



## **La tierra en 2019: López Velarde, Huerta, Pacheco y Bracho a cien, setenta y cinco, cincuenta y veinticinco años**

LUIS VICENTE DE AGUINAGA<sup>1</sup>

¿Qué significa leer un libro de poemas?  
Antes de responder, escuchemos la pregun-

ta detenidamente y comparémosla con esta otra: ¿qué significa leer en 2019 un libro de poemas publicado en 1919?

Supongamos que veinticinco años después, en 1944, haya sido publicado un segundo poemario: ¿qué significaba leer en 1944 el poemario editado en 1919, y qué significa leer hoy el de 1944, uno a la luz del otro, según las posibilidades combinatorias? Más aún, pensemos en un tercer libro, aparecido a su vez en 1969: ¿qué significaba leerlo entonces y qué significa leerlo ahora, y qué significaba leer en 1969 los poemarios de 1944 y de 1919? Agreguemos un cuarto libro: ¿qué significa leer en 2019 un libro publicado en 1994, y qué significaba leerlo en 1994, recién editado, en el horizonte que habían contribuido a trazar los poemarios de 1919, 1944 y 1969?

---

<sup>1</sup> Guadalajara, 1971. Universidad de Guadalajara.

Tantas preguntas amenazan con desorientarnos, formando un solo nudo indiscernible, pero lo cierto es que son muy pocas preguntas todavía. ¿Cuántos libros, a decir verdad, aparecieron en 1919? ¿Cuántos más entre 1919 y 1944? ¿Cuántos en 1969 y en 1994? ¿Y cuántos poemas aparecieron en revistas y suplementos? ¿Y cuántos fueron leídos en programas de radio, cuántos en tertulias literarias, cuántos más en clases o conferencias?

Todo lector medianamente consciente da por sentado lo anterior, al menos en forma de pregunta. ¿Qué tipo de red tejen, a lo largo y ancho del tiempo, los poemas, los libros, las traducciones, las críticas, las clases, las conversaciones? En este contexto, la palabra *red* quiere decir nudo, sociedad, lenguaje, tiempo. Y no lo digo retóricamente: pienso en un tiempo lineal, prospectivo, convencional, pero también en un tiempo retrospectivo, que va de 2019 a 1919 pasando por 1994, 1969 y 1944, por sólo hacer esas paradas en el trayecto. De la misma forma, sin contradicción, pienso en lo contrario del tiempo: 1919, 1944, 1969 y 1994 están ocurriendo ahora, pero basta un puñado de palabras para convencernos de que son puntos distintos en una línea inobjetable.

El poemario de 1919 se titula *Zozobra*. El de 1944, *Los hombres del alba*. El de 1969, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. El de 1994, *Huellas de luz*. ¿Qué nos mueve a pensar que pertenecen a mundos diferentes o, por el contrario, que son parte de un todo?

#### EL ALMA PERDIDA

Ramón López Velarde publicó *Zozobra* en 1919: su segundo libro, y también el último. Último de dos maneras: no publicó ningún otro libro hasta su muerte, ocurrida dos años más tarde, ni terminó en realidad otro

volumen de poemas o de crónicas, así fuera para dejarlo inédito, por mucho que le atribuyamos *El minuterero*, *El son del corazón* o *Don de febrero*. Me atrevo a decir también que *Zozobra* es el último libro *íntimo* de López Velarde, y al decir *íntimo* quiero decir minoritario y secreto, como lo son casi todos los libros de poemas, en este siglo y en el anterior. A partir de la publicación de *La suave Patria* en la revista *El Maestro*, en junio de 1921 — y, paradójicamente, también a partir de su propia muerte, ocurrida ese mismo mes —, López Velarde ha sido un poeta público, incluso a su pesar, o no minoritario en cualquier caso.

Fue la importante revista *México Moderno*, también editora de libros, la que publicó *Zozobra* en 1919. La palabra “moderno” aparece aquí, desde luego, de forma incidental y anecdótica, pero es un hecho que la modernidad está en la raíz de ciertos conflictos que desgarraban al poeta en aquel tiempo. José Luis Martínez refiere que, ante la “desbandada del Partido Católico Nacional y las persecuciones del gobierno de Carranza contra sacerdotes y obispos”, la relación de amistad y colaboración de López Velarde con el periodista y político Eduardo J. Correa se deterioró a partir de 1918. Correa dictaminó que López Velarde se hallaba “enfascado en la privada discordia de una fe quebradiza” y que la del poeta jerezano era “un alma [perdida] en los espejismos de la modernidad”.<sup>2</sup>

Moderno, sin duda, fue López Velarde. Modernista, no tanto; vanguardista, en absoluto. El modernismo mexicano, nacido en la dictadura de Porfirio Díaz, padeció la mayor de sus crisis entre 1913 y 1914, ya

<sup>2</sup> José Luis Martínez, “Cronología biobibliográfica”, en Ramón López Velarde, *Obra poética*, ed. crítica de José Luis Martínez, Madrid: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, col. Archivos, 1998, p. 387.

concluido el porfiriato, cuando Tablada, Díaz Mirón, Urbina y González Martínez criticaron con virulencia el régimen democrático de Madero y respaldaron el golpe militar de Victoriano Huerta. López Velarde, maderista, se alejó de la vida literaria capitalina en 1913, a raíz del asesinato del presidente, si bien regresó a la ciudad un año más tarde, ahuyentado de San Luis Potosí por el avance de las tropas villistas.

Acaso el distanciamiento de López Velarde ante los últimos libros de Amado Nervo, de un excesivo prosaísmo, y su frialdad ante los experimentos caligráficos de Tablada, se debieran a cierta inconformidad no sólo estética, sino ética. En vista de sus crónicas y reseñas, no es difícil concluir que López Velarde juzgaba un tanto insustanciales, aunque simpáticos y hasta entrañables, a muchos de sus precursores. Ni el dandismo cínico ni la malevolencia pretendidamente decadentista seducían al autor de *Zozobra*. En cambio, aun sus reservas críticas parecían expresar un moderado entusiasmo por “la tranquilidad pagana y una inquietud muy leve, muy íntima, muy moderna”<sup>3</sup> en la poesía de González Martínez y el “verso bravo y rotundo”<sup>4</sup> de Manuel José Othón.

El siglo XX de la poesía mexicana empieza, cronológicamente, con la publicación de *Lascas* (1901) de Salvador Díaz Mirón. El credo poético de Díaz Mirón es, con todo, típico del siglo XIX, al grado que los reparos críticos de López Velarde (reparos muy sutiles, pero no imperceptibles) representan un verdadero cambio de siglo en términos de sensibilidad y pensamiento estético. En otro lugar he

señalado cómo estos versos de Díaz Mirón, referidos a la poesía,

tres heroísmos en conjunción:  
el heroísmo del pensamiento,  
el heroísmo del sentimiento  
y el heroísmo de la expresión,<sup>5</sup>

pueden releerse a la luz de una observación de López Velarde a propósito de “la verdadera originalidad poética: la de las sensaciones”.<sup>6</sup> Al reputar la sensación de “verdadera originalidad poética”, situándola por encima de la tríada propuesta por Díaz Mirón (sentimiento, expresión, pensamiento), López Velarde conquista una libertad invaluable: la del que marca distancias, a la vez, con la poesía emocional y con la intelectual, entendidas como ideales de otras tantas doctrinas.

#### POR UN PUEBLO FICTICIO

López Velarde tenía treinta y un años en 1919, al publicar *Zozobra*. Efraín Huerta tenía treinta cuando publicó *Los hombres del alba*, veinticinco años después, en 1944. Es común ver a López Velarde como un poeta de provincia, pueblerino incluso. Tratándose de Huerta, lo común es verlo, en cambio, como un poeta de la ciudad, incondicionalmente urbano. Me parece que hay suficientes razones para ver en la provincia de López Velarde, sin embargo, un espacio muy parecido a la ciudad que se odia y se ama en *Los hombres del alba*. Expondré sólo una de tales razones.

Durante algunos meses de 1917, López Velarde dirigió la revista *Pegaso* con Enrique González Martínez y Efrén Rebolledo. En

<sup>3</sup> Ramón López Velarde, “Frente al cisne muerto”, en *Obras*, ed. de José Luis Martínez, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 461.

<sup>4</sup> Ramón López Velarde, “Othón”, en *Obras*, ed. de José Luis Martínez, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 459.

<sup>5</sup> Salvador Díaz Mirón, “Qué es poesía”, en *Poesías completas (1876-1928)*, ed. de Antonio Castro Leal, México: Porrúa, col. Clásicos Mexicanos, 1941, p. 93.

<sup>6</sup> Ramón López Velarde, “Francisco González León”, en *Obras*, ed. de José Luis Martínez, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 494.

aquel tiempo, López Velarde trabajaba en los poemas que luego conformarían *Zozobra*, el primero de los cuales, “No me condenes...”, fue, a la postre, dedicado a González Martínez. Éste, por su parte, se hallaba escribiendo *Parábolas y otros poemas*, que se publicaría un año más tarde. No me interesa comparar la importancia de *Parábolas y otros poemas* con la de *Zozobra*. Julio Torri había escrito ya en 1916, al reseñar *La sangre devota*, que “López Velarde es nuestro poeta de mañana, como lo es González Martínez de hoy, y como lo fue de ayer, Manuel José Othón”.<sup>7</sup> Me interesa, más bien, subrayar (como hice ya en otro trabajo) que González Martínez incluyó en su libro de 1918 un poema que de alguna forma prefigura una de las composiciones principales del poemario que López Velarde publicaría en 1919.

Aludo, por supuesto, a una relación de afinidad. “El retorno maléfico” de López Velarde guarda más de una semejanza con “El retorno imposible” de González Martínez. Ambos, a su vez, parecen emparentados con “La elegía del retorno” de Luis G. Urbina y con otros poemas en los que se problematiza la ilusión del regreso al país natal. El propio López Velarde, sin ir más lejos, escribió en fecha tan temprana como 1912 una crónica que también prefigura “El retorno maléfico”, anticipando su tema y una parte de su vocabulario. La crónica, titulada “En el solar”, narra el viaje de López Velarde con motivos electorales a Jerez. El poeta se refiere ahí al “temido regreso al terruño”, al “dramático puente” que sirve de ingreso al pueblo (recuérdense los “dramáticos faroles” en el poema de *Zozobra*) y al “trueno [que] rueda” (recuérdese: “Hasta los fresnos mancos, / los dignatarios de

cúpula oronda, / han de rodar las quejas de la torre”).<sup>8</sup>

Dos frases de la crónica de 1912 revelan, con toda claridad, el talante de López Velarde con respecto al pueblo donde nació y la conciencia enfermiza que tenía de su propia sensibilidad. En primer lugar, ésta: “no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio”. En segundo lugar: “la ponzoña de mis sentidos”.<sup>9</sup> El animal *deshabitado*, sin alma, se sabe momentáneamente preso en la ficción del origen. Lo que percibe, además, lo percibe tóxica o venenosamente, ya porque le cause daño percibirlo, ya porque sea él quien le haga daño a otros al comunicar lo que siente. ¿No son la misma identidad en crisis, la misma sensibilidad emponzoñada y el mismo espacio fronterizo entre la realidad y la ficción, o francamente alucinatorio, los que se combinan en *Los hombres del alba*?

#### EL PRECURSOR Y EL SUCESOR

En su epílogo a la edición facsimilar de *Los hombres del alba*, publicada en 2014, a cien años del nacimiento de Huerta, Emiliano Delgadillo anota que Huerta, en 1935 — fecha en que comenzó a escribir el que sería su mejor libro —, “admiraba con fervor a López Velarde” y que, por si esto fuera poco, “*Zozobra* era su libro favorito”.<sup>10</sup> Admirar a López Velarde, sin embargo, no era nada raro en el México literario de los años 30. Lo que importa señalar es que, si bien lo admiraba, Huerta no estaba interesado en imitarlo. Tampoco estaba interesado en imitar a los tres modelos que, bien identificados por

<sup>7</sup> Julio Torri, “*La sangre devota* por el Lic. Ramón López Velarde”, en Ramón López Velarde, *Obra poética*, op. cit., p. 411.

<sup>8</sup> Ramón López Velarde, “En el solar”, en *Obras*, op. cit., p. 231.

<sup>9</sup> Ramón López Velarde, ibidem.

<sup>10</sup> Emiliano Delgadillo, “El corazón blindado”, epílogo a Efraín Huerta, *Los hombres del alba*, México: Conaculta, col. Facsimilares, 2014, p. 207.

Delgadillo, condujeron a Huerta en su expedición en pos de una voz íntima y colectiva, tersa y nerviosa, política y sentimental.

Delgadillo asocia la composición de *Los hombres del alba* con el impacto que causaron en Huerta determinadas lecturas de Rafael Alberti, Pablo Neruda y Raúl González Tuñón. En esa tercia de poetas quedaría cifrada una mezcla particular de surrealismo y poesía política. Dicha politización del surrealismo — no muy diferente, agrego yo, de la que se verificó, en francés, en los casos de Paul Éluard y Louis Aragon — explica el tránsito, en Alberti, de *Sobre los ángeles* a *Con los zapatos puestos tengo que morir*, así como la transición de la nerudiana *Residencia en la tierra* de 1935 al *Nuevo canto de amor a Stalingrado* de 1944, pasando por *España en el corazón*, de 1937. Delgadillo señala también la importancia que *La rosa blindada* de González Tuñón (poemario de 1936 inspirado en la revolución de Asturias) tuvo en la cristalización del conflicto estético que late con mayor fuerza en el centro de *Los hombres del alba*: el desgarramiento entre la poesía pura de raíz juanramoniana y la “poesía sin pureza” que Neruda preconizó en el primer número de su revista *Caballo Verde para la Poesía*, publicado en 1935.

Sumando todo lo anterior se obtiene un resultado de gran interés: Huerta no sólo vería en López Velarde a un precursor sino también a un sucesor, es decir: a un modelo para el futuro. Por lo demás, es un hecho que, maravillado como estaba por el concepto de revolución, Huerta proyectaba en el porvenir la mayor de sus pasiones. En los terrenos ya delimitados de la identidad personal, el espacio urbano y las emociones, Huerta reconocería como propios tres rasgos de *Zozobra*: cierta idolatría melancólica y morbosa por el cuerpo femenino, cierta experiencia nocturna de la ciudad (con sus fantasmas y

sus ausencias) y, desde luego, cierto intimismo que define al poeta según el diálogo que mantiene con sus propios conflictos. Los tres elementos, como es evidente, son de raigambre romántica, de modo que ambos poetas representarían un segmento decisivo de la tradición postromántica mexicana y, en esa línea, *Los hombres del alba* supondría el momento en que una forma particular de surrealismo actualizaría ese importante legado.

#### PERTENEZCO A UNA ERA FUGITIVA

Otro caso notorio de actualización es *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Si la entonación y el vocabulario de Huerta en 1944 eran líricos e intensos, los de José Emilio Pacheco en 1969 son epigramáticos y desencantados. El poemario, distinguido en Aguascalientes con el Premio Nacional de Poesía, se publicó en agosto de aquel año, cuando Pacheco recién había cumplido treinta. *Zozobra* ya era entonces un libro con medio siglo a cuestas, y la edición de las *Obras* de López Velarde preparada por José Luis Martínez apenas aparecería dos años después.

¿Qué se actualiza en un libro como *No me preguntes cómo pasa el tiempo*? Respondo: la tradición del coloquialismo en español, procedente a su vez de cierta poesía estadounidense de las primeras décadas del siglo XX. Será el mismo Pacheco quien resume, en un espléndido artículo de 1978, esa tradición, a la que dará el nombre de “la otra vanguardia”.<sup>11</sup> Se trata del movimiento

<sup>11</sup> José Emilio Pacheco, “La otra vanguardia” (I y II), en *Inventario. Antología*, vol. 1, ed. de Héctor Manjarrez, Eduardo Antonio Parra, José Ramón Ruisánchez y Paloma Villegas, México: Era / El Colegio Nacional / Universidad Autónoma de Sinaloa / UNAM, 2017, pp. 289-297. (Apareció también, con el título de “Nota sobre la otra vanguardia” y abundante información a pie de página, en el núm. 106-107 de la *Revista Iberoamericana*, enero-junio de 1979, pp. 327-334.)

“realista y no surrealista” que, surgido de la *new poetry* norteamericana, conocerá una réplica en el México de los años 20 gracias a Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo, y que dará origen a los antipoemas de Nicanor Parra y a la poesía conversacional de nicaragüenses, cubanos y mexicanos por igual.

Dado lo anterior, sería redundante calificar los poemas de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de prosaicos o descriptivos: lo son por voluntad, programáticamente, a conciencia. El primer tema del poemario, por orden de aparición, es el desencanto: “Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se desploma ante mis ojos”.<sup>12</sup> Un desencanto, en sentido estricto, doble: por un lado, el poeta se desengaña del poder visionario que antiguamente se le atribuía; por el otro, la conciencia política resultante del primer desencanto se vuelve objeto de un segundo desencanto, y de golpe ya no le quedan al poeta ni esperanzas proféticas ni esperanzas políticas. Esta decepción por partida doble conduce a una constatación amarga: la del fin de la juventud.

Que la juventud llegue a un término significa, para Pacheco, que también la poesía tiene fecha de caducidad (o, si se prefiere, la “poesía” entre comillas, o sea la noción convencional, socialmente normalizada, de poesía). La magia, la dulzura y hasta la insumisión, relacionadas por lo común con la palabra poética, se han desvanecido en la historia reciente: “nuestra época / nos dejó hablando solos”.<sup>13</sup> Pero es indispensable agregar que incluso esta postura — tan metapoética y hasta posmoderna en apariencia — es de origen romántico: la “época” de Pacheco coincide

con los “tiempos de miseria” de Hölderlin. En el fondo, sólo existe una forma de inocencia: la inocencia perdida.

Vivimos, diría Pacheco, en una edad prosaica. De ahí que la fealdad sea la regla y aun el imperativo de toda creación a tono con su tiempo. El poeta no sólo atestigua la muerte de lo bello sino que responde al nuevo imperio, el de la fealdad, ridícula, grosera o monstruosamente. No es extraño que Pacheco, en su libro, se retrate como un poeta capaz de formular toda suerte de metáforas y figuras pero inconforme, al final, con la retórica que las hace posibles.

#### LA IMAGINACIÓN DEL PAISAJE

Veinticinco años después de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, cincuenta después de *Los hombres del alba* y setenta y cinco después de *Zozobra* se publicó *Huellas de luz*, de Coral Bracho: hace, pues, veinticinco años.<sup>14</sup> Era el quinto libro que su autora publicaba, tomando en cuenta que sus dos primeros poemarios, *Peces de piel fugaz* (1977) y *El ser que va a morir* (1982), habían reaparecido juntos en *Bajo el destello líquido* (1988), y que posteriormente se había publicado *Tierra de entraña ardiente* (1992). A falta de mejor palabra, *Huellas de luz* es un hiperpoemario. Con esto quiero decir que su contenido resulta de la suma de varios libros ya conformados y editados con anterioridad, que no son sino las tres partes en que se divide.

*Huellas de luz*, por lo tanto, es un libro compilatorio y, en cuanto tal, una recapitulación, un corte de caja. Nada de sorprendente hay en esto, como no sea que la coherencia interior y exterior de la poesía de Bracho garantiza que *Huellas de luz* pueda leerse como un todo, no como un

<sup>12</sup> José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en *Tarde o temprano*, México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 2ª ed., 1986, p. 59.

<sup>13</sup> José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>14</sup> Coral Bracho, *Huellas de luz*, prólogo de Adolfo Castañón, México: Conaculta, col. Lecturas Mexicanas, 1994, 118 pp.

mero compendio. El volumen, como si se tratara de cuerpo en movimiento, describe una curva que va de la profundidad acuática de la conciencia y del mundo natural (*Peces de piel fugaz*) al resplandor de un paisaje selvático recién descubierto (*Tierra de entraña ardiente*). Al cuerpo central de la trilogía (*El ser que va a morir*) le corresponde ratificar pero también rectificar el primer apartado, en la medida que su lenguaje parece una destilación — a mayor concentración, mayor transparencia — de la etapa previa.

Pocas veces en la poesía mexicana del último siglo se habrá observado el funcionamiento de la sensación — la *originalidad* postulada por López Velarde — con tanta nitidez como en la poesía de Coral Bracho. Fenómeno, éste, de paradójico interés, tomando en cuenta la obstinada frecuencia con que numerosos poetas han jurado lealtad al autor de *Zozobra* sin por ello apartarse de una poesía más abstracta que concreta, más mental que sensorial. *Huellas de luz*, en cambio, es un constante ir hacia el milímetro de piel, de terminal nerviosa o papila gustativa en que una sensación particular es percibida. Aún así, no es tanto en la obra de López Velarde como en la de otro importante poeta mexicano del siglo XX donde conviene buscar el principal foco de interlocución de Bracho, al menos por cuanto se refiere a los poemas de *Tierra de entraña ardiente*.

Poemario compuesto, en palabras de la propia poeta, “en estrecha colaboración con la pintora Irma Palacios”,<sup>15</sup> *Tierra de entraña ardiente* puede leerse también como un diálogo con el Carlos Pellicer más telúrico y tropical. ¿En dónde, ya que no en Pellicer, leemos que la selva es un “huerto ceñido”, el río profundo una “oscura raíz” y el cielo estrellado un “jaguar luminoso”?

<sup>15</sup> Coral Bracho, *Huellas de luz*, op. cit., p. 81.

El volumen consiste, del primero al último de sus poemas, en una incursión al bosque tropical desde la orilla del mar y en el retorno posterior al horizonte marino. Es difícil no concordar con Adolfo Castañón cuando, en el prólogo a *Huellas de luz*, alude a “la imaginación del paisaje”,<sup>16</sup> que no es otra cosa que la capacidad inherente a la materia y al espacio natural de crear imágenes como las crea la conciencia, por lo menos de la manera como Bracho la concibe.

José Emilio Pacheco, en la página más recordada de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y quizá de toda su obra, escribe que, pese a no amar su patria, “daría la vida / por diez lugares suyos, / cierta gente”<sup>17</sup> y un puñado de paisajes y de próceres. La crisis del concepto de país y hasta de la noción de pueblo natal, presente ya en el “pueblo fantasma” y en el traumático retorno al terruño de López Velarde, y no se diga en la ciudad ambigua y ensordecidora de Huerta, se ve compensada en la poesía de Bracho por la experiencia más cálida y materna de la tierra. Del todo ajenas a la poeta de *Huellas de luz*, las ideas de patria, país y pueblo nada tienen que ver con la de tierra, que se le ofrece como un tejido de sensaciones. Acaso en esta unión con el orbe telúrico sea legítimo ver el último eslabón de una cadena postromántica de sucesivos alejamientos y reconciliaciones con el mundo en que *originalmente* vivimos.

<sup>16</sup> Adolfo Castañón, “Aquí otra cosa: Coral Bracho”, en Coral Bracho, *Huellas de luz*, op. cit., p. 14.

<sup>17</sup> José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, op. cit., p. 73.

