



Carlos Pellicer



Bernardo Ortiz de Montellano



José Gorostiza



Jaime Torres Bodet

Los Contemporáneos hoy

EL "GRUPO SIN GRUPO"

Hacia 1925 comienza a prepararse el terreno para la irrupción de una revista que habría de cambiar el panorama y el curso de las letras mexicanas modernas, *Contemporáneos*. En 1925 los miembros de este "grupo sin grupo", como ellos mismos se presentaron, con un dejo de ironía y de soberbia, frente a sus adversarios, empiezan a publicar sus primeros libros importantes. Como señala Guillermo Sheridan en *Los contemporáneos ayer*, aparecen *Biombo* de Jaime Torres Bodet, *El trompo de siete colores* de Bernardo Ortiz de Montellano, *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza y *Ensayos* de Salvador Novo; al mismo tiempo, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia redactan *Desvelo* y *Reflejo* respectivamente. Las primeras ediciones de estos libros fueron gestionadas por sus autores y no rebasaron, en el mejor de los casos, los quinientos ejemplares. Por otro lado, quienes se encargaron de escribir las reseñas más significativas sobre estos libros fueron los miembros del mismo grupo. Hablamos, por tanto, a partir de unos cuantos datos, de un México adormecido e indiferente a la calidad de sus productos culturales; un México, en suma, no muy distinto al México que conocemos ahora.

Lejos de ser un fenómeno aislado, los Contemporáneos no tardaron en convertirse en un foco de infección preocupante para quienes sostenían la necesidad de una literatura que reflejara el reciente pasado revolucionario de México. La polémica que comenzó a gestarse en esos años, previos a la aparición en toda forma de la revista *Contemporáneos* (1928), entre los partidarios de una literatura comprometida y los partidarios de una literatura cosmopolita contribuyó en buena medida a esparir un ambiente, hasta ese momento, saturado y soporífero. México era, y sigue siendo, un país donde se lee poco y donde la gente se interesa escasamente en las polémicas del mundillo cultural. Lo que vino a teñir

de interés —y de morbo— el conflicto entre los nacionalistas y los cosmopolitas fue la incorporación de las categorías "viriles" y "afeminados" para referirse a unos y otros. Aunque el público miraba los toros desde la barrera, ya desde entonces iba tejiendo lo que con el tiempo se convertiría en la leyenda propia del grupo.

Es verdad que los Contemporáneos ocupan un lugar de privilegio en el imaginario de lo mexicano. Esto y decir que los Contemporáneos constituyen uno de los epicentros más legibles de nuestra modernidad son dos lugares comunes de la crítica en boga. La estética cosmopolita y extranjerizante que defendieron hacia finales de los veinte y principios de los treinta acabó por imponerse como una norma de buen gusto entre los escritores y los artistas que vinieron después de ellos. Es significativo que las cosas ocurrieran así: quienes en su momento fueron minoría y entidades refractarias a los dictados de las instituciones de la época no tardaron en convertirse en lo contrario. No sería descabellado afirmar ahora que lo que en su momento se quiso a sí mismo como una célula crítica frente a la indolencia de las inteligencias de una época acabó por institucionalizarse y convertirse, incluso, en un producto rentable de orgullo y exportación. Entender las razones de esta metamorfosis, que no es privativa de los ámbitos de lo estético sino que, sobre todo, se produce en las zonas de la beligerancia política más acusada, llevaría más tiempo y espacio. México, sin embargo, en su fase moderna, parece regido por esta paradoja: lo que en un tiempo fue insurgencia y minoría acaba por convertirse en norma e institución. Para bien y para mal, los Contemporáneos se han vuelto parte indispensable y privilegiada de nuestro panteón literario. Pese a verlos hasta en la sopa, hemos dejado de verlos en calidad de impronta —o de rastro vivo— en los libros o en los poemas sueltos que se publican en las revistas de ahora. Esto se



Xavier Villaurrutia



Jorge Cuesta



Salvador Novo



Gilberto Owen

El año pasado se cumplieron ochenta años de Contemporáneos, la revista del grupo homónimo, y ochenta años de la polémica antología firmada por Jorge Cuesta. A propósito de esto, nueve jóvenes escritores revisan el legado de aquella generación: no para celebrarla, para terminar de entenderla.

debe a que los jóvenes han dejado de leerlos con el fervor con que los leyeron las generaciones anteriores, de *Taller a Tierra Nueva* y de estas dos últimas instancias a las generaciones de la Casa del Lago o del poeticismo. Esto se debe a que el legado de los Contemporáneos no sólo se ha institucionalizado sino que se ha convertido en un presupuesto de nuestra cultura. Están ahí sin estarlo.

Decir que los Contemporáneos *están ahí sin estarlo* también connota un hecho profundo y que no atañe, en términos estrictos, a los dominios de lo literario. Acaso fueron los Contemporáneos los primeros en inventar un nuevo pacto entre el intelectual y el Estado. Los Contemporáneos fueron poetas y escritores *dandies* que no sintieron ningún empacho en colaborar con los gobiernos de su tiempo. Esto, lejos de verse como una nota contradictoria o una mácula en sus currículos, se entiende como episodios naturales y dignos inclusive de cierta nostalgia entre los intelectuales y los literatos de hoy día, quienes se han visto marginados de las prebendas que significó en su momento trabajar para el Estado y gozar del tiempo necesario para el desarrollo de una obra. Los Contemporáneos se presentaron en la arena de la literatura y la vida pública como poetas, homosexuales —la mayoría— y, sobre todo, como adalides de una forma inédita de crítica. Pese al antagonismo que esta posición les granjeó frente a la sociedad de su tiempo y frente a la comunidad de sus pares intelectuales, la antipatía crítica de los Contemporáneos no les impidió transar con el Estado e inclusive infiltrarse en sus estructuras para ocupar —como en los casos de Gorostiza y Torres Bodet— altos puestos en el escalafón de la burocracia. Sin embargo, creo que ninguno de ellos dejó de encarnar la figura del *dandy*, en el sentido de conciencia crítica, independiente y desterrada. El silencio de Gorostiza después de la publicación de *Muerte sin fin* o el suicidio inesperado de Torres Bodet son una evidencia que avala los destierros más radicales de personajes como

Villaurrutia, Owen, Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta. Esto los vuelve diferentes de la generación que los precedió en el tiempo, la del Ateneo de la Juventud, y los convierte en un paréntesis o una isla respecto de las generaciones de escritores que siguieron.

Entender el fenómeno de Contemporáneos en nuestros días, a ochenta años de la publicación de la revista que les dio nombre, acaso significa someter a un examen riguroso no la forma en que se modeló una tradición sino la forma de estructurar una tradición desde la tradición misma. Los Contemporáneos involucran la historia moderna de nuestra literatura y son tanto una lista de inclusiones como una lista de exclusiones y matices. En el mismo plano, por ejemplo, hemos colocado las obras de Gorostiza, Pellicer y Villaurrutia y hemos matizado la obra de Cuesta como el producto intermitente de una lucidez agónica, identificada como la conciencia crítica del grupo. En 2001 el Fondo de Cultura Económica reunió en forma de libro cuatro ensayos que Tomás Segovia fue escribiendo sobre Gilberto Owen entre los años de 1965 y 1988 (*Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*); y en 1996 la editorial Vuelta publicó un libro de Alfonso D'Aquino titulado *Naranja verde*, que principia con un epígrafe tomado de un poema de Bernardo Ortiz de Montellano. Estos son apenas dos ejemplos que dan cuenta de una valoración distinta de miembros menos “conocidos” de los Contemporáneos, pero también son las formas que ha ido adoptando un debate todavía no resuelto sobre los criterios que nos han regido a la hora de afrontar nuestras tradiciones y conformar nuestros cánones. Este sistema de inclusiones y exclusiones feroces quizá pertenece a una manera de entender la política y la vida todavía inscrita en un viejo sistema de castas, donde el beneficio de los pocos en detrimento de los muchos es una condición *sine qua non* de la estabilidad general.—

— GABRIEL BERNAL GRANADOS

CARLOS PELLICER, POETA

Pieza clave en la campaña de José Vasconcelos a la presidencia en 1929 y senador electo por el Partido Comunista Mexicano en 1976; primer museólogo moderno de nuestro país y arquitecto miniaturista de sus nacimientos navideños; agregado estudiantil del gobierno carrancista en Sudamérica y profesor de historia y literatura en la Escuela Secundaria #24 de la ciudad de México; soberbio narrador del *Pedro y el lobo* de Serguéi Prokófiev y actor fallido de un montaje teatral; bolivariano y eremita, hedonista y franciscano, panteísta y católico, Carlos Pellicer (1899-1977) es la figura que encarna con mayor intrepidez uno de los móviles centrales de Contemporáneos: la fundación de un clasicismo para las incipientes clases vanguardistas en México, partidarias de una cuidadosa irracionalidad del arte.

Aquella voluntad de su “grupo sin grupo”, sin embargo, se cumplió en nuestro autor desde la más auténtica de las vanguardias: el vitalismo. Nada más opuesto a Pellicer que la “inteligencia, soledad en llamas” de José Gorostiza, cultivada en la revelación poética estrictamente necesaria y, en consecuencia, tendiente a la sequía “del poema frustrado”. Nada más distante del oído telúrico de Pellicer que la “voz [que] quema dura” las armoniosas, elegantes e incombustibles páginas en prosa o verso de Xavier Villaurrutia. Nadie más temeroso que Pellicer del *daimon* aristócrata que poseyó a Salvador Novo, exorcizado a medias con cinismo, autoescarnio y escatología, y que se jactaba de haber prendido “fuego a mi corazón/ y las vocales y las consonantes”, antes de arder por “un segundo su penacho”. Nadie más escéptico que Pellicer del credo de Jorge Cuesta, cuyos favores y penitencias desembocaron en la autoinmolación del ensayista: “Embriagarse en la magia y en el juego/ de la áurea llama, y consumirse luego.” La lumbre aislada de Gorostiza, el hielo quemante de Villaurrutia, el ardor y la causticidad de Novo, la pira funeraria de Cuesta... A todos ellos Pellicer opuso sus fuegos de artificio “con llama que consume y no da pena”. En vez del monólogo de la palabra a solas, el espectáculo público y privado de un lenguaje que, incluso frente al desamor, la cárcel o la muerte, se basa en la pirotecnia del Verbo, su Anunciación y Enunciación, su Epifanía. En vez de la “nocturnidad” característica de Contemporáneos –inconsciente opositora de un Siglo mexicano de las Luces–, una solaridad apacible: mediodía, Estrella de la Mañana; cuando menos, una crepuscularidad impetuosa: noche ártica, Estrella de Belén.

Mucho se ha escrito sobre la torrencialidad y hasta impudicia retóricas de Pellicer. Poco menos en torno a la música de cámara que resuena en gran parte de su obra: desde *Hora de junio* (1937) y *Recinto y otras imágenes* (1941), hasta “Nocturno a mi madre” (recogido en *Subordinaciones*, de 1946) o los sonetos de *Práctica de vuelo* (1956). Al respecto, el narrador Juan José Rodríguez advierte:

Me decepcionó no encontrar las pirotecnias monzonales que Octavio Paz y otros críticos habían anunciado en medio

de jaculatorias y alabanzas. [...] *Hora de junio* ofrecía sones donde el mensaje de un escritor vivo se decantaba: en vez del fuego de un incendio forestal, el verso era la tibieza de una lámpara de lectura, quizás un poco historizada por el vuelo de alguna luciérnaga.

Aunque los títulos mencionados corresponden a lo más significativo de su producción, Pellicer no puede ser tan sólo “la tibieza de una lámpara de lectura” en voz baja, sino el calor emanado por los reflectores de una escritura en prosa; no es sólo el penitente de su propia condición religiosa, política y sexual, sino el redentor de una naturaleza que perdió terreno frente a la racionalidad –filosófica desde finales del siglo XVIII y, a partir del siglo XX, frente a la abstracción intelectual secuela del frenesí por la “poesía pura” y la imaginería surrealista–; Pellicer, digo, no puede ser tan sólo el “redactor” de *Cosillas para el Nacimiento* (1978), apéndices de la instalación que cada Navidad montaba en su casa de Las Lomas de Chapultepec, sino el “proyector” de *Esquemas para una oda tropical* (1933), aportación deliberadamente jubilosa y trunca al poema de largo aliento en las mesas de trabajo de Contemporáneos. Vida sin fin, maitines en que todo se oye, canto a un dios tropical.

Como Walt Whitman, Pellicer fue cantor de las Américas y, en paralelo, rapsoda de sí mismo. En aquella amplitud estriba su urgente novedad: ensanchamiento lírico frente al dolor, prudencia épica frente al arrebatado. Paisaje en claroscuro como único espacio de mediación posible para la poesía:

Alguien algo movió, y se alzó el río.
¡Lástima de aquel hondo siempre manso!
Y la piedra lavada y el remanso
liáronse en sombras de esplendor sombrío. —

— HERNÁN BRAVO VARELA

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO, POETA

Dentro de la obra de Bernardo Ortiz de Montellano, *Sueños* (1933) es, sin duda, el punto de inflexión más evidente. En los libros anteriores (*Avidez*, *El trompo de siete colores* y *Red*) no se advierte todavía una expresión propia ni un corpus de obsesiones temáticas como el que, a partir de 1931, acompaña al poeta en su producción literaria, tanto en la poesía como en sus prosas sueltas. Villaurrutia fue el primero en señalar esta notable diferencia, en una carta dirigida a Ortiz de Montellano comentando la aparición de la edición definitiva de sus *Sueños*. En la carta, Villaurrutia reconoce que se trata del primer título en que el autor logra separarse de una poesía meramente sentimental, ligera y juguetona, y sumergirse en los laberintos de su verdadera voz. En efecto, no sólo en los libros precedentes sino también en los poemas no coleccionados que se incluyeron en la mítica *Antología de la poesía mexicana moderna*, de Jorge Cuesta, Ortiz de Montellano (1899-1949) frecuenta un estilo un tanto ingenuo, distante aún de los influjos de la vanguardia

francesa que después lo conquistarían (más en el plano temático que en la experimentación formal) y demuestra ser adepto aún al canto simplón de la muchacha y a una idea de mexicanidad bastante acartonada: “Iluminados y oscuros/ capulines de tus ojos,/ como el agua de los pozos/ copian luceros ilusos.”

En *Sueños*, en cambio, hay una preocupación teórica y una narrativa definida sosteniendo al poema. El autor busca en las imágenes oníricas el sentido de su verdadera vida, a la manera de los surrealistas, y alcanza un tono más directo cuando se concentra en la relación de las atmósferas soñadas. Sin embargo, la intuición teórica que subyace al texto tiene sus raíces en el pensamiento mágico de un vulgo idealizado, y las conclusiones a las que llega el poeta son más bien tibias, pobres en relación a los postulados del Breton de *Los vasos comunicantes*. Lejos de suscribir las ideas psicoanalíticas, Ortiz de Montellano ve en el sueño una potencia profética y lleva el hilo de su análisis tan lejos como se lo permitiría un manual de oniromancia para principiantes. Por eso, los momentos altos del poemario no son aquellos de abstracciones desmedidas y de ferviente invocación de lo inefable, sino los pasajes en los que se atiende a la imagen y, prescindiendo de tecnerías (Unamuno *dixit*), intenta plasmarla con claridad. Procede en la estructura de la siguiente manera: presenta un “argumento” del poema para a continuación desarrollarlo en varios fragmentos. Ese argumento, en prosa, puede leerse como un poema autónomo, de mayor vigor evocativo que la pálida secuencia de los versos.

Conviene inventariar sumariamente los temas abordados en el libro, a los que Ortiz de Montellano seguirá rondando durante el resto de su vida. *Primero: del sueño nocturno y su carácter premonitorio*. En el poema “Primero sueño” el autor refiere, entre otras cosas, un paseo junto a un poeta andaluz anónimo, fusilado repentinamente hacia el final del argumento. El poema fue publicado de manera independiente en 1931, para luego convertirse en la primera sección de la edición de 1933. Años después, Ortiz de Montellano buscaría justificar su vocación profética arguyendo que la nefanda historia de una guerra le había dado la razón al sueño: el poeta andaluz no era otro que García Lorca, asesinado a manos de los nacionales en agosto de 1936. Al margen de la pintoresca anécdota, el sentido literal que Ortiz de Montellano adjudica a sus premoniciones es un rasgo casi tierno de este personaje eternamente secundario que creía ver en la poesía y en el sueño “estados psíquicos afines, imágenes de una realidad esencial”.

Segundo: de los efectos de la anestesia. El argumento del “Segundo sueño” es el momento de mayor inmediatez lírica del libro. Sintiendo seguro en el ritmo de la prosa, sin la distracción de un imperativo teorizante, Ortiz de Montellano se permite ser más fiel a las dislocaciones del espíritu y subvierte con acierto su dicción engolada: “Una máscara de cloroformo, verde y olorosa a éter, cae sobre mi cuerpo angustiado, horizontal, sobre la mesa de operaciones erizada de signos como un barco empavesado.” Pero el desarrollo del poema desmerece frente a la prosa argumental, incurriendo desde el inicio en la misma retórica gastada de los primeros años. Ortiz de Montellano no estaba listo aún para emprender una verdadera investigación

poética del estado anestésico. En *Muerte del cielo azul*, de 1937, regresaría sobre su propósito con mayor destreza, en el soneto científicamente titulado “En donde se habla del cuerpo sujeto a la anestesia”. La forma clásica le permite concentrarse en el tema y renunciar a las ineficaces coqueterías formales del libro anterior, consiguiendo una expresión mucho más depurada:

Este cuerpo sellado por la inercia
vivo, sin voz, ausente, sin sentido,
que al grito de los hombres despierta
y al sueño arrastra a su secreto sino

Para cerrar, después de la descripción meticulosa, con la llamante conclusión: “este cuerpo sin voz ya no es la vida/ pero tampoco el sueño ni la muerte”. El poeta ha identificado, con el paso de los años y las reiteradas anestесias, la especificidad de ese estado intermedio, y renunciando ya a su segunda profesión –vidente–, se pliega a las exigencias de un tema conciso. Está más cómodo en el soneto y en la prosa que en el verso libre y en el tono exaltado; más consciente en la anestesia que en las desmesuras del canto y la angustia ante la muerte.

Tercero: del erotismo. Quizás el más débil de los poemas de *Sueños* es el titulado “Sueño de amor”. En las metáforas eróticas del poeta se huele más la fecha –felizmente pasada– de un estilo plúmbeo: “El hálito del alma se entrelaza/ a la lluvia del sexo que diluvia hiriendo rocas musicales/ duros senos reptiles madurécen.” En un poema posterior, “Elegía”, se puede encontrar un tratamiento, si no más original, al menos más elegante del tema erótico, una vez más bajo la tutela de los metros regulares. Con todo, los poemas eróticos de Ortiz de Montellano siguen siendo sosos y, desde nuestra perspectiva histórica, chillones, incomparables a la madurez de los sonetos de *Muerte del cielo azul* e incluso al poema profético de *Sueños*.

Dejando de lado la altura o los tropiezos de su obra, me quedo con el Ortiz de Montellano que asegura haber soñado el asesinato de Lorca; con el editor de revista que buscó, en vano, el aplauso de sus afamados pares; con el poeta que al salir de la anestesia tomó notas al vuelo para aprehender, con mayor o menor fortuna, el escurridizo paisaje de la medianía. –

– DANIEL SALDAÑA PARÍS

JOSÉ GOROSTIZA, POETA

La obra poética de José Gorostiza se despliega en dos tiempos y una transición. Dichas fases responden a una cronología y poseen nombre y apellido: *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1939), *Del poema frustrado* (1964). Cuidado: el tercer título reúne textos previos a 1940 y habría que verlo casi como el ensayo preparatorio que anuncia *Muerte sin fin*. Es posible rastrear temas y estilos de este magno poema en la sugestiva composición “Preludio” y en los sonetos de “Presencia y fuga” recogidos en *Del poema frustrado*. Lo mismo podría inferirse de otras piezas de tan heterogéneo volumen,

como “Espejo no” y “Lección de ojos”, más cercanos en factura a *Canciones para cantar en las barcas*.

Lo que pretendo señalar es la calidad simbiótica de una escritura cuyas etapas integran un sistema de vasos comunicantes. Me refiero a la sutileza con que la expresión poética popular alterna y convive con los rasgos de la culta. Si en *Canciones para cantar en las barcas* destacan la versificación de arte menor y la estrofa castiza, *Del poema frustrado* ostenta con lucidez el manejo de los metros de sílabas impares propios del arte mayor. *Muerte sin fin* es la culminación del ejercicio de tales recursos, pero con la variante que implica reutilizar los modelos folclóricos en los interludios a los que acuden la seguidilla, derivada de las jarchas mozárabes, y el romance. Igualmente, *Canciones para cantar en las barcas* acoge indistintamente serventesios, lirás, sextinas y madrigales, estancias y modalidades poéticas legitimadas por la tradición ilustrada.

Gorostiza (1901-1973) se dejó contaminar tanto por los ritmos de extracción vernácula como por los de estirpe clasicista. El aire de sofisticación o alambicamiento que rodea su figura no radica en la elección de un criterio en menoscabo de otro, sino en la fluctuación de ambas prosodias. Su procuración de lo esencial se funda en un apego al mundo primigenio y en una irreprimible tendencia a la interiorización. Lo primero se traduce en la humildad de sus motivos—bienes mostrencos—y en el rasgo genésico de sus escenarios—el paisaje, la flora, el cuerpo humano—; lo segundo en el afán de introspección que acaba cebándose en el callejón sin salida del ensimismamiento. Se ha visto en Gorostiza a un poeta de difícil acceso y suele hacerse una tajante división entre *Canciones para cantar en las barcas* y *Muerte sin fin*, pero se soslaya la viabilidad de una lectura global a partir de la sencillez conceptual de los componentes de la metáfora o la denotación que involucran todos sus poemas.

La empatía con la imaginación de Gorostiza sucede por su arraigo en los ciclos, las entidades y los reinos de la naturaleza, contando los estados de la materia, y por el sondeo de la condición orgánica y espiritual del sujeto. El presunto hermetismo alquímico que determina su poesía se desprende de la codificación figurativa de tales dominios. Como los auténticos exponentes del Barroco literario, Gorostiza no aspira al rebuscamiento. La aparente complejidad de su discurso se justifica por el intento de trasplantar al texto las contingencias del argumento, considerando que todo poema comporta de entrada un simulacro de problematización, máxime si está en juego, como ocurre en Gorostiza, un trayecto de alta resolución filosófica y, por ende, propenso a la abstracción. Al margen del asunto de que se encarga *Muerte sin fin*, hora es ya de valorar el papel compensatorio, y en cierto modo paródico, que tuvo la idea de lo simple, originario, transparente y llano en los proyectos del poeta canciller.

Esta polaridad de las fuentes y los atributos de la poesía de Gorostiza remite a los usos del Siglo de Oro, cuando, por ejemplo, se podía oscilar de la copla a la octava real sin tomar partido entre lo plebeyo y lo refinado. Pienso en Góngora y su aptitud para moverse con idéntica fortuna del romance a la silva; asimismo, en la modestia de sus asignaturas, empezando con el pastoral de las *Soledades*. Lo que en el poeta cordobés son riberas, colinas y

afluentes, en Gorostiza playas, olas perezosas, crepúsculos marítimos; lo que en uno cabreros, en el otro pescadores. Si hacia el desenlace de la “Soledad primera” tiene lugar el episodio coral de unas bodas rústicas, la estructura dramática de *Muerte sin fin* propone también en corchetes el “baile” de una mascarada no exenta de ironía. El aldeanismo del poema gongorino, ese trato desnudo con los elementos y la realidad natural, halla un equivalente en la aguda receptividad que apura el luminoso dibujo de la lírica gorostiziana, donde el sentido de la vista deviene un instrumento básico de la acción cognitiva y una fábrica de construcción de exactas y evocativas imágenes anímicas.

Gorostiza no merece críticas gaseosas ni audaces rizos especulativos. Es conveniente volver al texto y ponderar su poesía como una totalidad que ofrece indicios tanto en las coordenadas menos atendidas como en las más visitadas. Si bien estamos ante un poeta de lo primordial, hay que decir que esa proclividad se manifiesta de múltiples maneras, comenzando por su interés práctico en la lírica española primitiva y prosiguiendo con la función central que cumple el orden ambiental en la acepción más íntima y magnificada y, desde luego, con las pesquisas de la percepción sensorial mediante las que panoramas, colores, formas y texturas articulan un concurso de lo matérico trascendente. He ahí la principal paradoja. Es probable que *Muerte sin fin* sea un poema para no entenderse a cabalidad, sobre todo observando que su desarrollo es también una tentativa de diálogo con la poesía y con el proceso creativo que entraña la épica de sumas y restas del acto de entender, *big bang* de las potencias verbales. Frente a la implosión del desconcierto, queda sólo quizá la vía de la intuición que presente sobriamente el “no saber sabiendo” de San Juan de la Cruz.

¿Cómo escribir de cara a Gorostiza? Si los aciertos de su retórica son fruto de su humor inventivo y el rigor formal, y suponen a la vez una síntesis de la estética del modernismo decadente, el purismo ultraísta y el culteranismo puesto en boga por la generación del 27, habría que asumir en la versatilidad de su programa abierto a los ámbitos hoy opuestos de lo popular y lo culto el paradigma de hibridación que se requiere para disolver la frontera que los separa y entrever, más allá de la solemnidad y el facilismo, la zona franca en que cualquier palabra, giro, modismo y presentación es necesaria para garantizar la vitalidad del género lírico, su hidratación, tal como el agua va tomando el contorno del envase que la contiene. Esto implica, en resumen, ser contemporáneo de nuestros contemporáneos. —

— JORGE ORTEGA

JAIMÉ TORRES BODET, POETA

En ese conflictivo fluir de discurso y tradiciones que llamamos literatura mexicana, Jaime Torres Bodet ocupa una posición incómoda. El grupo descentrado al que perteneció, llamado sin ironía Contemporáneos, es el punto de origen de la poética mexicana del siglo XX, pero su nombre siempre ha estado opacado por los más osados de la cofradía: Xavier

Villaurrutia, José Gorostiza y aun Gilberto Owen. Incluso, en el juego de reivindicaciones y remembranzas jugado de tiempo en tiempo por la crítica, Jorge Cuesta ha salido mejor parado. Comparado con la docena de libros dedicados a su melancólico compañero, la exegética de Torres Bodet en esta década se reduce a un solo volumen, el excelente trabajo de Leonardo Martínez Carrizales.

Varias razones existen para explicar esto. Torres Bodet (1902-1974) sucumbió a lo largo de su vida a lo que Alfonso Reyes llamó las “urgencias de la hora” y dio particular prominencia a su carrera de funcionario educativo, desde su puesto de secretario de Vasconcelos en los años veinte hasta su trabajo como secretario de Educación Pública varias décadas más tarde. Algo semejante pasa en la poesía: mientras sus coetáneos sostuvieron duelos agónicos con una tradición poética moderna y vanguardista que, por olas, trajo a la prosodia mexicana los retos del imaginismo y el surrealismo, Torres Bodet se sintió siempre más cómodo en los terrenos poéticos del modernismo. “El pensamiento poético de Jaime Torres Bodet”, nos dice Leonardo Martínez Carrizales, “se articula en torno de la condición ejemplar atribuida al poeta y de elevación y profundidad de su decir poético”. Esta perspectiva, aunada a su constante regreso, documentado por el propio Martínez Carrizales, a figuras como Darío y Othón, demuestra su tendencia al anacronismo, una decisión quizá deliberada de dejar de lado la tormenta subjetiva de la modernidad y de reivindicar los privilegios humanistas del modernismo.

Como todo buen anacronismo, la obra de Torres Bodet ha recibido atención intermitente de la crítica. Las lecturas de su obra se basan, de manera particular, en la apelación de Torres Bodet al equilibrio estético, una estética que aspira a cierto universalismo. Sonja Karsen, por ejemplo, ha escrito un apasionado alegato en torno a la potencial posteridad de la obra de Torres Bodet, basada en que “en su poesía y en sus novelas las generaciones futuras disfrutarán la armonía que existe entre el contenido y la forma”. El anacronismo de su obra radica en su clasicismo. La irritante simetría del verso torresbodetiano opera en una suerte de museografía estilística, el testimonio de una estética que fue y pudo ser, pero que terminó arrollada por la fuerza vital y agónica de sus coetáneos.

Regresar en 2008 a los dos volúmenes de obra poética editados por Rafael Solana en 1967 es un peculiar ejercicio de arqueología literaria. En *Poetry and the Fate of the Senses*, Susan Stewart observa que la poesía es el archivo sensorial de la modernidad, el registro discursivo que preserva en sus versos lo sólido que, según Marshall Berman, se desvanece en el aire. Leer a Torres Bodet en este código permite recrear un conjunto de experiencias literarias que el río central de la poesía mexicana ha dejado en sus orillas. En “El poema de la urbe cruel”, incluido en *El corazón delirante* (1922), Torres Bodet ofrece un contrapunto al sutil civismo lopezvelardiano: “¡Oh México incongruente, doloroso y jovial/ sonoro como bronce, frágil como cristal/ hecho de melodía, de odio y de alegría/ de rencores adustos, de difusa energía/ de equívoca elegancia y de fatuo arrebol,/ oh México, sangriento corazón español!” De estas líneas destaca la experiencia del país desde la poesía. La tan llevada y traída

épica sordina de López Velarde encuentra aquí un lado oscuro, una “incongruencia” que descansa en las pequeñas dialécticas en cada verso, un México que no puede ser aprehendido por el discurso literario, una nación que sólo habita el poema en la puesta en escena de su conflicto.

Si existe otro Torres Bodet, este radica en algunos momentos claves de su archivo sensorial, en esos puntos de fuga y aporías que registran aquello que no puede ser representado por la simetría y el clasicismo. El poeta anacrónico deviene vigente cuando sus objetos dejan de significar en el poema. Así, no es casual que la duda sobre la forma clásica emerja en “Nada”, incluido en un poemario significativamente titulado *Destierro* (1930): “Nada/ ni esa vergüenza histórica de mujer rescatada/ a las cenizas de un deseo,/ que te hace, si duermes, comparable a Pompeya.” La cesura dialéctica de “El poema de la urbe cruel” resurge en el iracundo encabalgamiento de “Nada”, la mesurada incapacidad de la forma para contener un significado sensorial que desborda su nostalgia modernista.

Siempre he pensado que lo mejor de una literatura se oculta en los rincones oscuros de la obra de sus escritores raros. Torres Bodet es un raro no sólo por ser el poeta menor de la mayor generación poética de México, sino porque su obra poética no ha encontrado lugar en la configuración canónica de la literatura mexicana. Quizá su mejor momento está en *Trébol de cuatro bojas* (1958), cuatro epístolas en verso a otros Contemporáneos. En él, Torres Bodet responde así a Gorostiza: “¿Muerte sin fin?... ¡Jamás!/ Porque, en seguida, adivinamos que no muere nada/ de lo que un alma fiel comprende y cuida.” Con esta estocada de clasicismo, Jaime Torres Bodet nos recuerda que la poesía mexicana del siglo XX se sostiene en los andamios de un vacío representacional que su obra, en un desesperado intento de equilibrar forma y fondo, buscó siempre resarcir con el respiro del clasicismo. —

— IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO

XAVIER VILLAU RRUTIA, DRAMATURGO

Está en la naturaleza del escritor preparar temprano las cuchillas que cortarán su pluma y que atraerán, con sus propias palabras como carnada, los prodigios o el olvido hacia su obra concluida. Los primeros escritos generan una suerte de destino paginado que, en sincronía con las violencias del tiempo, harán efectiva su fatalidad sobre los textos de la vejez. El ensayo de juventud sólo puede escribirse ignorando el destino que se pone a rodar sobre las propias palabras como una nube paciente. Es la falta de conciencia la que permite al mundo regenerarse.

En “Grandeza del teatro” Xavier Villaurrutia (1903-1950) introduce los brillos y sombras con los que se podrán medir el deslumbramiento y la grisura de sus futuros textos dramáticos. Escrito en 1934, el ensayo convoca una poética del teatro con procedimiento clásico; a través de párrafos de admiración hacia otros, Villaurrutia devela sus propias virtudes y, al mismo tiem-

po, en la cara contraria de la misma página, enviando al *infierno de los olvidables* a los autores que se han olvidado de ser verdaderos artistas, pone la escalera de su propia caída. Ese salto de página divide al primer y segundo Villaurrutia. Su primer teatro, el de la “admiración al arte”, está inspirado por su juventud mientras que el segundo, el de la “acidia de arte”, es exhalado por su vejez. “Un escritor—escribe—deja de ser joven cuando empieza a escribir lo que hace, en vez de escribir lo que desea.”

Las bondades de su primer periodo dramático rigen sobre el libro *Autos profanos*, que incluye las obras escritas entre 1933 y 1943. Escritura robada al sueño de los *Nocturnos*, estas obras hablan con la autoridad de renovación del Teatro Ulises y Orientación, proyectos teatrales para ensayar la joven modernidad en el teatro mexicano por los que nuestra contemporánea vejez debería sentirse provocada. Sus dramaturgias profanas son actos de contrición, bodas y herejías literarias; como autor dramático, sabe que el teatro es imposible si se siguen sus cánones—arte supremo de la contradicción y lo maligno, se da sólo fuera de sí— y, por ello, desde los bautizos de las obras, la suya es una activación del drama como liturgia. Como él mismo escribe en un elogio a O’Neill, “trabaja ya no con anécdotas sino con categorías espirituales” y, en deuda con San Secondo y Giraudoux, considera “la obra de teatro como la objetivación, la materialización de un poema”. Así, *Parece mentira*, *¿En qué piensas?*, *Ha llegado el momento*, *El ausente* y *Sea usted breve* forman el libro de dramaturgia mexicana que guarda más simetría y proporción con la historia de nuestro teatro como sentimiento y como ruptura imaginaria con lo real.

Parece mentira, estrenada en 1933, es su obra primera y maestra. Crisis del principio de realidad, comparte el sentir del siglo XX sobre la imaginación como estallido y obsesión cínica. El “Yo imagino su caso y siento lo que imagino” dicho por sus personajes participa del giro al insecto de lo real para ponerlo patas arriba. En ese poema que se espanta si se queda en el papel, Villaurrutia comparte la malicia y travesura de otros “giradores”, como Pessoa en su *drama estático* o Lorca en su *teatro imposible*, además de ser epígrafe del vacío de Beckett y de las rebeldes melancolías de Botho Strauss.

A vuelta de página, en la vejez Villaurrutia olvida que “la calidad es cantidad asimilada” y cae en la acidia de quienes “siguiendo la vieja receta se dedican a complacer indefinidamente a un público numeroso, de poca altura, que se conforma con facilidad y que, por lo mismo, es incapaz de exigir al autor un alimento nuevo”, como él mismo sentenció en su ensayo de juventud. Sus obras finales son un Wilde sin perversidad; *La mujer legítima* o *Elyerro candente* son melodramas de domingo triste sobre la nueva clase urbana de la ciudad de México, modernizada a fuerza de proclamas sobre la “elevación moral”, como las recomendaciones de piedra que aún adornan el Parque México: “Todas las indicaciones que usted haga a sus hijos para respetar este parque elevarán su nivel moral y su cultura.”

“El único viaje digno no lo proporciona el suicidio”; quizá con esta aguja Villaurrutia explica su final acidia dramaturgíca. En el caso de un dramaturgo, la autopsia es indispensable si se considera que el teatro sólo existe en el presente o en la eter-

nidad. Quizá de ahí que se lea poco. Para el teatro el libro es muleta o cabestrillo. Pero a nosotros, que nos abrigamos bajo la incandescente lluvia temporal, sólo nos queda leerlo, visitar el campo quemado del embate literario. Es la falta de conciencia la que obliga al mundo a degenerarse. —

— ALBERTO VILLARREAL

JORGE CUESTA, CRÍTICO LITERARIO

Está Jorge Cuesta y están los demás críticos literarios. Ellos se esfuerzan y a veces aciertan; comentan un libro y luego otro libro hasta adquirir algo de carácter; redactan con pena, como si sospecharan que es mejor no escribir nada o intentar, como los otros, un puñado de versitos. No Jorge Cuesta. Lo primero que sorprende de Cuesta (1903-1942) es su obvia vocación crítica. El hombre tiene veintidós años cuando publica su primer texto—una reseña de *Santa Juana*, de George Bernard Shaw— y ya es entonces un crítico literario. Lo sigue siendo meses, años después, cuando analiza obras, alienta polémicas, fulmina a autores, firma una antología y escribe poemas que ejercen la crítica por otros medios. No dejará de serlo, y con cuánto brillo, hasta el último de sus días (se sabe: la locura, la castración, el suicidio). Si son muchos los entusiastas que creen haber nacido para médicos o poetas, son pocos, casi ninguno, los que nacen para críticos literarios. Cuesta fue uno de ellos, y qué fortuna: era la inteligencia más potente de su generación.

Está Jorge Cuesta y están los demás críticos literarios. Ellos viven malamente y de mala gana (como quería Sartre, sus mujeres no los aprecian; sus hijos son ingratos; los finales de mes, difíciles). No, otra vez, Cuesta. Además de *natural*, su figura tiene algo de *sagrado*. Sería sencillo hacer de él—como ya se hizo de Walter Benjamin— un mártir de la crítica literaria: su vida es breve y trágica; su obra es escueta y oscura y luce inconclusa, como dispuesta al desvarío hermenéutico; su ascetismo; su demencia... Sería sencillo mitificarlo y, sin embargo, nada más adverso al propio Cuesta: su obra toda se bate contra las tentaciones románticas. Como nadie más en la literatura mexicana, Cuesta se empeñó en “desromantizar” el discurso y combatir el irracionalismo. Más todavía: intentó privarnos de un cuerpo que pudiera ser sacralizado: primero escribiendo una prosa impersonal, desprovista de sensualidad, y luego mutilándose físicamente. En vez de una leyenda habría querido ser un método o un dispositivo. Deseaba ser mero pensamiento, y ¿para qué consagrar una idea, un punto de vista?

Lo mejor, lo más justo, sería ocuparnos de la inteligencia de Cuesta. Pero hay un problema: es difícil mirarla de frente. Puede decirse: es tanta su lucidez que, de pronto, enceguece. O: a pesar de su anunciado clasicismo, hay algo sombrío, no del todo comprensible, en su pensamiento. De un modo u otro, hay que afirmar que su inteligencia es insólita: apolínea pero embriagada; sensata pero demente pero sensata. Por lo mismo, no es enteramente legible. Como ha mostrado Francisco Segovia en *La cicatriz en el espejo*, en el principio está el afán de Cuesta de

desaparecer: abolir al yo y sus caprichos para que predomine el pensamiento. ¿Qué está después? No la calma de los clásicos ni formas fijas y estables. Una inteligencia solitaria y encendida, tan soberana que se emborracha de sí misma. Un pensamiento intenso y suicida, capaz de consumirse a la vuelta de una idea. Eso importa: aunque Cuesta riñe con los románticos, no ofrece una solución a la vieja disyuntiva romanticismo/clasicismo. Mejor así: permanece incómodo; crítica una tradición pero es incapaz de habitar la otra. De ahí su vigencia: no es ejemplo de un hábito sino una inteligencia viva, en busca, aún, de una salida.

Puede verse la portada de *Los Contemporáneos ayer*, el estupendo libro de Guillermo Sheridan. Son nueve los retratos que aparecen en ella (las cejas depiladas de Novo, la facciones frágiles de Villaurrutia, el rostro obsoleto de Torres Bodet...) y el de Cuesta descansa en el centro. No sé si está allí estratégicamente pero yo empiezo a pensarlo de ese modo: Cuesta me parece, cada vez más, el núcleo de los Contemporáneos. No fue el poeta más fino ni el escritor más versátil del "grupo sin grupo". No dejó, como Gorostiza, una obra maestra ("Canto a un dios mineral" es algo menos y algo más) ni le compitió a Novo el rol del escritor experimental y pionero. Fue el pensador –literario, político, moral– de la generación. A la distancia parecería que el grupo no tuvo necesidad de firmar un manifiesto porque Cuesta era, de algún modo, el manifiesto. Muchos de sus conceptos y prácticas (el elogio del cosmopolitismo y la censura del nacionalismo, la crítica de las veleidades románticas y la defensa de un riguroso clasicismo, la atención con que pensaba la literatura, la idea de que la creación debía ser ante todo crítica) son prácticas y conceptos que hoy relacionamos con los Contemporáneos, a pesar de que algunos de sus miembros –Torres Bodet, Ortiz de Montellano– representaban casi lo contrario. A la manera de los críticos mayores, Cuesta ofreció un programa a sus vecinos y modificó de inmediato el panorama literario que pisaba: advirtiendo aliados y enemigos, firmando y defendiendo una antología, participando –y decidiendo– las polémicas de su época, aventurando una interpretación general de la literatura mexicana escrita hasta entonces.

Pobres de los críticos fechados: opinan contundentemente sobre su presente pero no tienen nada que decir a los lectores futuros. Los mejores críticos –Baudelaire, Benjamin, Barthes...– no dejan de leer la literatura ni siquiera cuando han muerto: algo dicen de las obras posteriores, uno puede leer desde sus ideas. ¿Es posible leer la literatura actual desde Cuesta? Por supuesto, y también en su contra: el hombre, más que una obra, fue una manera de entender la literatura y de ejercer la crítica literaria. De sus ensayos puede desprenderse un programa contundente: suspender el gusto y analizar con hondura; leer cercana y formalmente las obras; atender su trazado conceptual; desdeñar las lecturas sentimentales; escribir un castellano oscuro y denso capaz de recrear lo que glosa; desaparecer el cuerpo para que el

pensamiento, y no el cuerpo, dance y desvaríe y se prenda. He aquí una idea radical: continuar a Jorge Cuesta. –

– RAFAEL LEMUS

SALVADOR NOVO, POETA

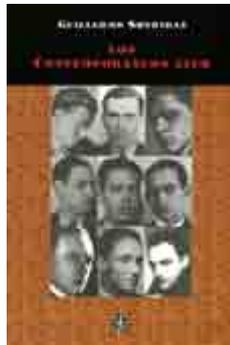
De Salvador Novo suele deslumbrar el personaje, construido sin ceder un gesto, anécdota por anécdota, a cada instante, a cada foto: la vida como un performance provisto del correlato cómplice de la literatura. Un personaje incómodo, entonces y ahora, aunque por distintos motivos. De Salvador Novo (1904-1974) suelen festejarse, y con toda razón, sus crónicas y más recientemente *La estatua de sal*, sus magníficas y divertidísimas memorias que durante tanto tiempo habían permanecido ocultas. Ciertamente sus páginas pueden contarse entre lo mejor de la literatura mexicana.

Pero de Salvador Novo se suele relegar la obra poética al archivo de las curiosidades y las obras menores, a excepción del señalamiento de algunos pocos críticos que han sabido ver en sus poemas una de las aventuras líricas más radicales de la poesía mexicana del siglo XX. El hecho es que, más allá de los prólogos y los ensayos dedicados a Contemporáneos, es difícil rastrear un impacto de la veta poética abierta por Novo en la obra de poetas mexicanos posteriores: ¡otro gallo cantaría! Y, sin embargo, qué cercana, qué actual resulta su posición estética.

¿En qué consiste la radicalidad poética de Novo? No se trata únicamente de la elección y el ejercicio de ciertos recursos modernos: su obra poética recorre con gracia y maestría distintas rutas formales. No, su radicalidad habría que buscarla en la concepción que Novo tiene del poema. O, mejor dicho, en su terrible certeza del poema moderno como la constatación de la imposibilidad de la poesía. Esta idea, que en él más que idea es una sensibilidad, es la que aleja la poesía de Novo (posmoderno o casi) hasta de la poesía escrita por sus propios compañeros de Contemporáneos. Y, en contrapartida, la acerca a poéticas latinoamericanas posteriores.

Pienso, por ejemplo, en los sonetos de *Un testigo fugaz y disfrazado* de Severo Sarduy, que frente a la impúdica austeridad de los de Novo ("si me caliento, me introduzco el dedo...") hasta parecerían endecasílabos pudorosos tan vestidos como están entre encantadores holanes barrocos ("Omítemela más, que lo omitido..."). Pienso, también, pero con mayor extrañeza y por otros motivos, en el poema final de *Mutatis mutandis* de Jorge Eduardo Eielson:

escribo algo
algo todavía
algo más aún
añado palabras pájaros
hojas secas viento
borro palabras nuevamente
borro pájaros hojas secas viento
escribo algo todavía



vuelvo añadir palabras
palabras otra vez
palabras aún
además pájaros hojas secas viento
borro palabras nuevamente
borro pájaros hojas secas viento
borro todo por fin
no escribo nada

Este poema, construido a partir de su propia negación, me remite, aunque probablemente Eielson no lo haya leído, a “La renovación imposible”, escrito por Novo treinta años antes:

Todo, poeta, todo –el libro,
ese ataúd– ¡al cesto!
y las palabras, esas
dictadoras.

Tú sabes lo que no consignan
la palabra ni el ataúd.

La luna, la estrella, la flor
¡al cesto! Con dedos...
¡El corazón! Hoy todo el mundo
lo tiene...

Y luego el espejo hiperbólico
y los ojos, ¡todo, poeta!
¡al cesto!

Mas ¿el cesto...?

El poema como negación: el poema como un cesto de basura que alberga las bolas de papel estrujado que se apilan como prueba de la imposibilidad de la poesía. Una idea que es una sensibilidad. En 1955, al realizar una valoración sobre su propio trabajo poético, Novo apunta:

¿Pude yo ser poeta? De niño, y aún de joven lo creí, lo soñé. [...] Fuga, realización en plenitud, canto de jubiloso amor, escudo y arma innoble; todo esto ha sido para mí la poesía. En ella, ahora que no me atrevo a abordarla, me refugio. Cuanto en ella tenía que expresar, ya lo he dicho. Y, sin embargo, como en mi viejo poema, “siento que la poesía no ha salido de mí”.

El poema como cesto de basura: ¿no dijo Octavio Paz, refiriéndose a su poesía satírica, que Novo escribió con caca? Escribir con caca. El poema como cesto de basura: la radicalidad de Novo: empeñarse en no caer en la tentación de lo trascendente. El poema como cesto de basura: la frivolidad de Novo como recurso crítico frente a la falsificación de lo profundo en un momento donde lo profundo resulta insostenible.

El proyecto lírico de Novo se sitúa en las antípodas del proyecto de José Gorostiza: nada más lejano a su poesía que el gran discurso, el monumento y la apuesta por la trascendencia:

sus poemas son la negación sistemática de la Obra Maestra. Más aún: los poemas de Novo ejercen una desconfianza sistemática ante la mera posibilidad de la poesía a la que a la vez venera.

Cada poema de Novo es una elegía, aun en clave de humor, por otro poema no escrito porque la poesía es imposible. El poema como cesto de basura: venerar a la poesía al punto de sacrificar su realización, pero dejando rastro de ello. Y entonces, sólo le queda escribir justo aquello de lo que se le ha acusado: esnobs experimentos vanguardistas, chistoretos obscenos sin otro límite que el de la métrica, antiocas autodenigratorias, despiadados epigramas de ocasión. Todo, cualquier cosa, con tal de no escribir una Obra Maestra. Todo, lo que sea, con tal de no escribir *Muerte sin fin*.

Novo hizo lo que pudo (hasta lo imposible en algunos poemas) y resistió hasta el final, pero Gorostiza no se aguantó: escribió una obra maestra y *Muerte sin fin* se publicó en 1939. Entonces todos, poetas y putillas, nos fuimos al diablo y la poesía mexicana sigue pagando los incalculables costos de tamaño monumento. —

— LUIS FELIPE FABRE

GILBERTO OWEN, NARRADOR

Desde un pequeño departamento a la orilla de Harlem, en la calle que bordea el parque Morningside, Gilberto Owen escribe en una carta a Celestino Gorostiza, fechada el 18 de septiembre de 1928: “Estos hombres del Norte, místicos, sin muestra alguna de sensualidad de ojo por poro, son pobres músicos no más. Nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo, y amplio. Ellos en el tiempo.”

Nosotros en el espacio, ellos en el tiempo. Como muchas huellas del pensamiento de Owen (1905-1952), esta es difícil de rastrear; difícil saber de qué hombres está hablando (¿los estadounidenses en general?, ¿los músicos y escritores del Renacimiento de Harlem?). Imposible saber si ese “espacio efectivo y amplio” es una ciudad concreta, un paisaje íntimo o, por qué no, un espacio real transmutado en escenario narrativo. Quizá sean los tres. En todo caso, para entender a Owen, hay que leerlo en varios planos al mismo tiempo. Saber que, si leemos sus cartas, estamos leyendo su poesía, y si leemos su obra poética estamos leyendo una capa más de su prosa. Nadie lo ha dicho mejor que Tomás Segovia: la obra de Owen es toda ella “transmutación poética de la materia biográfica”.

Nosotros en el espacio. El autor de *La llama fría* (1925), *Novela como nube* (1928) y *Examen de pausas* (1928) pudo haber estado hablando de cualquier espacio, concreto o metafórico. Owen se movía reticente, siempre guiado por un ojo crítico, en el paisaje de un Manhattan en vísperas de la Gran Depresión. Ellos en el tiempo. Quizá se refería también a una elección estética: la preferencia por una escritura ajena al tiempo. No una que fuera intemporal sino una que, en el interior del relato, estuviera libre del corsé de la trama cronológica. Y es que así son las novelas de Owen, desplazamientos en un espacio efectivo, sin tiempo: viajes inmóviles de un Simbad perpetuamente varado.

Sabemos que Owen leyó a Gide asiduamente. Por eso no sorprende que, como dice el personaje de *Los monederos falsos* sobre la estructura ideal de un relato, las novelas de Owen sean también una *tranche de vie*, una rebanada de vida. Pero no un corte longitudinal —como querían los naturalistas— donde se retrata el paso del tiempo y el desarrollo cabal de un personaje, sino un tajo a lo ancho donde más bien se despliega un conjunto de eventos simultáneos —un mito, un sueño, una vivencia íntima, un evento concreto— en un mismo espacio narrativo. Si bien Owen elige no urdir tramas, como él mismo anota en *Novela como nube*, teje espacios perfectos con un hilvanado compacto de imágenes que se suceden unas a otras, nunca siguiendo una ley temporal sino generando una lógica espacial particular.

Espacio efectivo y amplio, el que emerge de la mirada de Owen. Esa mirada es fruto de maduración lenta y paciente, de la “constancia en renunciar a los datos exactos del mundo, por buscar los datos del trasmundo”, como escribe en *Novela como nube*. Ninguna imagen que resulta de esta mirada es fotográfica, en el sentido de que ninguna es producto de un disparo instantáneo o de una visión fugaz. Al contrario, todas son de hechura lenta. Pero no por ello resultan inmóviles: nada en ellas está congelado. Parecería, más bien, que Owen retratará el movimiento mismo de un objeto o de un rostro. Owen se acerca, indeciso, a las cosas —“aprendiz de fotógrafo”, anota en *La llama fría*—, como si un exceso de emotividad le impidiera serenar el pulso para apretar el botón, clic, ya está. El resultado es un retrato desenfocado del objeto, y un retrato fiel de la mirada que lo tomó.

La fuerza de la mirada de Owen está en su capacidad de ver entre las cosas. Owen no ve los momentos sucesivos que componen una escena sino esos breves espacios entre un momento y otro: ahí clava el ojo. Donde nosotros observaríamos, por ejemplo, un pájaro que come alpiste y después canta, Owen ve un “canario [que] transformaba en una música [...] el alpiste matutino”. O, donde nosotros veríamos una mera sonrisa, el ojo de Owen observa: “Tu boca, con las comisuras de los labios caídas en un pliegue amargo [...] se deformaba un poco cuando sonreías, y he aquí cómo he venido a descubrir lo difícil de tu sonrisa.” Owen no escribe el gesto sino la transformación de unos labios que se encorvan; no coloca el ojo ni en la boca inmóvil ni en la mueca resultante sino justo en medio de las dos. La imagen poética, parece sugerir la escritura de Owen, nace precisamente en ese espacio entre una visión y otra. Ahí, la mirada que clava el cuchillo: el ojo de Owen tuerce lo bonito —un canario, una sonrisa— para volverlo interesante.

No es descubrimiento ni paranoia mía: vivimos en un tiempo obsesionado con la voz del autor. Un escritor dedica todo su empeño a esa búsqueda de la voz propia —sea lo que esto sea—, como si un día fuera de veras a encontrarla en alguna parte. ¿Por qué no en vez, como Owen, cultivar la mirada? Es la norma, además, que la voz del escritor suene ahora despreocupada, culta, irónica, quizás un poco cínica, definitivamente simpática. Refiriéndose a Owen, Segovia escribe que los sentimientos son cosa bastante desacreditada en nuestros días. Nada podría ser más cierto. Y Owen podría repeler, sin duda, a algunos lectores para quienes lo emotivo sea sinónimo de afectación o cursilería.

Sin embargo, resulta que a Owen, que no carece de emotividad, le sobra humor. Su obra refuta cualquier suposición de que estas dos cosas pudieran ser contrarias. Y es que en Owen ambas son resultado de esa mirada tan particular, y no del artificio de la voz. Owen, como el personaje de *Novela como nube*, “sólo tiene ojos y memoria; aun recordando sólo sabe ver”: no hay voz ni psicología, sólo ojos. No hay impostura posible en la mirada. La voz se puede imitar, fingir, tomar prestada. La mirada no, porque la lucidez y la profundidad de la visión son dos cosas imposibles de simular. Si nos seduce Owen, es porque aprendió a ver las cosas del mundo sin doblegarse a la tentación del sonsonete, porque prefirió la mirada incisiva, esa “lucidez casi cruel” del ojo que escudriña, como escribe Segovia.

Las breves novelas líricas que escribieron los Contemporáneos en los veinte son, salvo excepciones, bastante cercanas en sus temas: las mujeres, la vida en la ciudad, las convalecencias proustianas de señoritos que reflexionan desde el lecho, los viajes en tren a la provincia, la imposibilidad del amor, los escritores franceses, la imaginación cinematográfica o a veces onírica. No se trata de opacar las diferencias entre los Contemporáneos —sobre estas ya ha escrito muy bien Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*—; sólo intento señalar que los del “grupo sin grupo” compartieron algunas obsesiones, y que Owen no es distinto de ellos en este sentido. Sin embargo, algo distingue la narrativa de Owen de las novelas escritas por sus compañeros. Se trata, precisamente, de cierta cualidad de su mirada. Esta, en una palabra, podría entenderse como una inteligencia particular para entender las distancias. La distancia en Owen no es como aquella que describe Villaurrutia en una de sus muertes: “estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de una cámara debe mirar, con exactitud y frialdad”; ni mucho menos es la distancia burlona de Novo, siempre tan cronista al fin y al cabo —“gran poeta sin corazón”, como dice de él Owen. Tampoco se trata de esa “peligrosa sucesión de imágenes, cinematográfica casi, ya a punto de perder todo nexo sentimental o ideológico”, como escribe sobre Pellicer. Owen mira desde un lugar intermedio.

La inteligencia de Owen, aunque no haya contraposición en aquellos versos de José Gorostiza, está más del lado de la soledad en llamas que del páramo de espejos. No hay en Owen un distanciamiento aséptico del mundo ni un razonar frío y calculado. Su inteligencia prefiere las ramificaciones de la imagen al catálogo de ideas, y se manifiesta en una mirada sensual, cercana a la vida, profundamente personal pero nunca solipista. Y aunque es verdad, como han apuntado muchos, que su escritura es densamente libresca y a ratos difícil, también es cierto lo que de él dice Alí Chumacero: Owen “era un hombre apegado a la tierra”.

En efecto, Owen se movía, despierto, en un espacio efectivo y amplio. Colocando la justa distancia —aquella que va del ojo al poro—, observó las cosas del mundo con humor pero no sin ternura; equilibró siempre dos elementos difíciles: “hidrógeno de inteligencia y oxígeno de vida”. —

— VALERIA LUISELLI