier texto anterior y recrearlo, refundirlo, hacerlo nuestro (contemporáneo); pero aquí sucedió lo inverso: Tlatelolco 68 envejeció, adquirió el brillo opaco de un pasado denso. La matanza del 2 de octubre fue súbitamente arrojada a 1521: épocas paralelas, historia coagulada.





Muy distinta, por fortuna, la construcción poética de Juan Bañuelos y de Oscar Oliva, quizá porque tienen ya larga experiencia en esta clase de problemas y no se permitieron el gesto fácil de la imprecación. Bañuelos publicó, en tiraje muy limitado, después de haberlo hecho en el suplemento literario de la revista *Siempre*, un poema memorable; "No consta en actas".⁴ Oliva, a su turno, creó la atmósfera total del terror y la represión a lo largo de su último libro: *Estado de sitio*.⁵ En ninguno de estos dos poetas aparece el signo luminoso que atraiga desde lejos al posible lector descuidado: "mira, aquí hablo de Tlatelolco". Ambos pretenden que el texto poético se soporte en él mismo y no en su evidente relación con la realidad (trascendida, por ello; reubicada como material literario; rescatada en su significación simbólica).

El parteaguas, como puede verse, divide al propio tiempo que unifica. 1968 queda atrás. Veamos ahora los nombres de este mapa.

■ En estos diez años se ha consolidado la voz de cuatro o cinco poetas, evidentemente muy jóvenes al iniciarse el decenio; han muerto varios de nuestros mejores poetas (José Gorostizán, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo, de *Contemporáneos*; Rosario Castellanos, José Carlos Becerra. De ellos, desde el punto de vista sensibles); han muerto también dos asombrosas publicaciones de poesía, *Pájaro Cascabel* y *El corno emplumado*. Dejaron de publicar, quizá de escribir, poetas importantes: Carlos Pellicer y Alí Chumacero, los más notorios. Pero se editaron diez o doce libros que contarán, me parece, entre la poesía más alta que se haya escrito nunca en nuestro país.

Uno de los acontecimientos más significativos fue la edición de dos libros de Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel* y *El tigre en la casa*.⁶ Lizalde había publicado con anterioridad varios poemas y hasta un libro;⁷ junto con Enrique González Rojo animó una revista literario-política, *Letra viva*, este conoció unos cuantos números. Muy poco de cuanto había escrito anunciaba al poeta ambicioso y audaz que publicó los dos libros que he mencionado. Lizalde se desarrolló en la teoría y la práctica de un grupo que recibió el nombre de *poeticista* porque buscaba, entre otras cosas, encontrar lo específicamente poético en cada texto; Enrique González Rojo y Marco Antonio Montes de Oca constituían, junto con Lizalde, la triada del grupo (podemos olvidar al resto). Creo que el *poeticismo* permitió a Lizalde, como método general, dominar dos aspectos básicos de la creación poética primero, ahondar en la explotación de la metáfora mediante el estudio de sus leyes (la comparación, o sea la búsqueda de la identidad parcial entre el aspecto de un cosa y el de otra cosa distinta, incluso, a primera vista, distinta casi del todo); segundo, la elaboración del material poético de un modo totalizador, planeando poemas de largo aliento y de estructura compleja.

Veamos uno de estos casos de metaforización que pertenece a



su primer libro, *La mala hora*. del cual no quiere acordarse y que califica de "espantoso": el ataúd es

canoa subterránea
que al hundirse en el suelo sufre en tierra
el último naufragio. . .

Al desarrollar la comparación, por consecuencia,

Según el mar,
estos gusanos son anfibios
peces carnívoros;
según el cielo,
son buitres enterrados.

Si se examina con atención, puede advertirse que Lizalde ha desarrollado, en los últimos versos, el contenido que estaba implícito en los primeros. Del ataúd-canoa se desprendía la relación tierra-agua y entierro-naufragio, que da origen a la metafórización que compara gusano con pez (diferencia: anfibio) y buitre (diferencia: enterrado); así, el gusano que roe el cadáver llega a ser "buitre enterrado".

En *El tigre en la casa*, tal proceso de metaforización alcanza una dimensión más densa, más profunda:

El miedo hace existir a la tarántula. . .
Qué sería de la tarántula, pobre,
flor zoológica y triste,
si no pudiera ser ese tremendo
surtidor de miedo,
ese puño cortado
de un simio negro que enloquece de amor.

Podría decirse que ahora se ha suprimido el paso intermedio entre una comparación y otra y hemos sido conducidos a la brutal identidad del miedo con la tarántula y de ésta con el puño cortado del simio negro que, además, enloquece de amor, pues el poema todo está signado por el odio al amor.

Sin embargo, creo que *Cada cosa es Babel* es un poema más importante aún que *El tigre en la casa* porque en él se resume no sólo la concepción que de la poesía tiene Lizalde sino porque, además, intenta cumplir un propósito que pocas ocasiones se emprende: un vasto poema, coherente y unitario, que responda a una estructura que en su conjunto lo unifique. En este poema hay grandes aciertos en algunas de sus partes componentes:

Al fin sabemos
que el pez no viaja nunca
por el mismo mar,
y el mar tampoco bruñe o sala
nunca al mismo pez.
Un mar y un pez que no se tocan
jamás: dos paralelas
trenzadas sin contacto.

Pero no es este el mérito principal ni único de este poema. Su mérito, insisto, radica en el hecho de que esté concebido unitariamente y no como un conjunto de poemas aislados que integran, por yuxtaposición o suma, un "libro de poemas". Lizalde volvió al "libro de poemas" en *La zorra enferma* que, fuera de dos o tres textos amorosos (especialmente "El juego inventa el juego"), me parece un lamentable y reiterado discurso político que deriva cada vez más, como algunos toros, hacia la derecha.

Cabe destacar también la publicación de dos libros de Enrique González Rojo, *Para deletrear el infinito* y *El antiguo relato del principio*.⁸ De la misma manera que Lizalde, con quien compartió y desarrolló tesis en el afán *poeticista*, González Rojo se ha propuesto la elaboración de un libro que sea, en su conjunto, un poema; mejor dicho, de una serie de libros que integren en su totalidad un poema. El propósito es aún más ambicioso que el de Lizalde y me parece conveniente consignar aquí la audacia de la empresa, el valor que este solo rasgo implica, valor que le ha sido negado, escamoteado por la crítica. Sin embargo, en toda empresa lo que en última instancia importa es el resultado y no la intención; y los dos libros de Enrique González Rojo no logran plenamente materializar su grandiosa intención. Trataré de explicar, a mi juicio, por qué.

Para deletrear el infinito está dividido en quince cantos, además de un preámbulo en verso; va, así, desde "El antiguo relato del principio" (con dos poemas que tratan lo "microscópico" y lo "macroscópico") hasta una especie de visión del futuro socialista de la humanidad. O sea: el tránsito de la materia inorgánica a la orgánica, de ésta al hombre, los problemas sociales que el individuo y la sociedad enfrentan, las luchas políticas, etcétera, hasta la revolución triunfante. ¿Por qué el intento es fallido? Creo que, fundamentalmente, por dos razones: la primera es que el libro carece precisamente de unidad en su factura, pues está constituido de sonetos, versos libres, versos blancos, ritmos de todo tipo, prosas; o sea pues que, en el fondo, no deja de ser lo que combate: un "poemario". Por otro lado, el poeta se obligó a "cantar" cuanto tema le parecía conveniente dadas las características del conjunto: Juárez, la Revolución, sus hijos, etcétera, por lo





cual el libro adquirió una “unidad” que sólo puede entenderse desde fuera del poema mismo, es decir, en un discurso sobrepuesto al discurso poético: a saber, el discurso filosófico y político que plantea el desarrollo desde la materia inorgánica hasta el triunfo del socialismo. La segunda razón de que este intento resulte frustrado es, paradójicamente, la misma que constituye las virtudes de Lizalde; me refiero al método. González Rojo explota, me parece que hasta la saciedad y la evidencia, las posibilidades de una metáfora, muestra todas las conexiones, explota todos los ángulos, revela sus recursos; en vez de acortar el camino entre dos elementos de la comparación, lo alarga. Da la impresión de que González Rojo se viera en la necesidad de explicar sus poemas ante el temor de que no se entendieran. Ciertamente, está contra la poesía irracional e ininteligible que muchos poetas actuales practican, pero eso lo lleva en ocasiones por el camino de la obviedad. Pese a lo que he dicho, debo reiterarlo, los libros de González

Rojo constituyen un ejemplo, no importa que frustrado, de hacer una gran poesía.

En este decenio se asentó el merecido prestigio de José Emilio Pacheco. Después de haber publicado un primer libro, *Los elementos de la noche*,⁹ en el que se condensan todas las características de la que será su poesía ulterior, Pacheco publicó tres libros, *El reposo del fuego*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y, recientemente, *Islas a la deriva*.¹⁰ En su primer libro, Pacheco hace gala, básicamente, de un admirable poder de versificación en el que se percibe las huellas de lecturas y ejercicios a partir de los clásicos, cierta influencia barroca y elementos de quien constituía por entonces uno de sus modelos: Paz. La impronta de Garcilaso y Lope era evidente, los años de aprendizaje se revelan bajo la forma de sonetos, estancias, églogas y traducciones. Pero por debajo de todo se denota un carácter: el del poeta que trabaja con paciencia de orfebre sus materiales, que pule ritmo y construcción, que talla imágenes muy puras:

Piedra que inútilmente pule el tiempo,
Muro entre dos distancias levantado
que nada cubre ya, porque lo cubren
la destrucción, la yerba, acaso el viento. . .

Este rigor en el manejo rítmico sólo puede lograrse a costa de pacientes, muy sabios esfuerzos. En *El reposo del fuego*, este don se vuelve aún más acendrado hasta lograr metáforas de perfección insólita:

Y fue el olor del mar: una paloma
como un arco de sal ardió en el aire.

Dos endecasílabos heroicos, encabalgados además, en el límite de la exactitud. En este mismo libro, Pacheco logra también imágenes densas de la historia mexicana. Quiero decirlo con mayor precisión: imágenes que no son historia sino que la aluden, la recrean. Un Manrique prehispánico y moderno es el que habla:

. . . Qué se hicieron
tantos jardines; las embarcaciones
anegadas de flores qué se hicieron?
¿Qué se hicieron los ríos, las corrientes
de la ciudad, sus ondas, sus rumores?
Los llenaron de mierda, los cubrieron
por no estorbar el paso del carruaje
de los nuevos señores, la reciente
nobleza mexicana. . .

En este libro, lo mismo que en *No me preguntes cómo pasa el*



tiempo, Pacheco, sin abandonar jamás el rigor formal, utilizó elementos que habría desechado, tal vez por prosaicos, de su primer libro. Así, elevó de grado ciertas palabras y las hizo adquirir un nuevo sitio en el contexto. Resulta revelador el poema "Ya todos saben para quién trabajan":

Traduzco un artículo de *Esquire*
sobre una hoja de Kimberly-Clark Corp,
en una antigua máquina Remington. . .

Sin embargo, debo señalar que Pacheco se mueve siempre al borde de un precario equilibrio: el de la retórica:

Puedo afirmar que vivo
porque he aprendido el límite del aire,
la ágil vocación de los deshielos. . .

¿Por qué afirma que vive? La respuesta se da en el nivel meramente rítmico; está ausente el concepto.

Este defecto se advierte mejor en su último libro, *Islas a la deriva*. Dejemos de lado en él las partes VI y VII, traducciones a partir de traducciones que, dice el mismo autor en la presentación, "en modo alguno pretenden ser versiones académicas, eruditas o filológicas sino poemas en español escritos a partir de autores griegos y de quienes los han vertido a nuestro idioma y al inglés, francés e italiano". (Curioso, pues —literalmente entre paréntesis—, que en esta presentación se dé mayor importancia a estas dos secciones que al resto de las que integran el volumen.) De este libro me parecen rescatables sólo dos secciones, la III, "Escenas del invierno en Canadá" y la V, "Especies en peligro (y otras víctimas)", cuyos ecos anteriores escuchamos en la IV sección de *No me preguntes...*, "Los animales saben". En cambio, la II sección, "Antigüedades mexicanas", revela todos los fracasos y los vicios de la retórica. Si en *El reposo del fuego*, como señalamos antes, Pacheco había logrado imágenes de gran intensidad partiendo de la historia de México, en este libro, en cambio, aparece una crónica gris y desvaída tomada, en ocasiones, de modo literal de las fuentes, sin recreación alguna, como ocurre, por ejemplo, en "Presagio".

Jaime Sabines publicó en 1967 *Yuria*. Me parece que lo fundamental de su producción está situada en una etapa anterior que se recoge en *Recuento de poemas*.¹¹ *Yuria* agrega poco al nivel poético de Sabines; *Multiempo* nada o casi nada. ¿Por qué? Tal parece como si Sabines hubiera agotado el límite de sus posibilidades temáticas y expresivas; lo que estos dos libros revelan es que no se puede bordar alrededor del mismo, obsesivo tema del aburrimiento pequeño burgués sin incorporar a él situaciones nuevas, lecturas, cultura. A Sabines siempre lo ha sostenido, para no caer en la cursilería, la capacidad amarga de reírse de sí mismo



o de llamar a las cosas con palabras cotidianas y vulgares. Cito el lugar común de *Multiempo*:

Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: "Lucero, luz cero, luz Eros, la garganta de la luz pare colores coleros", etcétera, y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen "pinche piedra".

Sabines, evidentemente, pertenece a la segunda clase de "poetas modernos"; esa franqueza para nombrar las cosas es lo que, en buena medida, lo salva. No lo salva, en cambio, decirle a la madre muerta: "¿Por qué no habías de ser una mariposa rociando mi casa con el callado polen de sus alas?", pues entonces Sabines hace poemas que están en la frontera exacta del bolero. Además, parece haber recorrido la galería completa de la necrofilia: al





padre, a la madre, a él mismo (la "Autonecrología" de *Yuria*). Por eso, en *Maltiempo* se ve obligado a decir: "Desde la muerte de mi hijo Jaime, de 22 años, no he querido hablar más de la muerte. . . No es posible pasarse la vida hablando de los muertos. Estoy harto." Todavía en *Yuria*, sin embargo, Sabines publicó un poema digno de figurar en las mejores antologías: "Cuando tengas ganas de morirte. . . / Quédate dos días sin comer/ y verás qué hermosa es la vida:/ carne, frijoles, pan./ Quédate sin mujer: verás./ Cuando tengas ganas de morirte/ no alborotes tanto: muérete/ y ya."

También estoy convencido de que en este decenio asistimos a la franca decadencia, a la parálisis verbal de Octavio Paz, Marco Antonio Montes de Oca y Homero Aridjis. Este último ha tenido una gloria semejante a la de nuestros atletas olímpicos, es decir, una gloria originada en una publicidad dirigida; sin embargo, al tener el enfrentamiento directo con la realidad, nuestros atletas, igual que Aridjis, se desvanecen. Montes de Oca escribe y publica mucho, se reitera el mismo número de veces. Fuera de algunos versos aislados, sus poemas carecen de columna vertebral, de estructura y rigor.

El caso de Octavio Paz es aparte. Creo que, al igual que Sabines, los mejores poemas de Paz fueron escritos antes de este decenio. *Ladera este*, que incluye además *Hacia el comienzo* y *Blanco*, se publicó en 1969. Hay en él un poema que tomaré como base de mi examen, "Lectura de John Cage". En esta lectura triunfa un discurso extrapoético, totalmente sobrepuesto, al margen de imágenes, metáforas, ritmo, construcción, a lo que debiera constituir el poema mismo.

Música no es silencio:
No es decir
Lo que dice el silencio,
Es decir
Lo que no dice.

Es igual. Puede uno tomar casi cualquiera de los renglones en que está dividida esta lectura y en todos ellos encontrará lo mismo: un discurso que raya en el ensayo.

Sol y nieve no son lo mismo:
El sol es nieve y la nieve es nieve
O bien, en otro contexto:
Nirvana es Samsara
Samsara no es Nirvana.

Es obvio que en poesía las palabras valen por su relación omnicontextual, de manera que cualquier palabra, evidentemente, puede ser usada en el discurso poético hasta adquirir, en él, un nivel polisémico.¹² Sostengo, además, que la poesía ofrece un

valor cognoscitivo intrínseco que se apoya en la elaboración de lo que podría llamarse "imágenes-conceptos" o complejos lingüísticos, al propio tiempo emotivos y racionales. Pero eso es lo que, precisamente, está ausente en el discurso de Paz. En él sólo priva el discurso del ensayo y queda fuera el discurso poético. Lo propio ocurre en sus poemas políticos deliberadamente anticubanos y antimarxistas.

Rosario Castellanos editó en 1969 *Materia memorable*, uno de sus mejores libros,¹³ pese a su brevedad (la mayor parte del libro está constituida por versiones de Emily Dickinson, Paul Claudel y Saint-John Perse). El libro es una dolorosa aceptación de la vida, una premonición, la soberana presencia de la muerte; se inicia con "La promesa": "Te lo voy a decir cuando muramos./ Te lo voy a contar, palabra por palabra,/ al oído, llorando./ No será mi destino el del viento que llega/ solo y desmemoriado." Termina con este "Encargo":

Quando yo muera dadme la muerte que me falta
y no me recordéis.
No repitáis mi nombre hasta que el aire sea
transparente otra vez.

Entre "La promesa" y el "Encargo" se levanta el desastre. Aparece el desaliento, la incomunicación, la imposibilidad del amor (aunque diga, con cierta ironía secreta: "Después de todo, amigos/ esta vida no puede llamarse desdichada", pues tuvo, entre otras cosas, "algún relámpago de medianoche/ para alumbrar el orden de mi casa. "). Rosario fue criatura desventurada y frágil: "Tal vez cuando nació alguien puso en mi cuna/ una rama de mirto y se secó./ Tal vez eso fue todo lo que tuve/ en la vida, de amor." El "nocturno" es, dentro de ello, revelador y trágico, premonitorio. Muestra este libro las posibilidades de construir una poesía con los objetos y las situaciones diarias, elevadas hasta otro nivel, en el que se escucha el eco de lecturas clásicas y bíblicas. Rosario volvió, en este libro, al tratamiento que había encontrado antiguamente en "Lamentación de Dido" y "El resplandor del ser". Las traducciones de los largos, lentos versos de Claudel y Perse contribuyeron a ello. Pongo un solo ejemplo de cotidianidad transcendida: "Charla":

. . . porque la realidad es reducible
a los últimos signos
y se pronuncia en solo una palabra. . .
Sonríe el otro y bebe de su vaso.
Mira pasar las nubes altas del mediodía
y se siente asediado / . . . /
por un jardín de idioma inagotable.



Materia memorable muestra, pues, una Rosario Castellanos que renovó, madurándolos, sus instrumentos expresivos, que dio testimonio de ternura y cuya muerte súbita y reciente (no puedo dejar aquí otra cosa que un lamento) me lastima y lacera.

Lo propio acontece con José Carlos Becerra, cuya *Obra poética* pacientemente recogieron J. E. Pacheco y Gabriel Zaíd, con el título de *El otoño recorre las islas*.¹⁴ Becerra desarrolla un lenguaje superabundante, sensual, que logra versos de gran intensidad: "También el mar volvía, volvía el amanecer con su cabeza incendiada./ Y yo reconocía en el olor de la brisa la cercanía de las estaciones,/ el lenguaje que despierta en la boca de los dormidos/ como un enjambre de insectos húmedos y brillantes." (*Relación de los hechos*)

Becerra sabía ver, sabía rescatar lo específico de la situación y del instante, sabía cómo hablar de las cosas más triviales hasta hacerlas desnudas e importantes: "Y todo es inventado de nuevo:/ el mar que toca con un dedo el color de las conchas cuando el sol de la tarde las domina,/ la carretera donde el anochecer y el auto se enlazan en una nueva medida de tiempo,/ ese cuarto de hotel que no está en este cuarto,/ tú asomada a la ventana, volviéndote hacia mí, hablando de la noche,/ de los astros que brillaban lejanamente como ausencias de infancia,/ hablándome del bosque que viene a sentarse a la orilla del pueblo y lo contempla tristemente." ("Rueda nocturna")

Uno de los más importantes acontecimientos de este decenio fue la publicación de *Poesía, 1935-1968* y *Poemas prohibidos y de amor*, de Efraín Huerta.¹⁵ Alrededor de 1965, tal vez uno o dos años antes, Huerta empezó a conocer lo que alguien llamó una segunda juventud poética; renovó sus instrumentos expresivos, su audacia se ensanchó; fue considerado el poeta más joven de la nueva generación de poetas jóvenes. Las pruebas se llaman "Barbas para desatar la lujuria", "Responso por un poeta descuartizado", "Sílabas por el maxilar de Franz Kafka", "Poemínimos". Me satisface que Huerta se mantenga fiel a sí mismo, a sus convicciones políticas, y que se atreva no sólo a desempolvar viejos (y en general no muy satisfactorios) poemas precisamente porque dan testimonio de su profesión de fe stalinista; me satisface también (y no porque comparta su profesión de fe, antes al contrario) que escriba un texto como el llamado "Un hombre solitario", sobre la persona que 13 años después de la muerte de Stalin, el 5 de marzo de 1966, fue a colocar unas flores en la tumba de éste; ese mismo hombre solitario se llama Efraín Huerta y escribe un poema que deposita, como un homenaje, en la tumba de Stalin. El anonimato del solitario, dice Huerta, "fue como una antorcha encendida/ a la mitad del fanatismo y de la cobardía". Pero todo esto es, en última instancia, exterior a la poesía (aun cuando cabe reconocer que en estos poemas Huerta vuelve interior lo que parecería exterior, hace una materia formada con todo su material político-





lingüístico). Lo que verdaderamente vale en la poesía nueva de Efraín Huerta es la demostración de un camino: la unión de la pasión política y la cultura, la síntesis de la audacia conceptual y la renovación estilística.

Este camino es el que siguen algunos de los poetas que constituyeron el ya deshecho grupo de "La espiga amotinada". El grupo apareció como tal, por última vez, en 1965 al editarse el volumen colectivo. *Ocupación de la palabra*; posteriormente, Bañuelos publicó *Espejo humeante*, Oliva *Estado de sitio*, Shelley *Himno a la impaciencia*, Labastida *A la intemperie* y *Obsesiones con un tema obligado*.¹⁶ Los poetas aquí mencionados, con amplia diversidad de enfoques, temáticas y resultados, plantean la obvia necesidad de realizar el trabajo poético en el terreno que le corresponde, o sea, el terreno del lenguaje. Si escriben poesía con tema "político" entienden que no es, de ningún modo, el "tema" lo que habrá de dar calidad (buena o mala) al texto, sino el modo como se trabaje y se conforme estéticamente el material literario. Además, plantean que, por supuesto, la poesía no se reduce a sus contenidos ideológicos, aun cuando sea inseparable de los mismos.

Los libros que han publicado últimamente siguen, pues, tal camino: el que busca vincular los logros más perdurables de la vanguardia artística con las posiciones políticas, ideológicas, teóricas, científicas, revolucionarias también. No caen en el fácil peligro de reducir la oposición entre revolución política y renovación literaria a uno de sus extremos y asumen ambas a la vez. Si en México se ha pretendido escindir nuestra historia y nuestra práctica literaria en dos tendencias opuestas, como se dijo al principio, los poetas de este grupo (al menos algunos de entre ellos) afirman la necesidad de sintetizar las dos posiciones. Lo que actualmente escribe Bañuelos y que sólo ha publicado en pequeños fragmentos, sin dar idea cabal de su totalidad) muestra justamente esta preocupación; *La guitarra azul*, nombre de su libro inédito, será un revelación, me parece, en este sentido. Oliva ha escrito y experimentado mucho; no lo ha publicado porque aún no le satisface. Respecto de mí, debo sólo decir que he intentado utilizar un método (el de las contradicciones, dadas bajo la forma de imágenes y metáforas) en *Obsesiones con un tema obligado*; que he buscado unir lo político, lo cotidiano, lo erótico; soy consciente de que mi libro se resiente aún de una falla que no he podido superar: la unidad coherente, orgánica, en la estructura de un poema totalizador; mi libro es todavía un poemario.

De entre los más jóvenes poetas, aquellos que surgen a la par del movimiento de 1968, poco hay que decir, pues no se vislumbra todavía un poeta de personalidad descolante. Los más significativos me parecen Juan José Oliver, Orlando Guillén y Jaime Reyes. No puede pronunciarse un juicio definitivo respecto de ellos. Anuncian mucho. Esperemos que lo conquisten.

Notas

- 1 La mayor parte puede consultarse en *53 poemas del 68 mexicano*, compilación de Miguel Aroche Parra, Editora y Distribuidora Nacional de Publicaciones, México, 1972. De este volumen, conservan validez los poemas de Huerta (que aparece como "Anónimo" bajo el título de "Mi país, ¡oh, mi país!"), Thelma Nava, Juan Bañuelos y Jaime Labastida; el de José Carlos Becerra en menor medida.
- 2 Jaime Sabines, *Maltiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- 3 José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1969. La versión que aparece en el libro acusa notables diferencias con respecto a la que se publicó en *Siempre* y que también recoge el libro *53 poemas del 68 mexicano*.
- 4 *No consta en actas*, con diez grabados de Jesús Martínez, edición de los autores, México, 1969.
- 5 Oscar Oliva, *Estado de sitio*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- 6 Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel*, UNAM, México, 1966, y *El tigre en la casa*, Universidad de Guanajuato, México, 1970.
- 7 "La sangre en general", "Odesa", "Cananea" y *La mala hora*, Los presentes, México, 1956.
- 8 Enrique González Rojo, *Para deletrear el infinito*, Ediciones Cuadernos Americanos, México, 1972; *El antiguo relato del principio*, Editorial Diógenes, México, 1975.
- 9 José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche*, UNAM, México, 1963.
- 10 J. E. Pacheco, *El reposo del fuego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966; *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, ed. cit.; *Islas a la deriva*, Siglo XXI Editores, México, 1976.
- 11 Jaime Sabines, *Recuento de poemas*, UNAM, México, 1962 (el volumen está compuesto por *Horal*, *La señal*, *Adán y Eva*, *Tarumba*, *Diario*, *Semanario* y *poemas en prosa* y por "Poemas sueltos", el más importante de los cuales es, sin duda, "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines", poema extraordinario por muchos conceptos); *Yuria*, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- 12 Utilizo, como es obvio, las categorías de Galvano Della Volpe: "la búsqueda de lo universal, de la verdad, propia del discurso poético, se realiza por medio de [...] valores semánticos, llamados estilísticos, contextuales-orgánicos, que le son más adecuados en razón de su autonomía, en la que pueden expresarse, de hecho se expresan la reflexión y la abstracción literaria, cuyos géneros [...] tienen que ser polisintéticos (polisemantemas)..." (*Crítica del gusto*, trad. Manuel Sacristán, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 115).
- 13 Rosario Castellanos, *Materia memorable*, UNAM, México, 1969.
- 14 José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*, edición de J. E. Pacheco y G. Zúñiga, Ediciones Era, México, 1973. Becerra publicó, en Siglo XXI, un volumen donde lo acompañaron otros tres poetas "jóvenes", Alejandro Aura, Leopoldo Ayala y Raúl Garduño: ninguno de estos tres tiene la calidad de Becerra.
- 15 Efraín Huerta, *Poesía, 1935-1968*, Joaquín Mortiz, México, 1968; *Poemas prohibidos y de amor*, Siglo XXI Editores, México, 1973.
- 16 Juan Bañuelos, *Espejo humeante*, Joaquín Mortiz, México, 1960; Oscar Oliva, *Estado de sitio*, Joaquín Mortiz, México, 1972; Jaime A. Shelley, *Himno a la impaciencia*, Siglo XXI Editores, México, 1971; Jaime Labastida, *A la intemperie*, Joaquín Mortiz, México, 1970 y *Obsesiones con un tema obligado*, Siglo XXI Editores, México, 1975.

