

La gran avenida: Efraín Huerta y Jaime Sabines

The great avenue: Efraín Huerta and Jaime Sabines

Eva Castañeda Barrera¹

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
evacastaneda@hotmail.com

RESUMEN

El propósito de este trabajo es analizar la importancia de Efraín Huerta y Jaime Sabines en el contexto de la poesía mexicana del siglo XX. Nuestro acercamiento toma como punto de partida la herencia que la vanguardia mexicana, el estridentismo, dejó a estos escritores. Consideramos que las innovaciones lingüísticas son un reflejo de un cambio de paradigma que definiría la escritura poética de un grupo de un nutrido número de autores que, a partir de la década de 1950, incorporarían a la lírica nacional elementos que años atrás eran considerados antipoéticos; por una parte, la inclusión de la ciudad como personaje principal; por otro, un léxico que reflejaba una voluntad contestataria e irreverente frente a la idea tradicional de lo lírico. Así entonces, Efraín Huerta y Jaime Sabines enarbolan este cambio de paradigma.

PALABRAS CLAVE

Poesía mexicana contemporánea, vanguardia, Efraín Huerta, Jaime Sabines

1 Maestra en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es candidata a doctora en Letras por la misma institución. Es miembro fundador del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana contemporánea de la Universidad Autónoma de México (UNAM). Fue jefa de redacción del *Periódico de Poesía* de la UNAM en el periodo 2012-2015 y conductora del programa de radio *Notas al margen* (Radio-SOGEM). Es coorganizadora del Encuentro de Poetas Universitarios en la UNAM. Ha sido incluida en diversas antologías poéticas; entre ellas, *Canto de sirenas* (Cascada de Palabras Cartonera, 2010) y *Poesía al armar* (Conaculta e INBA, 2011). Es autora del poemario *Nada se pierde* (Versodestierro, 2012). Ensayos y artículos suyos han aparecido en diversos libros colectivos nacionales e internacionales; algunos de ellos: *En la orilla del silencio. Ensayos sobre Alf Chumacero* (2012, México D. F., Fondo Editorial Tierra Adentro), *América diversa. Literatura y memoria* (2012, Lima, Altazor), *Mito y utopía en las literaturas andinas contemporáneas* (2013, México D. F., CIALC-UNAM), *Historia crítica de la poesía mexicana* (2015, México, Conaculta y Fondo de Cultura Económica).

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the importance of Efrain Huerta and Jaime Sabines in the context of the Mexican poetry of the twentieth century. Our approach takes as its starting point the inheritance Mexican vanguard, the Estridentismo, he left these writers. We believe that linguistic innovations are a reflection of a paradigm shift that would define the poetic writing of a group of a large number of authors from the 1950s, incorporated into the national lyrical elements ago were considered antipoetic; on the one hand, the inclusion of the city as the main character, on the other, a lexicon reflecting a rebellious and irreverent will against the traditional idea of the lyric. So then, Efrain Huerta and Jaime Sabines, flying this paradigm shift.

KEYWORDS

Contemporary Mexican poetry, art, Efraín Huerta, Jaime Sabines

La poesía del siglo XX heredó muchos de los presupuestos de la vanguardia, ya que esta fue una época de experimentación que abrió el camino al lenguaje literario de hoy: «La vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida» (Paz, 1971, p. 47). Este estilo de vida pervive hasta nuestros días, se ve reflejado en la actitud de los poetas posteriores a la vanguardia; el deseo por renovar provocó que los escritores posteriores se adhieran o se apartaran del cambio, pero no pudieron permanecer indiferentes a él.

Al respecto, Alberto Paredes señala:

Es una época que pidió un nuevo modelo de discursividad para que el poema fuera un largo y vehemente alegato; la posibilidad, desde siempre existente, de que el poema y la literatura toda sean espacio de disidencia y expresión de un punto de vista alternativo e incluso opuesto a los convencionales (2004, p.12).

Ahora bien, situémonos en el caso específico de México. ¿De qué forma la vanguardia nacional, el estridentismo, constituye un episodio que puede explicar las formas de escritura que se practican en nuestros días? Como señala Octavio Paz: «Los estridentistas vinieron a darle a la poesía el justo respiro que le hacia falta» (Paz, 1971, p. 48), quitaron lo rígido de este género para dotarla de nuevas posibilidades; Paz señala en *Las peras*

del olmo: «Lástima también que no haya tenido herederos directos» (1971, p. 48). Sin duda no tuvieron beneficiarios inmediatos, pero sí un legado que más tarde sería recogido por la poesía de generaciones posteriores. Si bien es cierto que no hubo poetas que se asumieran herederos del estridentismo, como Octavio Paz lo hizo respecto al grupo de contemporáneos, consideramos que la herencia de este movimiento se hace patente en la poesía actual.

Por lo que antes de ir a los autores que nos ocupan, queremos hacer un brevísimo esbozo del estridentismo. Caracterizar a la poesía de este movimiento de vanguardia, así sea de manera esquemática, plantea tener en cuenta dos enfoques indisolubles: la revolución temática que entraña su obra y las formas innovadoras de presentar el acto creativo concreto. Porque los temas de la obra de los estridentistas se basan en la realidad inmediata: no rehúyen la lucha social; su material poético se lo ofrece la vida diaria en las fábricas y en las oficinas de los grandes edificios; cantan a los obreros, a los revolucionarios, a las máquinas. Hablan de la ciudad, metrópoli de hierro y cemento, poblada de anuncios luminosos, de locomotoras y telégrafos. Según Vicente Quirarte «El canto de los elementos objetivos de la ciudad no era, como argumentaban los detractores del estridentismo, exclusivamente un afán de notoriedad y escándalo, [...] sino una necesidad de integrar la actualidad al discurso literario» (2001, p. 491). De esta forma incluyen aspectos relevantes de la vida cotidiana a sus obras.

Existe, además, la urgencia por homologar el arte a las grandes transformaciones científico-técnicas del momento. Así, nos hallamos ante un vocabulario inédito en la literatura mexicana, rebelde y profundamente antiacadémico. La utilización de neologismos y metáforas con elementos de la técnica contemporánea son los principales rasgos de esta nueva forma hacer poesía: había que comenzar por demoler la sintaxis tradicional.

Uno de los aspectos más representativos de la poesía estridentista es la renovación del lenguaje. Las formas de expresión que emplearon para captar la realidad circundante serán una de las características que permearon a la poesía mexicana contemporánea. Específicamente nos referimos a la inclusión de un léxico no poético. Tal es el caso de «caguémonos,» «pendejadas,» «putas,» «chancro sifilítico,» entre otras. El uso de estas palabras se explica en el sentido de que el lenguaje poético convencional no es suficiente para expresar los sentimientos del poeta; además, dicho convencionalismo resulta insuficiente para enunciar la nueva realidad, vertiginosa y caótica características propias de la vida citadina. La incorporación de este tipo de palabras a la poesía será un recurso utilizado de forma recurrente en la poesía contemporánea. Baste recordar a los poetas de las «pinches piedra» mencionados por Jaime Sabines. Más adelante

ahondaremos sobre ellos. Como ejemplo de este lenguaje «antipoético», en el Manifiesto Estridentista nro. 2 encontramos:

Caguémonos: Primero en la estatua del general Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela [...] En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gao-na de los **tenderos usurarios**. Tío Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, **agente viajero de una camotería** de Santa Clara; **la gran cháchara!** (1952, p. 277)

La necesidad imperiosa de nombrar al hombre moderno a través de un lenguaje nuevo obligó a los estridentistas a innovar en el discurso. Para lograr lo anterior, emplearon un léxico considerado como no poético y utilizaron préstamos de otras lenguas, además de usar la ironía como un factor determinante para criticar o evidenciar el anquilosamiento de la cultura oficial y, sobre todo, de un sistema literario y poético acartonado. Consideramos que la tradición de la poesía coloquial mexicana tiene su primer momento reconocible en este movimiento de vanguardia.

Una vez abiertos los caminos de la libertad poética por parte de la vanguardia, habrá un grupo de autores que explotarán estas nuevas posibilidades: Efraín Huerta y Jaime Sabines representan los dos momentos, que, una vez superada la etapa vanguardista, mejor aprovechan los recursos introducidos por la vanguardia, ya no como innovación o novedad, sino como uso estilístico de estos nuevos derroteros. Huerta en particular nos muestra un tratamiento distinto de la ciudad que será referencia obligada para los poetas de la generación de los años 70; en tanto que en Sabines se ha apuntado ampliamente su paternidad en los poetas de las «pinches piedras», otra forma de denominar al coloquialismo lírico.

a. Efraín Huerta

Efraín Huerta es el camino de la escisión, es el grito y la denuncia. Abarcar la obra de este poeta en unas cuantas líneas es ambicioso además de imposible. Su obra se compone de distintos colores y variadas aristas; va desde lo amoroso tratado con una ternura infinita hasta la denuncia política gritada con la furia más lúcida. Poeta que desde la disidencia dio su grito de guerra y al margen de la oficialidad criticó todos los ámbitos que como hombre reconoció: «poeta sin el menor interés de hacer una carrera literaria convencional» (2004, p. X1), escribe de la vida y de lo que en ella acontece; pero sobre todo escribe de la Ciudad de México. En *Los hombres del alba*, libro pilar de su producción poética, encontramos su «Declaración de amor» y también la «Declaración de odio» a la ciudad; una ciudad real habitada por hombres ordinarios y decadentes, una ciudad que incorpora lo blanco y lo negro, la luz y la oscuridad.

¿Por qué *Los hombres del alba* es el libro central en la obra poética de Efraín? Porque en sus páginas recoge y proyecta la experiencia poética de la ciudad moderna en que se ha convertido la capital de nuestro país; porque en ese libro se afinan y se perfeccionan, en la tesitura de un tono propio, los grandes temas del amor y de la solidaridad, sellados por una noble pasión trágica; porque el dramatismo de la expresión se conjuga con una ternura indeleble ante la formidable, perturbadora y totalizadora irrupción de las injusticias del capitalismo; porque, en fin, en *Los hombres del alba* Efraín Huerta encuentra su voz, como suele decirse, y la convierte en un instrumento de afirmación y protesta, de intensos relieves líricos, proféticos y plásticos (2004, p. VII).

En *Los hombres del alba*, específicamente en los poemas «Declaración de amor» y «Declaración de odio», encontramos un retrato magistral de la ciudad; entre otras cosas, su grandeza reside en un lenguaje sencillo y coloquial. Huerta nos lleva por lugares conocidos, le pone nombre a la decadencia que, si bien la conocemos, él nombra con palabras exactas. La ciudad de Efraín no es el paraíso en la Tierra, es un lugar desgarradoramente real, nada inventa porque todo lo que de ella se cuenta es visible y evidente. La ciudad en estos poemas es la protagonista de una danza casi infernal.

Así, En «Declaración de odio» (Huerta, 2004, pp. 102-105) tenemos:

Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,
o fastidiosa nada más: sencillamente tibia.
Pero valiente y vigorosa porque en sus calles viven los días rojos y azules
de cuando el pueblo se organiza en columnas,
los días y las noches de los militantes comunistas,
los días y las noches de las huelgas victoriosas,
los crudos días en que los despreocupados adiestran su rencor
agazapados en los jardines o en los quicios dolientes.

Mediante la adjetivación, Huerta dice a la ciudad que es un lugar de antagonicos, lugar del cisma donde el pueblo se levanta contra las injusticias: «los días y las noches de los militantes comunistas, / los días y las noches de las huelgas victoriosas»². El poeta no puede dejar de lado lo

2 Huerta fue miembro del Partido Comunista, militó en la célula «José Carlos Mariátegui» junto con otros escritores y periodistas, entre los que se encontraban Enrique Ramírez y Ramírez, José Alvarado, Rodolfo Dorante y José Revueltas. Huerta es expulsado por la dirección del partido, encabezada por Dionisio Encina, por hacer una crítica a los lineamientos del partido. Aún expulsado continuó con su posición izquierdista; su poesía, al lado de su labor periodística, hicieron las veces de una trinchera.

político porque es también estético; el pueblo revolucionario forma parte del caos citadino, las huelgas y la subversión son parte intrínseca de la vida de la urbe; dejar este aspecto al margen equivaldría a mutilar la realidad. Huerta fue un luchador social que, si bien reconoció en México la pobreza y la marginación, también descubrió en su país una respuesta a esta miseria: «fue además un mexicano amatísimo de su país, que por turnos lo encolerizaba y lo enternecía; mejor dicho, lo irritaba y entristecía ver cómo México se convertía en teatro del deshonor y de la violencia del poder, así como lo conmovía advertir la íntima nobleza de tantos compatriotas» (Huerta, 2004, p. XI). El poder y la disidencia, el grito ante un silencio que atropella más que el mismo poder, retratar estos espacios de combate significa para el poeta hacer un retrato de su experiencia como luchador social, pero también es darle un lugar a las revueltas del pueblo, mismas que ilumina las calles oscuras para tornarlas claras.

En la ciudad de Huerta caben todos los sentimientos, cabe el amor, pero también ocupa un sitio especial el odio, sentimiento provocado por la grandeza de la urbe, metrópoli que avasalla y abate. La ciudad de Huerta nos invita al odio, un odio colosal al no entender y no entendernos en la inmensidad citadina; la ciudad confunde, aterroriza; unas veces hermosa, otra despiadada y cínica, cobija a todos: hombres buenos y malos, burgueses y poetas.

Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte cada día más inmensa,
 cada hora más blanda, cada línea más brusca.
 Y si te odiamos, linda, primorosa ciudad sin esqueleto,
 no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia,
 sino por tu candor de virgen desvestida,
 por tu mes de diciembre y tus pupilas secas,
 por tu pequeña burguesía, por tus poetas publicistas,
 ¡por tus poetas, grandísima ciudad!, por ellos y su enfadosa categoría
 de descastados,
 por sus flojas virtudes de ocho sonetos diarios,
 por sus lamentos al crepúsculo y a la soledad interminable,
 por sus retorcimientos histéricos de prometeos sin sexo
 o estatuas del sollozo, por su ritmo de asnos en busca de una flauta.

El poeta escribe su «Declaración de odio» desde un nosotros, una voz plural en la que nos reconocemos todos los hombres que habitamos este pequeño universo caótico, cada hombre desde su más íntima individualidad se asume lleno de furia ante la cruel metrópoli repleta de miasma y pobreza. En la última estrofa la certidumbre irrumpe, la ciudad que alberga cosas terribles espera un alba verdadera, un amanecer sin mentiras: «para amarte mañana cuando el alba sea alba / y no chorro de insultos, y

no río de fatigas, y no una puerta falsa para huir de rodillas.» Después de todo, esa declaración de odio se ve matizada por la esperanza de transformar ese sentimiento tan demoledor por una declaración de amor.

Ciudad que llevas dentro
mi corazón, mi pena,
la desgracia verdosa
de los hombres del alba,
mil voces descompuestas
por el frío y el hambre.
Ciudad que lloras mía,
maternal, dolorosa,
bella como camelia
y triste como lágrima,
mírame con tus ojos
de tezontle y granito,
caminar por tus calles
como sombra o neblina (Huerta, 2004, pp. 105-109)

Ahora, en contraposición a la «Declaración de odio», Huerta se inclina ante una ciudad que adquiere una luz distinta, reconoce en ella a la poseedora de su corazón. En «Declaración de amor» la urbe se humaniza, se torna en una mujer maternal capaz de amar a los pobres seres que la habitan. El poeta echa mano de metáforas y personificaciones para dotarla de vida, para entenderla y amarla: «mírame con tus ojos de tezontle y granito, / caminar por tus calles como sombra o neblina». La ciudad se transforma en alguien, deja de ser algo y somos nosotros, sus habitantes, los que nos convertimos en sombras o neblina, ella nos contiene y nos vive, ella se transforma en algo latente. Ante su majestuosidad nos transfiguramos en seres grises, casi transparentes para que la ciudad se llene de vida y movilidad.

La última estrofa es una enumeración de algunos de los elementos que conforman la ciudad. Si bien por un lado exalta lo que en ella hay, también señala la parte oscura y decadente: «tus chimeneas enormes / llorando niebla». Engrandecer para después sopesar la magnificencia mediante metáforas que ponen al descubierto la miseria y el abandono; aunque sea una «Declaración de amor», Huerta no deja de reconocer que esa ciudad maternal y hermosa es, a pesar de ello, un receptáculo de cosas terribles, producto de lo humano: «tus horas como gritos / de monstruos invisibles». La imagen que este poeta nos ofrece de la ciudad es una imagen que reconocemos porque la vivimos y porque, según esta «Declaración de amor», la ciudad nos vive.

Los versos con los que concluye el poema son definitivos: «¡tus rincones con llanto / son las marcas de odio y de saliva / carcomiendo tu pecho de dulzura!» Amar la ciudad no significa ignorar lo terrible de ella, pues en la ciudad también habita la tristeza y la alegría. Sin embargo, en esta declaración la tristeza es la constante, ese desconsuelo es producto del odio y este sentimiento abrasador consume la nobleza de la ciudad. Efraín Huerta ha declarado su amor, un amor que al final se llena de tristeza y melancolía.

Mi gran ciudad de México:
 el fondo de tu sexo es un criadero
 de claras fortalezas,
 tu invierno es un engaño
 de alfileres y leche,
 tus chimeneas enormes
 dedos llorando niebla,
 tus jardines axilas la única verdad,
 tus estaciones campos
 de toros acerados,
 tus calles cauces duros
 para pies varoniles,
 tus templos viejos frutos
 alimento de ancianas,
 tus horas como gritos
 de monstruos invisibles,
 ¡tus rincones con llanto
 son las marcas de odio y de saliva
 carcomiendo tu pecho de dulzura! (2004)

Es relevante señalar el tono combativo en el cual se refleja la urbe: amor y espíritu revolucionario pueblan la «Declaración de odio», con ecos en el tono y el lenguaje de la *Urbe* de Máples Arce; en tanto que la «Declaración de amor» presenta una imagen más lírica de la ciudad, menos visceral y más «poética» en el sentido de la tradición prevanguardista.

b. Jaime Sabines

«Si no se escribe de la vida, ¿de qué escribir entonces?», dijo en una ocasión Jaime Sabines, cuya poesía es ejemplo de una concepción lírica, según la cual la idea, al reducirse a palabra, se convierte en representación de lo existente. En sus poemas la realidad resulta superior a los sueños y lo concreto sobrepasa a la expresión. Lo anterior lo comunica mediante palabras cotidianas, no así comunes; transforma un discurso no poético en

un poema, su lenguaje está inserto en lo habitual: «Sabines puede ser un poeta todo lo espontáneo y natural que se quiera, pero nunca será torpe ni descuidado» (Mansour, 1998, p. 19). Su lenguaje ni torpe ni descuidado incorpora palabras procaces. Sobre Tarumba, Elías Nandino señala:

Su poesía es directa, limpia, agua fresca, íntegra, sencilla, honda. Si es así, ¿para qué entonces recurrir a las palabras procaces? Existen, pero para otro uso, mas nunca para la poesía. No las use cuando se está gozando una catarsis con su poema, son como una pedrada en un espejo (1998, p. 18).

Once años después, en 1967, Nandino (1998) corrige:

¿Por qué la palabra gruesa toma jerarquía de señorita cuando el poeta la invita al poema? La contestación es simple y justa. Porque habla con fidelidad de sus vivencias, habla de lo que ha vivido o compartido o ha visto vivir a los demás. Sus palabras tienen un oficio auténtico y limpio. Si son sensuales, lo demuestran; si son amorosas, lo practican; si perversas, lo comprueban y, si violentas, estallan (p.18).

El uso de este lenguaje no poético³ será de uso común en la poesía de Sabines; estas palabras adquieren un sentido distinto cuando se insertan en el poema y entonces están justificadas. La obra de este autor es eminentemente de protesta, no propiamente entendida desde el ámbito político, pero sí desde una posición contestataria; esto hace de su poesía una propuesta auténtica y asequible a todos: «de Sabines cada quien extrae lo que le es fundamental, los versos que ablandarán el corazón de piedra, el gusto por la soledad que se deja invadir por la palabras, el orgullo de la región, el túmulo verbal para los seres queridos» (Sabines, 1999, p. 9). Sus poemas son el cantar de gesta de lo cotidiano, las batallas, la trinchera desde la cual se lucha con los días y con la vida; su poesía es la poesía de todos.

Ahora bien, ¿cómo es qué su poesía es asequible a todos? El poeta chiapaneco planteó la existencia de dos tipos de poetas: «Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: “Lucero, Luz cero, Luz Eros, la garganta de la luz pare colores coleros” y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen: “pinche piedra”» (Sabines, 1998, p. 225). Es justamente la pinche piedra la que nos interesa, ya que este símbolo caracteriza a una vertiente de la poesía, es decir, la poesía coloquial. Sabines se asume heredero de una tradición que no busca hacer de la poesía lo intangible, lo exclusivo

³ El estridentismo, igual que todos los demás *ismos*, echó mano de un léxico aparentemente no poético. Sabines se inserta en esta línea, una línea que tiende a lo irreverente; la primera cita de Elías Nandino ejemplifica esto.

para unos cuantos elegidos; aspira a una escritura que se pueda asir. Para el poeta chiapaneco la poesía debe bajarse a la tierra, codearla con los comunes.

Acercar la poesía a las masas hizo que la fortuna crítica y pública de Sabines y el gran valor de su obra lo hicieran llenar auditorios y agotar ediciones; esto en un país donde la tradición lírica popular y la tradición literaria ilustrada no siempre convergen. Jaime Sabines representa una confluencia y sus poemas no solo se encuentran obligadamente presentes en las antologías, sino que además sobreviven en esa otra antología inmaterial que es la memoria colectiva; los suyos son poemas que se recitan espontáneamente, pero sobre todo fuera de la selecta comunidad literaria:

La poesía de Sabines es un canto, una canción, pero también una piedra labrada por el tiempo, un hecho de la tierra en el cual se funden la plegaria, el salmo, la blasfemia, la elegía, la letanía fúnebre, la canción de cuna, la meditación profana, y siempre y en todas sus formas, la música del sacrificio, la canción dolorosa pero feliz de la conciencia libremente inmolada, autoinmolada (p. 119).

Esto hace de la poesía de Jaime Sabines un hecho insoslayable en la historia de la cultura mexicana, un espacio de contemplación y convivencia donde dialogan el infierno y el edén, el Dios adolorido y la pinche piedra. Su obra es a la vez un mito y un hecho cotidiano. El poeta chiapaneco escribió poesía en verso y prosa. Su prosa musical y asequible a todos va desde el tema amoroso hasta la soledad, la muerte y el desamparo; todos estos temas anclados a la realidad y a lo humano. En el poema «Si hubiera de morir» (p. 126) encontramos una declaración de amor a la vida, una declaración de agradecimiento a lo aparentemente nimio de la existencia.

Con un lenguaje sencillo y cotidiano, Sabines enumera una lista de palabras que oscilan entre lo poético y lo habitual, las pone en un mismo nivel; todas para el poeta son importantes porque todas forman parte de su vida: el árbol del pan y de la miel, la Coca-Cola y la cruz gamada lo hacen llorar por importantes y porque en su seno guardan sabiduría. También los objetos que nada tienen que ver con lo poético ni lo bello ocupan un lugar en su poesía. Al respecto, el poeta chiapaneco dice: «Uno puede llorar hasta con la palabra *excusado* si tiene ganas de llorar». Para Sabines, no hay nada que no sea digno de tomarse en cuenta; todo nos afecta, todo incide en nuestro diario vivir. El *excusado*, que para cualquier poeta sería algo invisible o antipoético, para el poeta de lo cotidiano se vuelve un motivo como cualquier otro: el *excusado* se transforma en la causa del llanto.

La poesía de Sabines está exenta de referencias sesudas que entorpecen la comprensión del poema, no encontramos alusiones o explicaciones

que provengan de la filosofía o de la ciencia, no echa mano de grandes disquisiciones. No, Sabines encuentra que antes de que el corazón se desplome como una bolsa hay que agradecer a la vida, agradecerle desde ella misma, es decir, desde lo necesario como es el hígado. Después de todo, sin hígado nadie vive:

Antes de que caiga sobre mi lengua el hielo del silencio, antes de que se raje mi garganta y mi corazón se desplome como una bolsa de cuero, quiero decirte, vida mía, lo agradecido que estoy, por este hígado estupendo que me dejó comer todas tus rosas, el día que entré a tu jardín oculto sin que nadie me viera (Sabines, 1998, p. 126).

El último párrafo, lleno de metáforas, es la despedida. El poeta se va como cualquier hombre, asume que tiene rencores, deseos de cosas que uno no hace y cuando llega el final ya no hay marcha atrás. Usa la memoria para recordar:

Lo recuerdo. Me llené el corazón de diamantes —que son estrellas caídas y envejecidas en el polvo de la tierra— y lo anduve sonando como una sonaja mientras reía. No tengo otro rencor que el que tengo, y eso porque pude nacer antes y no lo hiciste. No pongas el amor en mis manos como un pájaro muerto (p. 126).

Otra obra que nos interesa resaltar es «Uno es el hombre» (1998, p. 17), poema que evidencia la toma de partido del autor, confirma la trinchera desde la cual nombra al mundo, y muestra su actitud sencilla y clara, ajena a los grandes discursos. Sabines se muestra escéptico ante los poetas, su discurso encuentra sus raíces en lo habitual; uno es hombre, antes que poeta; desde el ser hombre se alcanza a ver lo nimio, lo pequeño que más tarde será transfigurado por la poesía.

Uno es el hombre.
Uno no sabe nada de esas cosas
que los poetas, los ciegos, las rameras,
llaman «misterio», temen y lamentan.
Uno nació desnudo, sucio,
en la humedad directa,
y no bebió metáforas de leche,
y no vivió sino en la tierra
(La tierra que es la tierra y es el cielo
como la rosa pero piedra).

El empirismo y la inmediatez, anunciando al hombre común, brinda al poeta la materia prima con la que construye su obra. El proyecto que planea Sabines se relaciona con el que en Chile se llevaba a cabo con

Nicanor Parra. Igual que Parra, Sabines plantea un hombre ordinario, falto de atributos para penetrar el misterio de las cosas; sin embargo, intenta alcanzar un poco de luz y sentido. El hombre de Sabines, que de alguna manera es el mismo que el de Parra, busca entrar, penetrar en el mundo, conocer algo de su majestuosidad para después callar o decirlo todo con simples palabras, palabras venidas de la cotidianeidad:

Uno es el hombre que anda por la tierra
y descubre la luz y dice: es buena,
la realiza en los ojos y la entrega
a la rama del árbol, al río, a la ciudad,
al sueño, a la esperanza y a la espera.

[...]

Uno es el hombre —lo han llamado hombre—
Que lo ve todo abierto, y calla, y entra (Sabines, 1998, p. 17)

Sabines representa el espíritu desenfadado y la tendencia a hacer de lo cotidiano un recurso habitual en la poesía. Por su parte, Huerta es el artífice y fundador de una escritura que determinaría el rumbo de una veta importante de poetas. Ambos son los padres poéticos de lo que en la década de 1970 será una eclosión poética cuya consecuencia directa fue la existencia de un vasto número de voces nuevas: Max Rojas (1940), Orlando Guillén (1945), Jaime Reyes (1947), José Vicente Anaya (1947), Ricardo Yáñez (1948), José de Jesús Sampedro (1950), Efraín Bartolomé (1950), Edgar Altamirano (1953), Ramón Méndez (1954), Rubén Medina (1954), Silvia Tomasa Rivera (1955), Verónica Volkow (1955), Kyra Galván (1957), entre otros, que comienzan a publicar en los años 70, sensibles a fuerza del desencanto y la represión, escriben animados por la certeza de que en política y en la cultura la revolución se ha institucionalizado y es momento de construir nuevas realidades, más utópicas o más críticas. Este impulso y voluntad de renovación tiene su origen, como ya quedó apuntado, en la escritura de Efraín Huerta y Jaime Sabines.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Huerta, E. (2004). *Poesía completa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Mansour, M. (1998). *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*. México D. F.: Secretaría de Educación Pública.

Paredes, A. (2004). *Haz de palabras. Nueve poetas mexicanos recientes*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.

Paz, O. (1971). *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.

Quirarte, V. (2001). *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. México D. F.: Cal y Arena.

Sabines, J. (1998). *Recuento de poemas 1950/1993*. México D. F.: Joaquín Mortiz.

_____ (1999). *Recogiendo poemas*. México D. F.: Telmex.

Schneider, L. M. (1997). *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México D. F.: Conaculta.

Recibido: mayo de 2016
Aceptado: julio de 2016