

LOS POETAS DE TALLER QUIEBRAN ALBORES

JUAN PASCUAL GAY

En ocasiones hay usos sutiles y elegantes que permiten a una promoción o a un grupo concreto deslindarse tanto de sus mayores como de sus coetáneos. El siglo XX practicó el aldabonazo estridente y estrepitoso, a veces mediante manifiestos y libelos, en otras por medio de antologías o editoriales incendiarias, en publicaciones y revistas, carteles y pasquines, que granjeaban la atención hacia determinada promoción. Pero todas estas estrategias, bien recibidas y mejor valoradas en su momento, no dejan de ser anecdóticas desde el punto de vista de la tradición, aunque habitualmente operan significativamente para la historia de la literatura. La tradición, que se alberga por igual en la memoria individual y en la colectiva, en ocasiones se particulariza en la convención literaria que expresa esa tradición ajustada a un presente. De esa actualidad entendida como la perdurabilidad de la memoria depende muchas veces la suerte de esta o aquella convención. José Ortega y Gasset lo dice de otra manera: “Todo lo general, todo lo aprendido, todo lo logrado en la cultura, es sólo la vuelta táctica que hemos de tomar para convertirnos a lo inmediato” (Ortega y Gasset, 2014: 41). Y también Jorge Guillén a propósito de Pedro Salinas para ubicar de una vez estas cuartillas: “¡Volver –y volver siempre con más ahínco y mayor conocimiento- a las páginas tan queridas, tan sabidas: proezas del Cid, aventuras de don Quijote, monólogos de Segismundo! Originalidad no hay sin tradición, y en los datos descansa la crítica” (Guillén, 1999: 524). No es azaroso que la convención literaria aporte un temperamento definido a una generación literaria, puesto que su maleabilidad, su versatilidad, su docilidad se ofrece a cada uno de los integrantes, sin

eludir la contradicción y la paradoja no ya en distintos escritores, sino incluso en el mismo autor. Esta complicidad entre autores y tradición literaria es particularmente rastreable en los temas y motivos que dotan de personalidad a un grupo singular. En esta dinámica entre la urgencia del presente y el ímpetu del pasado, considero que hay que situar el motivo del alba en la poética de los poetas de Taller. De ningún modo estoy diciendo que el mencionado motivo sea compartido por todos esos escritores, pero sí que su recurrencia en algunos es lo suficientemente significativa como para que se considere el alba y algunos de sus sinónimos un termómetro fiel de esa temperatura compartida. El alba, en este caso, supone un antes y un después del grupo de Taller en la historia de la literatura mexicana: no sólo una divisoria respecto de la poesía hasta los Contemporáneos incluidos (sólo hay que recordar el calificativo “crepuscular” con el que Octavio Paz toma la temperatura poética anterior a la irrupción de los talleristas),¹ sino también un punto y aparte en relación con la promoción siguiente, la de medio siglo.

1. EL ALBA Y LA POESÍA ESPAÑOLA DEL 27

Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua española o castellana* consigna: “Alva. Es lo mesmo que la mañana o la aurora, que es el resplandor del sol que alumbra el aire y las nubes, antes de echar sus rayos en el emisferio en donde amanece” y, luego, “la llamamos alba y alva y albor, el resplandor de la mañana, y alborada la mañana que se hace al alba” (Covarrubias, 1998: Alva). El *Diccionario de Autoridades* en la acepción “gallo” registra que “canta regularmente a la media noche, y con más frecuencia al romper del Alba, anunciando la venida del sol” (*Diccionario de Autoridades*, 2002: Gallo). En realidad, el motivo de la alborada nada tiene de novedoso, aunque así haya sido recibido en su momento; poco de original, aunque sea originario; apenas actual, aunque se ajuste a las

¹ Octavio Paz escribiría pocos años después de la aventura de *Taller Poético*, en 1942, unas palabras a propósito del carácter crepuscular de la tradición poética mexicana: “Poesía de crepúsculo: angustia, lucidez, resplandor velado, suspiro. Todo eso es la poesía mexicana: Othón y Díaz Mirón, López Velarde y Urbina, González Martínez y Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia. Al mezclar nombres tan diversos nos damos cuenta inmediatamente de que el tono crepuscular no define a toda la poesía mexicana, aunque sí constituye una línea, una atmósfera de cierta porción suya” (Paz, 1988: 265).

expectativas del momento. Además, dentro del grupo de Taller podrían consignarse dos líneas de sentido o directrices de significado del vocablo que, sin contradecirse necesariamente, pudieran pensarse paradójicas. En realidad, son orientaciones complementarias que despliegan una plétora de sentidos que compendian las diferentes sensibilidades que se suceden desde el último tercio del siglo XIX y hasta 1940, no ya en la literatura mexicana, sino hispánica. Tendencias que en algunos casos la historia puso en su sitio como consignaba Octavio Paz a propósito de la revolución de octubre de 1917 en Rusia: “Ahora sabemos que ese resplandor, que a nosotros nos parecía el de la aurora, era el de una pira sangrienta” (Paz, 2001: 48).

Federico García Lorca es quizás quien mediante un elegante y comedido gesto poético propicia la irrupción del alba, no de manera directa pero sí de modo alusivo atrayendo para sí la lección bien aprendida de “El nenúfar blanco” de Mallarmé y que en Antonio Machado posiblemente encuentra su mejor exponente en la literatura española.² Dicen los primeros versos del “Romance de la pena negra”, incluido en *Romancero gitano* (1924-1927): “Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora, / cuando por el monte oscuro / baja Soledad Montoya” (García Lorca I, 1991: 408). Como mineros a contrapelo los gallos agitan sus crestas tratando de romper la inminente alborada. La imagen tiene un mucho de la tradición popular: el énfasis, antes que en las caprichosas pero previsibles sacudidas de los penachos, reside en un lugar común suficientemente manido como para no ofrecer otros elementos que completen su sentido, una sobria expresión que hace presente de cuerpo entero todo el significado. La metonimia no está al servicio del saludo alborozado, sino del escenario de lo contado. Diferentes, pero con todo afines, son los versos siguientes, esta vez de Rafael Alberti, pertenecientes a “El Ángel bueno [I]”, del poemario *Sobre los ángeles* (1927-1928): “Atrás, montes y mares, / nubes, picos y alas, / los ocasos, las albas” (Alberti, 1989: 80). Heptasílabos que introducen una enumeración aparentemente arbitraria pero que una mirada más atenta descubre también una alusión a esos gallos que buscan romper la alborada

² Claudio Guillén afirma que el estilo empleado por Antonio Machado en la epístola en verso “A José María Palacio” permite al poeta español “resolver el problema planteado por Mallarmé en *Le nénuphar blanc*: ‘... résumer d’un regard la vierge absence’. La alusión desempeña, en esta ocasión, la función del símbolo en Mallarmé” (Guillén, 1989: 40-41).

encerrada en esos “picos y alas”, pero también la paronomasia (picos / palas) detona un nuevo sentido que encontrará su mejor exponente al Alberti del *Mono Azul*. Humberto Rivas Panedas, en el número 5 del 1 de septiembre de 1926, de la revista *Sagitario*, colabora con dos poemas dedicados al alba: “Invenciones del alba” y “Notas del alba”. Éste apenas sugiere la indeterminación a la que remite la aurora: “La noche y la mañana / No se encuentran jamás // Por eso el alba llora en la campana / Por eso en la campana el alba llora” (Rivas Panedas, 1926: s. p.). El primero, por el contrario, comienza estableciendo esa correspondencia convenida entre el alba y los gallos: “La campana / Los gallos / Las esquilas de la mañana” (Rivas Panedas, 1926: s. p.). El canto del gallo y el resonar de las carlancas pregonan una luz que no tarda en llegar. En este caso, el poeta asocia a la alborada ciertas resonancias becquerianas: “Hoy al llegar el día / Todas las golondrinas habían muerto”. En efecto, el autor de las *Rimas* dedica la LXII al alba: “Primero es un albor trémulo y vago / Raya de inquieta luz que corta el mar; / Luego chispea y crece y se dilata / En ardiente explosión de claridad” (Bécquer, 1969: 442). Una “raya de inquieta luz” que no es sino esa “línea” que perfila el tímido apuntar del alba. En el caso particular de los versos de Lorca, hay que subrayar la deuda contraída con el *Poema de Mío Cid* donde se lee mediado el Cantar Primero: “Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores” (Anónimo, 2001: 91). A diferencia de los versos del “Romance de la pena negra”, en éste la premura procede de la contaminación de la urgencia de los viajeros por seguir camino. La naturaleza está al servicio de la acción y no es únicamente un espacio autónomo en donde discurre, como sí sucede en el romance del granadino. Claro, en el momento de la composición el paisaje no estaba sino al servicio del hombre y todavía faltaban un par de siglos para que cobrara un protagonismo capaz de desplazar ese *lexos* habitual hasta el siglo XVI. Pero es evidente el guiño de Lorca, Alberti, Rivas Panedas y Bécquer al alba de innegable aliento tradicional. Resuenan en esos versos estos de la antigua lírica popular hispánica: “Vente a la mañana, hermana, // vente a la mañana” (Anónimo, 2003: 325); u otros que proceden del *Cancionero musical de Palacio*:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid

Amigo, el que yo más quería,

venid a la luz del día (Anónimo, 2003: 326).

También los siguientes más apegados al verso del *Poema de Mío Cid*: “Ya cantan los gallos, / buen amor, y vete, / Cata que amanece” (Anónimo, 1986: 420).

Juan Ramón Jiménez, en los primeros años de la década de los 40, concibió el volumen *Alerta* cuyo primer capítulo, “A mi modo de ver...”, cartografía el renacimiento de la poesía popular a finales del siglo XIX, rehabilitada plenamente a principio de la tercera década del XX:

La poesía popular, las artes populares empiezan a veces de nuevo en España como una primavera de verdor y fresca particular. Los poetas del litoral, más vivos siempre que los de la meseta y más tocados por la gracia, se enamoran de lo popular y funden su expresión poética con la del pueblo. Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer, Augusto Ferrán, Bécquer, palpitan en sus versos como las entrañas de las canciones populares (Jiménez, 2010: 47-48).

En este ambiente hay que situar la conferencia de Federico García Lorca sobre el duende: “Cuando ve llegar a la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, y en las de Bécquer y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado!” (García Lorca III, 1991: 341). Juan Ramón pergeñó los textos, “Poesía cerrada y poesía abierta” y “San Juan de la Cruz y Bécquer” a mediados de los cuarenta del pasado siglo, que en algo recuerdan al temprano de Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión” publicado en 1943. Para el andaluz, “San Juan llena de humanidad lo divino, Bécquer llena de divinidad lo humano” (Jiménez, 2010: 118-119) o dicho con palabras también tuyas, esta vez de “Poesía cerrada y poesía abierta”: “porque son humanas y generosas, porque son abiertas” (Jiménez, 2010: 116). Esta apertura es una de las dos posiciones que Octavio Paz consigna en torno a la expresión poética: “el poeta lírico establece un diálogo con el mundo; en este diálogo hay dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad; otra, de comunión” (Paz, 1988: 293). Paz retoma a San Juan como exponente de ésta aunque su propósito se distancia del registrado por Juan Ramón: “para que la experiencia de San Juan se realice otra vez será

menester un hombre nuevo y una nueva sociedad, en la que la inspiración y la razón, las fuerzas irracionales y las racionales, el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual, se reconcilien” (Paz, 1988: 298). El de Moguer en ningún momento se aparta de otro propósito que no sea poético para formular la diferencia entre una poesía y otra: “Un cuerpo se llama cuerpo, aunque esté muerto, pero nunca se llama espíritu a lo muerto. Muerto es lo sin espíritu. Creo que esto da una idea clara de lo que entiendo por poesía cerrada y poesía abierta” (Jiménez, 2010: 124). De ahí, en parte, el interés de Juan Ramón por la literatura popular puesto que es una poesía viva: “y el río esencial siempre es el mismo, como la poesía esencial, aunque pasen las ondas de las aguas y las mismas aguas, las ondas de las palabras y las palabras mismas” (Paz, 1988: 298). Y de ahí, también, que Paz, aun cuando explica la poesía del místico a partir de un momento histórico concreto, concluya que “san Juan realiza la más intensa y plena de las experiencias: la de la comunión. Un poco más tarde esa comunión será imposible” (Jiménez, 2010: 298). Sin embargo, el autor de *Libertad bajo palabra* no remite en ningún momento a la poesía popular, aquello en lo que insiste justamente Juan Ramón que le permite asociar a Yepes con Bécquer, no sólo al afirmar que ambos son “dos románticos absolutos” (Jiménez, 2010: 121) o también al distinguir que “Bécquer palpita en lo popular andaluz universal (San Juan en lo popular clausurado)” (Jiménez, 2010: 130), sino al subrayar que el andaluz fue capaz de comprender “toda la verdad profunda del librito *La soledad*, en el que la musa alemana popular más rubia se casa con el cantor popular andaluz más moreno” (Jiménez, 2010: 124). En el prólogo a la recopilación de Augusto Ferrán, publicada en 1866, escribía el sevillano sobre la poesía popular:

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo (Bécquer, 1969: 1186).

2. SAN JUAN DE LA CRUZ Y BÉCQUER

Castilla. Estudios de Literatura, 7 (2016): 328-345

Si Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz remontan la expresión más depurada de la poesía abierta o de comunión a San Juan de la Cruz, no puede extrañar que éste fuera elegido como término de comparación para los poetas recién llegados al medio literario mexicano. Alberto Quintero Álvarez, en una reseña sobre *Hora de horas* de Efrén Hernández, aparecida en la tercera entrega de *Taller poético* en 1937, indicaba que tales poemas “acusa[n] ya la experiencia de un mundo intensamente aprehendido, siempre con la limpieza de un caudal fluido que tiene, como herencia, o como afinación, de su San Juan de la Cruz” (Quintero Álvarez, 2011: 150). Conviene, además, puntualizar la referencia a la aurora en la quinta lira de *Noche oscura*:

O noche que guiaste
o noche amable más que el alborada
o noche que juntaste
amado con amada
Amada en el amado transformada (de la Cruz, 1991: v. 308).

Efraín Huerta reseña para *Taller poético* el libro de Octavio Paz, *No pasarán*, que considera

un poema perfecto, considerado en todos los aspectos considerables: el técnico, el formal, el interno y el social. Sí, el social; porque Paz [...] ha dado a la poesía mexicana el primer documento valioso y digno; ha puesto en las manos de los críticos suspicaces algo que les quema las manos; ha entregado al pueblo de México y al de España el medio más efectivo de comunión y de entendimiento (Huerta, 1937: 45).

Y hace lo propio con *Raíz del hombre*, en el mismo número. En todo caso, esta reseña es elocuente no sólo porque Huerta sitúa ya al poeta de *Luna silvestre* como el exponente más logrado de su generación, sino sobre todo porque exhibe ya maneras distintas a la promoción inmediatamente anterior, la de Contemporáneos, al cifrar el verso con el compromiso: “Un libro que te sitúa como el hombre, como el héroe, de una generación que todavía no demuestra una positiva superioridad sobre la anterior. Aquí se comentan los “libros recibidos”. Muy poca cosa. La recepción que se merece el tuyo durará mucho tiempo: tendrá un fuego persistente de eternidad” (Huerta,

1937: 45). Paz, al igual que Huerta, resolvió la dicotomía entre poesía de soledad y poesía de comunión, mediante la adopción de una poesía comprometida que no era necesariamente social pero que situaba al hombre como centro de sus preocupaciones; una decisión que a la vez que los distanciaba de los Contemporáneos, lograba una poesía de indiscutible actualidad que también los alejaba de otros poetas de su grupo como Rafael Vega Albela cuya temperatura poética es una excepción dentro de los talleristas, Alberto Quintero Álvarez o Rafael Solana. Esta inquietud ya la había manifestado un adolescente Paz en su colaboración “Ética del artista”, aparecida en el número 5 de *Barandal*, en diciembre de 1931, donde expone las dos alternativas literarias del momento:

¿El artista debe tener una doctrina completa –religiosa, política, etc.-, dentro de la que debe enmarcar su obra?, ¿o debe, simplemente, sujetarse a las leyes de la creación estética, desatendiéndose de cualquier otro problema?

¿Arte de tesis o arte puro? (Paz, 1931: 1).

No fue insignificante en el caso de Paz y con seguridad tampoco en el de Huerta, la aparición de *Caballo verde para la poesía*, revista dirigida por Pablo Neruda, de efímera existencia entre octubre de 1935 y enero de 1936, cuya editorial “Sobre una poesía sin pureza” consignaba la nueva orientación poética que respondía a la precoz interrogación paciana:

Así sea la poesía que busquemos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos (Neruda, 1935: s. p.).

Dadas las circunstancias, era natural que los poetas del primer Taller asumieran de algún modo el caudal neopopular, ya por medio de motivos, ya a través de formas, como vehículo privilegiado para su expresión. Es Paz igualmente quien formula la renovada sensibilidad en el primer poema, “Tu nombre”, de la sección inaugural de *Bajo tu*

clara sombra, titulada “Primer día” (1935), en que los octosílabos operan al servicio de una alborada íntima:

Nace de mí, de mi sombra,
 amanece por mi piel,
 alba de luz somnolienta.

Paloma brava tu nombre,
 tímida sobre mi hombro (Paz, 1997: 25).

3. EL ALBA Y LOS POETAS DE TALLER POÉTICO

La forma y el asunto demuestran cuando menos el ímpetu de la convención para imponerse y aglutinar sensibilidades. El motivo es asumido poco después por los jóvenes de *Taller poético* (1936-1938) adecuándose no sólo al sentir de esa tradición sino también a las inquietudes poéticas del momento, dotando de otros sentidos el término que, a su vez, dividen a los talleristas en dos cofradías reconocibles: si en una es indudable el apego a un neopopularismo de estirpe romántica, en la otra será incontrovertible un sentido ligado a determinado ideario social; si la primera opción es la adoptada por Alberto Quintero Álvarez y apenas sugerida por Rafael Solana; la segunda lo será sin contemplaciones por el “rebautizado” Efraín Huerta y Octavio Paz. Los dos primeros, Quintero Álvarez y Solana, ya han publicado en 1936 sus primeros libros en *plaquettes*: *Saludo del alba* (1936) y *Ladera* (1934) dedicado “para Ephraím Huerta”, respectivamente. Huerta en 1935 hace lo propio con su primer poemario, *Absoluto amor*; y a ese mismo año pertenecen los primeros poemas de *Bajo tu clara sombra* (1935-1944). Fuera de la declaración concluyente del título del libro de Quintero, los demás poetas apenas refieren tímidamente la presencia del amanecer: Efraín Huerta, ya en “La estrella. Poemas de niebla”, integrado en el libro citado, introduce el motivo en el verso “Que nos perdonen las mismas pinceladas de la aurora” (Huerta, 1988: 17); también en “La invitada. Recuerdo de Anne Sten”:

Calladamente la camisa boreal de la mañana
 se clava en las ventanas y en el marco plateado de los insomnios;
 se sacuden los muslos las mujeres
 cuando piensan que volverán a ser estatuas sin motivo.
 Se quedaron sin ojos la madrugada

Y las hojas del jardín (Huerta, 1988: 21).

Versos que consignan explícitamente a la alborada pero incapaces de prescindir de la imaginaria surrealista al uso. Más cercana a la directriz popularista son las líneas en deuda con la poesía tradicional como revela el autor mismo en la sección que toma el verso de Pedro Salinas “Te llamaré mañana”: “Mañana la mañana sí cogerá tu nombre de mis labios” o “Mañana la mañana de tu nombre” (Huerta, 1988: 23). El español introduce el metro referido en el poema 49, el último de *Presagios* (1924), su primer poemario:

Te llamaré mañana,
cuando al no verte ya,
me imagine que sigues
aquí cerca, a mi lado,
y que basta hoy la voz
que ayer no quise dar (Salinas, 2003: 110).

Más tímida y alejada resulta la referencia del poema V de la sección “Primer día” incluido en *Bajo tu clara sombra*: “cuerpos que brotan como la sonrisa / de la luz en la playa no pisada” (Paz, 1997: 28). Sin embargo, es categórica la referencia en la sección II del poema “Bajo tu clara sombra” que otorga nombre al libro: “su voz, alba celeste, / nos anuncia el rescate de las aguas”. Las alusiones al alba de estos dos poetas delatan sin miramientos sus modelos españoles contemporáneos, más visibles en la voz de Octavio Paz que en la de Efraín Huerta, en donde el alba comienza a atraer esas significaciones que poco después la transforma en una plétora de sentido que se desborda por todas partes. Alberto Quintero Álvarez en ningún momento titubea respecto de la importancia de la madrugada en su primer libro, cuya apertura es toda una declaración poética, titulada “Saludo”: “Salva de la núbil altiplanicie / desde el orbe puro de azul y de montañas... / Por un vial de alba vengo despavesando, / al viaje, la estela de mi alma” (Quintero Álvarez, 2011: 33). El acambarensense opera con el alba como metáfora de la adolescencia recién abandonada, una especie de canto elegíaco y a la par renovado, expectante de la inaugurada juventud, próxima a la temperatura romántica antes que a la vanguardia; mejor a Bécquer que a García Lorca; Augusto Ferrán en vez de Rafael Alberti. En palabras de Rafael Solana, que reseñó el libro para *Taller poético*, se trata de una primera entrega en donde “nos es dado contemplar, la gestación de un poeta,

que parte de un caos sólo iluminado por ráfagas para cuajar” (Solana, 1936: 109). La sección segunda del libro, “Poesía invertebrada”, dedica a este motivo el segundo poema subtítulo “(Acuarela del alba)”:

Gloria de un mar que lava
Los sueños de la noche,
Con el claro renuevo de sus aguas.

Cristal de los cielos tempranos,
Desde que prende el alba,
Va a romper el olvido de sus pájaros (Quintero Álvarez, 2011: 39).

La aurora en la poesía de Quintero está demasiado apegada a un romanticismo asociado con la naturaleza que se impone ante cualquier otro asunto que no sea ella misma. En su aparente ingenuidad, es quizás la poesía más ajena e indiferente a la presencia del hombre excepto en el momento de recrear un encuentro erótico, como en “Surges del duelo interno”:

Y todo para llegar a tu cuerpo
cuando ha pasado la noche del mar
y están las aguas bañando alondras
en el aliento vaporoso de la madrugada
[...]

Oh, hermana hecha de aurora buscada desde el crepúsculo,
así te siguen mis rumbos y mis aguas (Quintero Álvarez, 2011: 56).

En la poesía de Rafael Solana apenas hay rastro de ese tema no sólo en su primer poemario, sino también en *Los sonetos* publicados por ediciones Fábula en 1936, algunos vueltos a editar en las páginas del primer *Taller poético* en mayo de 1936. Sin embargo, los poemas de *Ladera* denuncian una afinidad con la poesía tradicional como exhiben los recurrentes metros de arte menor y una presencia indudable de *Romancero gitano*, como la última estrofa de “Las estrellas”:

Y una mano imposible,
cruel, desesperada,
con un puñal de plata
abre heridas sonoras

en la piel de la noche (Solana, 1934: 5).

Más cercano al neopopularismo son los versos de “Cantar”, incluidos en el mismo libro, que por momentos recuerdan a alguna rima de Bécquer o alguna copla de Alberti:

El agua y los niños,
El agua de plata,
Los niños dorados,
Se van al mar.

La espuma y los lirios,
La espuma de plata
Y los lirios blancos
Al cielo van.

La luna y tus ojos
La luna de plata,
Tus ojos claros
¿a dónde irán? (Solana, 1934: 23).

Junto a la temperatura tradicional, no falta en esta poesía la alusión a la aurora, aunque en Solana más bien como un elemento de la naturaleza no integrado propiamente a su poética:

Dormirás a la sombra de la enramada
y amanecerás muy lejos,
muy lejos de aquí.

A la madrugada tendrás frío... (Solana, 1934: 50).

La última alusión a la aurora asociada con la muerte se hace explícita en el siguiente poema, “Paisaje sobre el cadáver flotante de Ofelia”, que aproxima más si cabe a Solana a la poética lorquiana:

Río plateado
de la madrugada;
agua fría, fría,
congelada a la mirada de la luna
muerta,
blanca, fría.,
helada luna,

como bandeja de plata
 que lleva la noche
 Salomé enloquecida,
 con la cabeza muerta de todas las muertes
 trágicas,
 más que la muerte de la madrugada (Solana, 1934: 52).

De las prensas de Taller en 1936, sale *Línea del alba*, que consciente o inconscientemente resulta una reformulación de aquella “raya” becqueriana que Gilberto Owen había convertido en la fina geometría de “línea”³ y que, Huerta, asocia con la albura: *Línea del alba*, pues; algo menos que una deferencia con el pasado y algo más que un mero cumplido hacia el futuro. A partir del año de publicación de *Línea del alba*, el motivo de la aurora se llenará de otros significados, no porque antes no los apuntara, sino porque se retoman de un modo más decidido. La Guerra Civil española y la etapa de preguerra mundial condicionaron la literatura practicada por los mexicanos quienes guardan semejanzas con los españoles. En los escritores de Taller, aquellos que comienzan a colaborar en las revistas adolescentes *Barandal* (1931-1932) y *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934), se observan dos líneas de sentido vinculadas con el alba: el significado de los ensayos asociado con una ideología socialista que augura el advenimiento de un hombre nuevo;⁴ y el sentido poético más apegado en ese momento a la literatura tradicional. A partir de ese momento el alba comienza a asociarse con posiciones políticas e ideológicas como demuestra Henriette Partzsch a propósito de la poesía española (Partzsch, 2004) pero igualmente aplicable en proporción a la mexicana. Así aboceta Guillermo Sheridan el periodo mediada la década de los treinta:

³ Así titula Gilberto Owen su poemario de 1930.

⁴ Entre los ensayistas, destacan las colaboraciones de José Alvarado, “La revolución y la novedad” en el número 2 de enero de 1934 y “Aurora roja” en el número 1 de septiembre de 1933 de *Cuadernos del Valle de México*; Rafael López Malo, “América” aparecido en *Barandal* en el número 1 de agosto de 1931 y “Un fantasma recorre el mundo”, en el número 2 de enero de 1934 de *Cuadernos del Valle de México*; y Enrique Ramírez y Ramírez, en el número 3 de octubre de 1931 de *Barandal*, “La sociedad en el nuevo mundo” y, en *Cuadernos del Valle de México*, en la entrega primera de septiembre de 1933, “Apuntes para un ensayo sobre el significado universal de la Unión Soviética”.

Esa tirantez se halla determinada por el apogeo de las ideologías políticas (todas en crisis) y de sus diversas, rijosas traducciones: la aparición de las “masas” como actor histórico, la crisis del capitalismo, el protagonismo del intelectual como conciencia moral y del poeta como su traductor, la mitificación y vulgarización de la ciencia, la crisis final de los viejos imperios mobiliarios y el surgimiento de los imperios militares, el colapso de las convicciones religiosas... [...]

El ámbito mexicano, en su escala, refleja esa intensidad y la traduce a sus propias circunstancias y necesidades (Sheridan, 2006: 11 y 12).

Precisamente en esta confusión y tensión de la época observaba Pedro Salinas la preminencia de la lírica sobre otros géneros literarios: “en un periodo de inestabilidad de sentimientos, de profunda conmoción de la sensibilidad, se entronizará, dueña casi absoluta, la poesía” (Salinas, 2001: 4). Y a ese lirismo refiere Salinas la rehabilitación de la literatura tradicional en la poesía española alrededor de 1928:

Hacia 1925 se insinúa una segunda onda lírica que alcanza su pública plenitud en el año 1928, verdadero año fasto de nuestra poesía, ya que en él salen el Primer *romancero gitano*, de Federico García Lorca; *Cántico*, de Jorge Guillén, *Cal y canto* y *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, libros que traen vivas novedades y perfecciones absolutas a nuestra poesía (Salinas, 2001: 40-41).

En oposición se sitúa Luis Cernuda quien en 1935 juzgaba

el irreparable daño causado por el romanticismo español a nuestra poesía [que] es no haber sabido libertarla a tiempo. El admirable Romancero cuántas veces no ha impedido la evolución de nuestro lirismo. La poesía castellana, y adviértase que digo castellana, no española, es épica, narrativa. Era necesario dejar lo narrativo a la prosa; el clima de la poesía lo exigía así. En nuestros días ya, un poeta andaluz, Juan Ramón Jiménez, inmunizó la terrible hidra: hizo lírico el romance; pero luego otros poetas han vuelto a contar en verso (Cernuda, 1994: 70).

Es cierto que Cernuda precisa el romancero en tanto que poesía narrativa, olvidando la antigua lírica popular que es la que parece interesar a Salinas y, además de García Lorca, a los poetas del 27

aproximadamente hasta 1936. Justamente es esta sombra frondosa de la lírica tradicional la que resguarda al principio a los jóvenes ante la inminencia de *Taller poético*.

En realidad, vale sospechar que en estos primeros ejercicios poéticos los talleristas se mueven a tientas, titubeantes, indecisos todavía, a excepción de Quintero Álvarez respecto de los réditos en términos literarios del motivo elegido. Los versos inaugurales, en particular en el caso de Huerta y Paz, parecen sometidos al peso excesivo de un surrealismo que no saben muy bien cómo asumir. No hay duda del interés mostrado hacia las imágenes vanguardistas en que, como sus coetáneos españoles, rehabilitan el caudal tradicional. En Huerta, a diferencia de Paz, los sentidos que el alba adquiere después todavía se están procesando en el laboratorio alquímico de sus crónicas y prosas en que la alborada se asocia con el elemento ideológico para operar como directriz del proceso intelectual y literario. *Aurora roja* titula barojianamente Guillermo Sheridan la compilación de algunas crónicas (Huerta, 2006). Diferente es la poesía de Rafael Solana quien se asoma deslumbrado ante la primera poesía de Lorca. A diferencia de sus compañeros, el poeta de *Ladera* muestra todavía como una carencia de convicción, una ausencia de personalidad poética que mitiga adaptando la poesía del granadino. Solana fue el primero del grupo en publicar un poemario, pero también a quien aparentemente le costó más encontrar su propia voz. Desde este punto de vista, los versos de *Ladera* hay que tomarlos como ejercicios antes que como poemas plenamente cumplimentados, pero en ellos no es difícil advertir el gusto por temas y formas privilegiados en ese periodo por la promoción a la que pertenece. Luego llegarán otros a esa alborotada alborada, como Efrén Hernández quien, acaso como concesión a la simpatía que despertaba la literatura tradicional en otros compañeros, introduce en su primer poema, “Sección entresacada de unos apuntes para un poema inconcluso, sin nombre todavía”, publicado en *Taller poético* en mayo de 1936, una anáfora de estirpe popularista formulada como un palimpsesto que en lugar de ocultar la referencia retumba mediante la paronomasia en que descansa: “amor del mar de amor, del mar de mares” (Hernández, 1936: 13).

CONCLUSIONES

Para concluir y regresando al comienzo de estas líneas, el alba apenas despuntando comienza ya a clarear en unas personalidades poéticas en guardia contra la rigidez de la tradición, pero también con reservas frente a la seducción de lo actual. Se trata de unos jóvenes con una conciencia histórica entendida como actitud que no sólo se vuelve hacia el pasado sino que los ubica en el presente, pero no para rendir tributo a ese pretérito sino para descifrar la actualidad. El caudal tradicional llega hasta los ramales poéticos de los talleristas desde el afluente nacional y español; a través de la recuperación de un acervo que comienza a interesar desde finales del siglo XIX, revitalizado en la década de los veinte del siglo siguiente, al que se suma la pujanza incontestable de la vanguardia. Hay dos orientaciones de sentido vinculadas con el alba a partir del género cultivado: en el caso del ensayo, que no es objeto de estas páginas, suele referirse al nacimiento de una nueva sociedad vinculada con un ideal de izquierdas, se trata de un sentido unívoco que apenas tiene matices; en el caso de la poesía hay dos opciones definidas pero siempre vinculadas con la tradición literaria: una aurora de estirpe romántica, subjetiva e íntima; y otra popularista en que opera como elemento natural de ese momento de la separación de los amantes. El llamado social del ensayo cede su protagonismo a la voz personal e íntima de la poesía. Solana, Quintero Álvarez, Paz y Huerta afinan su temple poético entre dos aguas que alcanzan a confluír en la misma corriente. Es paradójico que siendo la generación del 27 contemporánea de los Contemporáneos haya sido la siguiente la que mejor recibió tales enseñanzas. O, quizás, haya que decir que precisamente por eso, por ser la inmediatamente posterior a los Contemporáneos, advirtieron en la poética de los españoles unas posibilidades que a la vez que ponía tierra de por medio con la anterior les permitía acceder a la actualidad. Empleando una imagen socorrida también de Ortega, estas páginas han querido dar cuenta de unos árboles que si bien tapan el bosque no impiden afirmar que éste se encuentra un poco más allá, quizás ahora más acá de donde estamos; los árboles no dejan ver el bosque pero precisamente por eso el bosque existe.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1989), *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dostonos*, ed. C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, Madrid.
- Anónimo (1986), *Poesía de Cancionero*, ed. Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra.
- (2001), *Poema de Mío Cid*, ed., introd. y nots. Ian Michael, Madrid, Castalia.
- (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica hispánica (siglos XV-XVII)*, t. II, ed. Margit Frenk, México, UNAM-Colegio de México-FCE.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, (1969), *Obras completas*, pról. Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Madrid, Aguilar.
- Cernuda, Luis (1994), *Prosa*, t. II, *Obra completa*, vol. III, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- Covarrubias, Sebastián de (1998), *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla.
- Cruz, San Juan de la (1991), *Cántico espiritual y poesías. Manuscrito de Jaén*, pról. José Ángel Valente, Madrid, Junta de Andalucía-Turner.
- García Lorca, Federico (1991), *Obras completas*, III vols., ed. Arturo del Hoyo y pról. Jorge Guillén, México, Aguilar.
- Guillén, Claudio (1989), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Guillén, Jorge (1999), *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets.
- Hernández, Efrén (1936), “Sección entresacada de unos apuntes para un poema inconcluso, sin nombre todavía”, *Taller poético*, 1, p. 13
- Huerta, Efraín (1937), “Libros recibidos. *No pasarán*. Octavio Paz. Simbad. México. 1937”, *Taller poético*, 3, p. 45.
- (1937), “Libros recibidos. *Raíz del hombre*. Octavio Paz. Simbad. México. 1937”, *Taller poético*, 3, p. 45.
- (1988), *Poesía completa*, pról. David Huerta y comp. Martí Soler, México, FCE.

- . (2006), *Aurora roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, ed. Guillermo Sheridan, Peccata Minuta, México.
- Jiménez, Juan Ramón (2010), *Obras*, t. 44, pról. Armando Romero, Madrid, Visor Diputación de Huelva.
- Neruda, Pablo (1935), “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo verde para la poesía*, 1, s. p.
- Ortega y Gasset, José (2014), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza Editorial Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón-Fundación Residencia de Estudiantes, Madrid.
- Partzsch, Henriette (2004), *La tradición del alba en la poesía española del siglo XX*, trad. Cimbrela Sambró Granados, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Paz, Octavio (1931), “Ética del artista”, *Barandal*, 5, pp. 1-5.
- (1988), *Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuelta.
- (2001). *Sueño en libertad. Escritos políticos*, selec. y pról. Yvon Grenier, Barcelona, Seix-Barral.
- (1997), *Obras completas*, t. XI, México, FCE.
- Quintero Álvarez, Alberto (2011), *Obras*, ed. e introd. Juan Pascual Gay, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Rivas Panedas, Humberto (1926), “Notas del alba”, *Sagitario*, 5, s. p.
- (1926), “Invenciones del alba”, *Sagitario*, 5, s. p.
- Salinas, Pedro (2001), *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza.
- (2003), *Poesías completas*, ed. Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Lumen.
- Sheridan, Guillermo (2006), “Efraín Huerta en tiempo de Cárdenas”, en Efraín Huerta, *Aurora roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, México, Peccata Minuta, pp. 11-46.
- Solana, Rafael (1934), *Ladera*, México, Cultura.
- (1936), “Saludo del alba. Libros recibidos”, *Taller poético*, 2, p. 109.
- VV.AA. (2002), *Diccionario de Autoridades*, t. III, Madrid, Gredos.