

Entre la tradición de la ruptura y la ruptura de esa tradición: *XX Poemas de Novo*

Osmar Sánchez Aguilera
El Colegio de México

En *Los hijos del limo* Octavio Paz caracteriza la tradición poética moderna como una «tradición de la ruptura»: tanto empeño ha puesto ésta en el cambio, en la constante renovación, en la discontinuidad de la(s) tradición(es) inmediata(s), que la ruptura ha devenido, ella misma, en la época moderna, una tradición. Las sucesivas rupturas fundacionales de esa tradición han dado lugar a una «tradición de la ruptura». (1) Raro es el texto producido en esa época que no participe, en una u otra medida, y en uno u otro nivel constitutivo suyo, de esta suerte de crisis (precariedad de su ser/estar, concienciación de sus fronteras/límites, mengua de sus «poderes», ...) que involucra todo un concepto/praxis de (la) literatura y, en particular, de (la) poesía.

Aunque semejante tradición, en el modelo bosquejado por Paz, declina hacia mediados de este siglo con la clausura de los

últimos movimientos de vanguardia (2) y, por consiguiente, de la «estética del cambio», el marco epistémico delineado allí a grandes trazos para deslindar una nueva época me ha parecido pertinente en principio para probar a explicar algunas peculiaridades de la propuesta de *XX Poemas*, cuaderno publicado en 1925, o sea, mucho antes de aquella fecha, pero en el que la convivencia del impulso a renovar con el freno a ese impulso, y la consiguiente conflictividad (intratextual, intertextual e interdiscursiva) de su propuesta, admite ser entendida como síntoma temprano de una desconfianza hacia la negación y la ruptura que, si se vuelve en parte hacia el pasado, es a condición de sustentar la defendida necesidad de la apertura en relación con la sensibilidad de los nuevos tiempos, tecnicistas, pragmáticos, urbanos.

Con ese marco ya esbozado se facilita la tarea, tenida aquí como hipótesis de trabajo, de fundamentar la cualidad de punto de intersección de varias tendencias/actitudes (a veces encontradas) que caracteriza a *XX Poemas* y que, en esa medida, lo hace prefigurar algunas de las orientaciones poéticas que predominarán una vez pasado el entusiasmo renovador y el ánimo subversivo de las vanguardias, según aquel modelo.

Si hablar de vanguardia a propósito de Hispanoamérica ya no es posible sin antes establecer algunas precisiones generales en aras de la comunicación —como, por ejemplo, el tipo de relación entablada por ella(s) con los movimientos de vanguardia de otras regiones (Europa, Norteamérica); o la especificidad de su participación/lugar entre las otras tendencias también orientadas a la renovación durante las primeras décadas de este siglo; o las maneras de manifestarse ella(s) en cada una de las respectivas tradiciones en que interactúa(n)—; hablar de vanguardia a propósito de la producción textual de algún miembro del grupo de «Contemporáneos» en México no es posible sin esas y aún otras aclaraciones previas.

Los «Contemporáneos», como la llamada generación del 27 en España, no participa del epicentro —ciertamente, magro en realizaciones— del vanguardismo en su tradición nacional, aún cuando puedan coexistir (cronológicamente) con él, como lo muestra, en su caso, la relativa convivencia —no muy pacífica— con el movimiento liderado por Manuel Maples Arce, «el jefe y el ejército de su vanguardia», según el punzante comentario de Villaurrutia en su conferencia de 1924 sobre «La poesía de los jóvenes de México». (3) Sin embargo, como el grupo español (más que generación) coetáneo suyo, el de los «Contemporáneos» se benefició del espíritu libertario, subversivo, crítico, propiciado por el vanguardismo primero, más allá de una mera cuestión de «técnica» o de «novedad del lenguaje». (4) A tal punto, que sin ese impulso cuestionador e iconoclasta promovido por el vanguardismo (no se piense sólo en su versión mexicana), muy otro hubiera sido el signo y los alcances de la producción textual y demás actividades socioculturales de los «Contemporáneos».

Entre todos ellos, y acaso más que ningún otro, Salvador Novo —sus variadas prácticas sociodiscursivas— ha solido asociarse, de una u otra manera, con la vanguardia. Guillermo Sheridan (1985:82), por ejemplo, ha señalado que:

[Novo] percibe, antes que ninguno de los jóvenes, que la nueva realidad (caótica, alterada) del país implica la búsqueda de una nueva sensibilidad y de opciones ágiles y cambiantes. Su formación literaria y la velocidad con que la desarrolla, solo, al principio, después con Henríquez Ureña y su grupo y al final con la redacción de los *Ensayos* y los *XX Poemas*, es ya la formación de *un vanguardista*, de un curioso. (Énfasis mío)

Caracterización esta de toda una sensibilidad que, páginas después, se ciñe a la de uno de sus cuadernos:

De alguna manera, la modernidad de *XX Poemas* se aproxima a la de toda la vanguardia: es poesía sobre cómo escribir poesía, pero sin la imposición de la herencia, en pos de una ruptura salaz, enigmática y lúdica.(pp.219-220)

Federico Schopf (1986), por su parte, ha sostenido que «más notoria [que en Pellicer] es la presencia de la experimentación vanguardista en la poesía de Salvador Novo (...)». (5) Mientras que Peter J. Roster, Jr. (1978:88) ha notado la existencia de una fase *vanguardista* en la trayectoria poética de Novo, a la que corresponden (no sólo) los *XX Poemas*. (6) Según los antologadores de *Poesía en movimiento* (1966:293) —para quienes, por cierto, «su poesía cuenta entre las mejores de ese grupo [«Contemporáneos»]—, «Novo «nacionaliza» el humor de vanguardia; sus poemas manifiestan la burla del sentimiento modernista y la apertura hacia el paisaje de la primera posguerra: urbano, industrial, publicitario».

Con independencia de las probables operaciones semánticas practicadas por cada uno de sus usuarios sobre el término *vanguardismo* (vanguardista, vanguardia), se hace evidente un estado de opinión bastante consensual (7) en la asociación de Novo con la vanguardia; asociación esta que, en un nivel factual, podría abonarse con un dato como la colaboración de Novo en el «órgano oficial» de difusión del estridentismo: *Actual* (3 de julio de 1922)..., si no fuera suficiente el testimonio de diálogo con la vanguardia que ofrecen varios de sus textos del período 1922-1934.

Producido en plena época vanguardista dentro de la historia literaria mexicana, y en general hispanoamericana, no es de extrañar que *XX Poemas* —para ceñirnos al macrotexto que interesa aquí— presente varios rasgos característicos de tales prácticas textualizadoras; a saber,

1) una intensa actividad metaforizadora tendiente a desdibujar los límites entre seres animados e inanimados, y entre urbanización y naturaleza:

Huecos en la carne
de los edificios
para el dolor de adivinar el aire remoto
(«Ciudad»); (8)

Las nubes inspectoras de monumentos
sacuden las maquetas de los montes
(«Viaje»);

La ciudad se seca los rostros
con deshilados de neblina
y abre los párpados de acero.
(«Temprano»);

2) un marcado empleo de expresiones (puntos de vista cognitivos) provenientes de los discursos científico y/o técnico para aprehender experiencias consideradas «líricas» o «poéticas»:

Corto circuito
en mi vital instalación.
(...)
La hipotenusa del pasado
no resistió la tirantez
y atornilló su latigazo
en mi cateto vertebral.
(«Himno del dolor convergente»);

Aunque el tren cirujano
hace a diario
transfusión de glóbulos blancos
(«Pueblo»);

3) el humorismo, incluso en la textualización de situaciones «graves»:

¡Nuestro ombligo
va a ser para los filatelistas!,
y seremos devueltos al remitente
ajados, con cicatrices
y llenos de noticias atrasadas...

(«Almanaque»);

Es necesario viajar en tranvía,
cultivar el sentido de lo paralelo
y no tropezar con nadie nunca.
Ya veis que no hay refacciones
para lo que no está *Made in USA*

(«Himno del dolor convergente»);

Cuando resurrezcamos

—yo tengo pensado hacerlo—

(«Resúmenes»);

4) una visión desacralizadora (relativizadora de la función y lugar) de la poesía y del poeta...

Este último rasgo —de carácter abiertamente metapoético—, que no es exclusivo de (ni extensivo a toda) la vanguardia, en este caso comprende desde el título del macrotexto hasta el nivel morfológico de algunos textos por separado. De ahí que requiera comentario aparte. En efecto, inicialmente el conjunto de textos que luego se conoció como *XX Poemas* ni se llamó así ni apareció como cuaderno aislado: «Ensayos de poemas» fue su primer título, (9) cuando sólo conformaba una sección más del libro *Ensayos* (septiembre de 1925).

Tal conjunción de prosa reflexiva y poesía versal en un mismo volumen supone, en principio al menos, una nivelación (o sugerencia de nivelación) de los estatutos de una y otra, una cierta indiferenciación de valores (valorizaciones) que, a la luz

de sus respectivos lugares previos en el campo intelectual en Hispanoamérica, se inclina a desfavorecer el estatuto de la poesía, usualmente jerárquica, sublimada y no propensa a «promiscuidades» cuestionadoras de su sitio «natural». (10)

Mucho refuerza las implicaciones desublimadoras de esa nivelación el hecho de que la sección en que aparece la poesía dentro de *Ensayos* no se llame siquiera «poesía(s)» o «poemas», sino «*Ensayos de poemas*», destacando así el carácter no definitivo de esos textos, su valor sólo como tentativas o aproximaciones. (11)

La orientación desacralizadora del poeta (su correlato en el texto) se da en varios poemas aislados; así, por ejemplo, en «Viajes» se produce una difuminación del yo lírico en medio de un «nosotros» que, además de obstaculizar cualquier asomo de confesión o gravedad, como actor o personaje realiza acciones escasamente «poéticas»: «fuga ridícula», «jugar tenis», «tomar un baño ruso». En «Cine», esa imagen resulta algo chaplinesca junto a la de su aventajada «amiga», con la que no puede más que incomunicarse. En «Naufragio» asume la pasividad/imitación que ha caracterizado su labor escritural: «no esperes de mí un impulso, / he sido siempre solamente un cajón / con un espejo y vidrios de colores», lo que le hace desear la intervención de fuerzas externas (*viento, lluvia, mar*) para la remoción de ese estado.

Distinto es el caso de «Charcos» por cuanto se trata de crear una imagen de otros poetas y del tipo de poesía que ellos representan:

Y vosotros, ¡oh, torres, oh, árboles
que aulláis al sol!
Hoy podéis llegar hasta el cielo
y sorberlo
con vuestras polvorientas
lenguas lentas.

Tal re-creación se consigue por varias vías. Como quizá sea notable en ese fragmento, una es la evocación intertextual de un poema de Darío -«¡Torres de Dios! ¡Poetas!», de *Cantos de vida y esperanza*- en el que se defiende a «la sacra poesía» y se exhorta a los poetas («pararrayos celestes») a oponer ante todas las muestras de incompreensión/subvaloración manifestadas por «el bestial elemento» y «el caníbal» «una soberbia insinuación de brisa / y una tranquilidad de mar y cielo». Novo en el suyo, por el contrario, no sólo admite la evidencia de unos nuevos tiempos contrariadores de (alguna concepción/praxis de) la poesía, sino que intenta ejemplificar una adecuación de la poesía a esos nuevos tiempos. (Desde luego, la alusión a Darío no sirve menos, así sea involuntariamente, para resaltar la condición de hito que conserva la poética (o las poéticas) modernista(s) para los abanderados de la nueva época, llámense éstos Novo, o Huidobro, o Girondo, o Borges, o Vallejo).

De ahí que, mientras que en el texto dariano se postula una estrategia de «frente único» del sujeto emisor con los demás actores poemáticos favorecedores de la poesía («poetas»), en el de Novo el hablante establece una distancia con respecto a esos poetas—curiosamente, ni siquiera designados con esa palabra—rebasados por los nuevos tiempos. Acordes con las respectivas propuestas se hallan la confianza en los poderes de la «armonía»—traducible a *analogía* en la acepción de Paz— (12) en el texto dariano, y la concienciación de la historia, del entorno desventajoso, de la *ironía*, como materiales a integrar por el discurso poético, en el de Novo.

Otra vía hacia la comentada re-creación consiste en la invención de una palabra como «egoaltruismo» -rara, ciertamente, en un poemario cuyo ideolecto mucho dista de la elaboración cultista/preciosista o de la pretensiosidad-, y en su inscripción, mediante la asonancia, en una misma red semiótica con palabras-emblemas de esa poesía ironizada, como «cristianismo» y «narciso». Y más adelante, a través de la

aliteración del esquema vocálico *e-a* en los versos: «con vuestras polvorientas / lenguas lentas», paródicos en su contraste entre la dilatación temporal sugerida en el nivel fónico-fonológico y la destinación a que se aplica la acción así demorada: «sorber» los «charcos» en que ha concluido «el cielo».

Como para mostrar, icónicamente, el rezago de esa concepción/praxis poética en relación con la sensibilidad promovida por (y promotora de) los nuevos tiempos, tras aquella sensación de demora creada por la aliteración se apresura abruptamente el tempo del poema con la irrupción de la conjunción adversativa «pero» sucedida por una grávida «piedra»: «Pero una piedra / (¡Oh, Einstein) / hizo volar mil murciélagos / de la Torre de Babel». La irrupción de la modernidad, con su cortejo de objetivismo científico, racionalismo instrumental, velocidad, pragmatismo y urbanizaciones, interrumpe el ejercicio de esa poesía demorada en la autocontemplación, si no es que la torna literalmente impracticable: rota la ilusión del cielo y quebrantado el espejo del agua, ya no es posible la «armonía» en que se funda(ba) ella.

El hablante poemático y correlato textual del poeta, por su parte, se autorrepresenta (se autorreconoce) separado, distinto, de aquéllos. Su propio lenguaje lo caracteriza de otra manera: la lluvia es metaforizada mediante su asociación con ese emblema de los discursos modernizadores que son «los ferrocarriles» («los ferrocarriles de la lluvia»), ante cuya maciza realidad poco podrían aquellos «pararrayos celestes»; y el efecto de la caída de la «piedra» es narrado mediante una expresión bastante coloquial: «hizo volar».

En el poema «Noche» su hablante no tiene reparo en predicar de sí mismo: «Tengo el cerebro o lo que sea, / lleno de polilla de cráneos». Afirmación desublimadora de la imagen del poeta a la que se añade luego otra, quizá con mayor resonancia al respecto por su igualación con el «obrero» que le sirve de interlocutor:

Por diversos caminos
los dos llamamos a la misma puerta.

Como desde el principio de ese texto se aclara, no se trata de un reconocimiento (y menos aún de un reclamo) de igualdades entre los estatutos sociales del escritor y del obrero: «no es que yo sea socialista», se dice una vez, y: «yo he oído / datos que no me conciernen», se especifica otra. Sin embargo, ahí se apunta por lo menos el registro de una situación que mucho terrenaliza al poeta: él camina, deambula entre seres que tal vez ni siquiera estén capacitados para beneficiarse con su labor, es uno más en el tráfigo nocturno. En otra escena, «tres autos esperan a tres generales»: entre ambos extremos flota, fluctuante, el poeta, si bien no deja de ser sintomático que escoja como interlocutor al «obrero».

Quizá como pocos otros de los *XX Poemas*, «Noche» permite comprobar la distancia de ese cuaderno con respecto a la vanguardia en una dimensión menos ceñida a la práctica textualizadora: el propósito de «cambiar la vida» que tanto marcó la actividad vanguardista no parece figurar en la propuesta de Novo. Constata, sí, la situación desventajosa del «obrero» que se ha

[...] pasado el día entero
cuidando una máquina
inventada por americanos
para cubrir necesidades
inventadas por americanos;

pero sólo como una explicación de la necesidad, proporcionalmente intensificada, de disfrutar el tiempo y el espacio del placer/descanso en que ambos coinciden. Ilustrativo al respecto es el cierre del poema con su festiva despedida de ese «amigo» hallado como tal en el tiempo-espacio de la transgresión (sus respectivas novias en casa, todos ya dormidos):

Adiós, amigo, éxito
con Lady Godiva.
Por mí, *Vive la France*,
aunque mi amiga
no pueda ahora, materialmente,
agradecer el *compliment*.

Adviértase que no es esto un reclamo de socialización o concienciación social a la propuesta de *XX Poemas*; nada más lejos de mi lectura. Lo que intento es hacer ver cómo, aún cuando bordea o incursiona en la textualización de experiencias propicias a la explicitación de una postura desafiante, disidente en profundidad, se limita a la ironía, a la sátira, a la burla..., en los casos en que no opone abierta resistencia a la posibilidad del enfrentamiento removedor/renovador. Si el propósito vanguardista de «cambiar la vida» fuera del texto hace resaltar aquí ese soslayamiento, el trasfondo revolucionario que afecta a todo México en la dimensión sociopolítica no lo hace notar menos.

Es por esta veta que se torna visible la fluctuación, el doble movimiento de la propuesta de este poemario ante la renovación, sólo una parte de la cual representa su actitud hacia la vanguardia. Mientras que en unos poemas se estimula hacia esa renovación considerada una necesidad —como, por ejemplo, en «Charcos» y en «Naufragio»—, en otros —v. gr., «Aritmética» y «La renovación imposible»— más bien se le frena, se le limita, como si se desconfiara de ella. Acaso sea esta otra cara de los *XX Poemas* la que lleva a Roster (1978:96) a concluir que: «aunque [ellos] demuestran características propias del vanguardismo, son más bien «pos-vanguardistas», si es que hay necesidad de clasificarlos». Conclusión bastante próxima a la «sospecha» de José Emilio Pacheco (1979:333) de que «en ellos la vanguardia precozmente se burla de sí misma y se perfecciona al deshacerse en ironía.» Es así como la «tradicón de la ruptura» y la ruptura de esa tradición conviven en ese macrotexto.

De particular interés para ilustrar cómo opera ese doble movimiento resulta el poema de carácter metapoético «La renovación imposible». Por su brevedad —e interés— me permito citarlo completo:

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 dos dedos...
¡El corazón! Hoy todo el mundo
lo tiene...

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

La exhortación al «poeta» a acometer el cambio total parece, a pesar del título del poema, centralizar todo el recorrido de éste: motivos con los que se ha identificado apriorísticamente la(/una) praxis sociodiscursiva «poética» occidental, como *la luna, la estrella, la flor, el corazón y el espejo hiperbólico*, se destinan «al cesto»; y, asimismo, otros elementos, como *el libro, las palabras y los ojos*, sin los que no se concebiría cualquier praxis textualizadora, y ya no sólo poética. El sesgo imperativo de la exhortación, se diría, no deja lugar a dudas. Sin embargo, desde la misma relación de motivos y elementos a desechar se insinúa la ambigüedad de semejante invitación, según sean entendidos ellos como representativos de *una* concepción/praxis de la poesía o de *la* (La) poesía. Muy distintas son/serían las

lecturas del poema en dependencia de la opción tomada. En cualquier caso, la certidumbre de que «el cesto» no desaparecerá con todo lo desechado en su interior sugiere una conciencia de la permanencia de la tradición, de la pervivencia de esa memoria simbólica cifrada ahora en «el cesto». Y esa conciencia torna precaria en su misma base la plataforma de las exploraciones extremas vanguardistas.

Quizá convenga explicitar, antes de exponer nuestra lectura de ese texto específico, que los *XX Poemas* no dialogan siempre con un mismo interlocutor, sea éste otro texto, otro discurso, otra (la misma) concepción de la poesía; por lo que tampoco es una misma en todos los casos su contestación, su réplica. Situado alguno de sus componentes ante una praxis poética rebasada por la sensibilidad de los nuevos tiempos, como se vio a propósito de «Charcos», opta por su ironización, por la representación paródica que pone de relieve su caducidad; en cambio, si se sitúa ante una praxis de elevado potencial renovador, como puede ser la estridentista, tiende a resaltar la imposibilidad de concretarlo, valiéndose otra vez de la visión irónica, sólo que entonces menos risueña, más sutil. Este es el caso, según creo, de «La renovación imposible».

Entendidos aquellos motivos y elementos como emblemáticos de *la* poesía, cualquier intento de renovación no puede redundar sino en una anulación de *la* poesía, pues ésta es inseparable de ellos; ...o en la constatación de su imposibilidad. Esta opción de lectura es reforzada por la no desaparición del *cesto*, ese depósito aquí metaforizado como memoria de la poesía. (13) Si no desaparece él, tampoco desaparece aquel *todo* echado en él.

Esta conclusión hacia la que se orienta «La renovación imposible», inobjetable en una perspectiva teórico-literaria general —toda vez que la escritura (literatura, géneros de discursos, etc.) tiene su propia memoria, desde la cual

(auto)regula sus operaciones y modificaciones—, deja entrever un cariz esencialista, universalizante, que es el que torna(ría) «imposible» cualquier tentativa radical de «renovación». Tal esencialismo, reforzado luego en el final del poema «Diluvio», (14) emparenta parcialmente con la poética que correspondería a la etapa (o a la praxis, con independencia de etapas) que descontinúa la «tradición de la ruptura». Si ésta no es posible o ha perdido sentido, pareciera proponerse en ese texto, ¿para qué intentarla? A lo más que se puede —y se debe de— aspirar es a la adecuación de la praxis poética a la sensibilidad de los nuevos tiempos: ni subversión, ni rezago. Esta conclusión, en cualquier caso, es coherente con el antes notado soslayamiento en Novo del radical propósito vanguardista de «cambiar la vida».

Pero, ¿y el producto mismo de los *XX Poemas*?, cabría preguntarse a la luz del ejemplo, si no de subversión, sí de renovación que ofrecen sus textos. Optar por «una poesía sin prestigio acumulado», sostener la tesis de que «poesía es, también, lo no consagrado, aquello cuya legitimidad artística devendrá de la metamorfosis de las cosas comunes o de la convicción de lo insólito» (Monsiváis, 1980:26), ¿no entraña una renovación con respecto a «lo que se consideraba «Poesía», y especialmente [a] la tiranía de lo «poético» y lo prestigiosamente bello, moral y correcto que prevalece en el ambiente de 1925 [en México]»? [Sheridan, 1985:219]. Basta adecuarse a esa nueva sensibilidad para propiciar la renovación de la poesía, sin que la renovación aparezca en el programa de base como prurito de originalidad.

Volviendo al texto que promoviera esta reflexión acaso digresiva, se hace interesante, tanto como la idea misma acerca de la renovación, el punto de vista seguido en su textualización, pues el emisor exhorta desde el comienzo hacia la consecución del cambio pretendido, y no es sino hasta el verso final que descubre su desconfianza hacia la posibilidad de tal cambio.

Así, retrospectivamente, se revela irónico, si no escéptico, el punto de vista seguido, por cuanto ha intentado hacer creer (y hacer creer que su emisor creía) en la posibilidad de un cambio que sabía condenado, como si le dijera al «poeta» que funge de interlocutor suyo: «esfuérate por renovar/subvertir, radicaliza ese impulso, que al final comprobarás, como yo lo he comprobado, que todo esfuerzo en esa dirección está destinado al fracaso, mayor mientras más radical sea tu esfuerzo». Vale ya por sí la tentativa.

Precisamente la radicalidad de esa tentativa, manifestada en la proposición de suprimir *el libro y las palabras* —sin los cuales, desde luego, se alcanzaría a negar mucho más que un cauce sociodiscursivo—, permite advertir la no creencia del emisor en el éxito de aquella tentativa. Con la exhortación coexiste la desconfianza; con la estimulación, el escepticismo.

Aunque el título del poema («La renovación [positivo] imposible [negativo]») se orienta a poner sobre aviso al lector acerca de la bivocalidad del enunciado que introduce, no es sino hasta el verso final que se cae en la cuenta plena de aquella bivocalidad. De ahí que la posibilidad de renovación llegue a sentirse entonces, simultáneamente, afirmada y negada, sostenida y minada en el trayecto del poema. Ejemplar al respecto es la afirmación contenida en los versos 5-6: «Tú sabes lo que no consignan / la palabra ni el ataúd»; pues, si por un lado, parece acrecentar la autoestima del «poeta» al recordarle que su experiencia/saber, en tanto ser de excepción, es irreductible a la palabra (poética); por el otro, a la luz del verso final y del conclusivo título, resalta la ambigüedad del pretendido estímulo a una acción que se sabe imposible de antemano.

Con respecto a la concepción del poeta como ser de excepción insinuada en esos versos, conviene reparar también en cómo se ironiza el prurito de originalidad que subyace a la tentativa renovadora:

La luna, la estrella, la flor

¡al cesto! *Con dos dedos...*
¡El corazón! *Hoy todo el mundo*
lo tiene..

La única corporización (o figuración corporal) del «poeta» en el texto es esa que lo muestra en actitud de asepsia (contrariedad, mohín de asco), deshaciéndose de aquellos elementos asociados con la poesía. A todos ellos, como para no «contagiarse», los echa al cesto «con [sólo] dos dedos». Tras esta ironización gestual tórnase más evidente la imagen irónica creada de las palabras del «poeta» antes de decidir arrojar al cesto ese otro motivo emblemático de la poesía que es «el corazón». «¡El corazón!», pareciera exclamar él, como si de pronto reparara en ese elemento que se le iba quedando fuera del inventario censor; para luego concluir, en tono algo despectivo: «Hoy todo el mundo / lo tiene...», por lo que no ha lugar en una poesía animada por la originalidad a ultranza. Este prurito, motor de no pocas propuestas renovadoras de la poesía en lo que va de siglo, atrae sobre sí la visión irónica o escéptica, en fin, desaprobatoria, de los textos de *XX Poemas* en que es tematizado.

«Aritmética» es otro de estos. La posibilidad de renovación, en la perspectiva del poema, queda cuestionada o al menos puesta en entredicho de otro modo: si ella —esa posibilidad— se asienta en el ser intransferible del individuo, en su unicidad («Uno es / uno mismo y uno único»), ella respondería a una condición fatal, ajena a voluntades: encontrada porque se llevaba como orientación potencial, no porque se supeditara a ella el resto de los impulsos de/hacia el poema. Acorde con esta idea se halla la puesta de relieve del yo: «Yo busco los árboles cómodos / y aguardo», «sé percibir...», «Yo fui tan aprisa que tuve / la luz», «hoy sé...», «sé...»; así como su contraposición a un sujeto plural *ellos*:

Ellos vienen atrás apenas
o abajo —¿hay lugares?—.
Y contemplan cada color
y se asombran de sus sentidos.
¡Yo fui tan aprisa que tuve
la luz!
Mas hoy sé que hay tan sólo siete
colores y cinco sentidos...

Mientras que *ellos*, «atrás», «abajo», «contemplan», «se asombran»; el *yo* manifiesta la sensación de estar de vuelta de la meta (ideal) a que aspiran *ellos*, y de sus asombros y sorpresas. Particularmente significativa en cuanto a la propuesta de *XX Poemas* es la certidumbre de esayo de que las posibilidades de descubrimiento/ renovación/ originalidad son, por principio, muy limitadas si limitados son los elementos naturales («tan sólo siete colores», número y frecuencia de las variaciones de los ciclos astrales) y los órganos sensoriales («tan sólo... / cinco sentidos») sobre los cuales y a partir de los cuales realizar aquéllas. El recelo, si no escepticismo, con respecto a la renovación tórnase otra vez muy notable al enmarcar su condición de posibilidad en un contexto más radical o amplio: la relación gnoseológica hombre-realidad (natural), en la que resaltan las limitaciones sobre todo del sujeto cognoscente.

Visto al trasluz de ese contexto mayor mucho se relativiza —o minimiza— cualquier fenómeno concerniente a la literatura, a la poesía: solamente uno de los ámbitos, y no *el* ámbito, de manifestación (sociodiscursiva) de la existencia humana. La poesía no es el centro. La perspectiva del texto se revela entonces bastante desengañada, descreída, escéptica; lo que explica su tipo de final —que no es exclusivo suyo—: anticlimático, en baja, algo chocarrero:

El sol juega a esconderse. Oigo
el eco de su grito impúber
(la luna llega tras el sol). (15)

Un poema con tal postura ideoesfética fue el que apareció en *Actual*, el órgano de los estridentistas, en pleno furor subversivo. Si el dato sirve para ilustrar la ambigua relación del joven Novo con la vanguardia, así como la complejidad de la dinámica socio(inter)discursiva de la poesía mexicana en la época, sirve no menos para destacar la rapidez con que Novo incorpora y desecha, o sea, asimila para beneficio de su voz/perspectiva personal, conquistas expresivas de aquella procedencia. (16) El movimiento vanguardista mexicano por antonomasia, el estridentismo, se da a conocer a fines de 1921; poco menos de un año después (julio de 1922), Novo publica esa suerte de boleto de regreso de tales búsquedas... en la revista de los estridentistas.

Muestra fehaciente de la diversidad de tendencias renovadoras —además del vanguardismo— coexistentes en esa coyuntura sociodiscursiva, entre las que el escritor de *XX Poemas* orienta y asienta su propuesta, ofrece el poema «Cine», en su yuxtaposición de ese espacio típicamente moderno-citadino y de Ramón López Velarde, un renovador recuperado como tal por los «Contemporáneos»:

Amiga inmotivada del cine
cuyos objetos de mano
fueron culpables de nuestra amistad
—como en la literatura castellana—
porque cayeron junto a mí.

Así comienza «Cine», con un *incipit* que, a excepción del espacio, tiene todas las señales del modo lopezvelardeano de textualizar ese tipo de experiencia: ironía retrospectiva en la visión de una vivencia del hablante que fue o tuvo tintes de un romance, concienciación de su carácter ridículo o absurdo, dificultad para la comunicación entre los participantes de esa experiencia... En conocimiento de esos «objetos [...] culpables

[nada menos que] de nuestra amistad» y de la remisión a la «literatura castellana» —verdaderamente desviadora, distanciante, en medio de tal experiencia—, difícil es no recordar en la inmediata tradición mexicana el modo de proceder en esas circunstancias del que parece ser su intertexto: Ramón López Velarde, en especial su «No me condenes»: (17)

Yo tuve en tierra adentro una novia muy pobre:
ojos inusitados de sulfato de cobre.

Novo anticipa el distanciamiento irónico ya en el primer calificativo aplicado a la «amiga»: «*inmotivada*». En el caso de López Velarde hay que esperar a la rima, en el segundo verso, con esa especie de cortocircuito que produce su aproximación (fónica y semántica) de dos palabras/universos distantes denotativa y connotativamente, para percibir el sesgo irónico. Desde el punto de vista comunicacional la diferencia entre ambos textos no es mucho mayor, pues si el de López Velarde aparenta seguir el modelo discursivo confesional —ya desde el título—, con la exclusión que éste supone de la «novia» en condición de interlocutor(a), el de Novo fluctúa entre hablar a ella *in absentia*, y hablar de ella con alguien más. Si antes, en el cine, ella hizo como si hablara con él; ahora, en el momento de enunciación/textualización, él hace como si se dirigiera a ella: en ambos instantes el ruido y/o el desinterés obstruyen a modo de interferencias el canal comunicativo entre ella y él, entre él y ella:

Añadiste tu ciencia
al dolor de mi Ecclesiastés
y mientras archivaba tus palabras
la orquesta penetró mis recuerdos,
una familia entraba a tiendas
donde tú y yo veíamos y leíamos
It's a Paramount Picture...

La caracterización del personaje-emisor como religioso y afligido o propenso a la crisis ante sus semejantes, rebasado además por la iniciativa de la «amiga», algo tiene en común con su homólogo lopezvelardeano. En «No me condenes», como en «Cine», el final de la relación se atribuye a una dificultad para la comunicación entre el personaje masculino (sujeto enunciador) y el femenino, debida (más) a factores externos, circunstanciales:

LLamábase María; vivía en un suburbio,
y no hubo entre nosotros ni sombra de disturbio.
Acabamos de golpe: su domicilio estaba
contiguo a la estación de los ferrocarriles,
y ¿qué noviazgo puede ser duradero entre
campanadas centrífugas y silbatos febriles?
[...]
El gendarme, remiso a mi intriga inocente,
hubo de ser, al fin, forzoso confidente.

La sensación de desacoplamiento, de cruce, de interferencia, mucho debe en este caso a las rimas inopinadas, a las pausas bruscas entre hemistiquios y a los encabalgamientos; aspectos métricos que en el texto de Novo apenas se hacen notar. Mientras que la visión irónica de López Velarde mina y desarticula el canon métrico-estrófico (y con él, el modelo de poesía) a que se acoge aunque presente serios desacuerdos con él; la de Novo, desplazada hacia un terreno que parecía exclusivo de la prosa, prefiere vehicularse en un verso menos ceñido a modelos 'poéticos' y más abierto a los discursos interactuantes con el de la poesía, incluido el publicístico.

Semejante apertura del discurso poético hacia otros tipos de discursos y hacia la heterogeneidad de vibraciones contextuales es un rasgo de todo *XX Poemas* que singulariza a Novo también respecto de las tendencias renovadoras

representadas por las prácticas poéticas de varios de sus compañeros de grupo. Inimaginable en la poesía de éstos es la presencia de: 1) expresiones coloquiales como «matar a palos», un refrán como el que sirve de base a «diente por ojo», «tira la piedra y esconde la mano», o la alta frecuencia del sustantivo «cosa(s)»; y 2) expresiones de los discursos publicitarios extranjeros como «It's a Paramount Picture», «Address your mail to street and number», «made in USA» o «C[ash]. O[n]. D[elivery]»; expresiones, unas y otras, procedentes de discursos tenidos mayormente por incompatibles con el de la poesía (normativa) entonces.

Novo no solamente incorpora éstas, sino que llega a tomar como vehículo metafórico de algunas de sus imágenes palabras y sintagmas claves de discursos sociopolíticos reivindicadores del proletariado, como lo ejemplifican: «el sol / se ha vuelto capataz de tu trabajo», o «ya que no puedes / hacer un sindicato de océanos / ni usar la huelga general». *XX Poemas*, a no dudarlo, se halla en las antípodas de cualquier pretensión purista. Como anticipaba el título de la sección de *Ensayos* en que apareció originalmente, la poesía es un discurso entre otros, o sea, un interdiscurso, pues que que no se produce ni vive a solas, en abstracto.

Punto de intersección de una heterogénea gama de discursos sociales, el texto poético participa también de las tensiones que recorren la formación sociodiscursiva de la que es parte (y juez). A su modo específico, él se pronuncia sobre éstas reinscribiendo y/o silenciando zonas del conjunto de representaciones sociales con las que éstas han sido asociadas. «Viaje», entre los *XX Poemas*, es quizá el caso más concentrado de reinscripción de un debate que polarizó por varios años el imaginario social mexicano, con particular intensidad en algunas de sus prácticas discursivas: nacionalismo *vs.* universalismo, en el arte.

Entre el cierre autocomplacido sobre valores ya codificados como (de) la tradición nacional postulado por los defensores del nacionalismo, y la apertura crítica/actualizadora de esos valores hacia otras tradiciones propugnada por los defensores del universalismo, la propuesta poética de Novo, sensible ya en otros aspectos a los síntomas modernos/modernizadores de México, se inclina a favorecer el universalismo sin merma de las distinciones de la cultura nacional.

Sheridan (1985:118), a propósito específicamente de «Viaje», ha observado «el choteo a la desatada iconografía nacionalista» producido en él. Y, en efecto, emblemas socorridos de identidad cultural mexicana por los nacionalistas, como los *nopales*, los *maizales* y los *magueyes*, son recreados en poses bastante alejadas de su solemnidad y hieratismo ideales desde aquella perspectiva:

- »Los nopales nos sacan la lengua»
- »los maizales [...] nos saludan con sus mangas rotas»
- »Los magueyes hacen gimnasia sueca».

Como mínimo, son dotados de animación y, sobre todo, se rejuvenecen, se modernizan. Sin embargo, la perspectiva ideológica del texto es algo menos sencilla, pues el efecto de la relativización no comprende un solo sentido, sino que actúa desde el poeta hacia esos emblemas en su textualización (el referido «choteo»), y de éstos hacia todos los implicados en el `nosotros' del texto, señaladamente el correlato del poeta y el lector virtual; y en ambos sentidos impide la prolongación de cualquier solemnidad o inercia.

Si, de una parte, esa textualización parece orientarse a reproducir la ligereza de la mirada turística en su incursión al espacio sacralizado (e inmovilizado) por los nacionalistas; de la otra, a modo de comentario, esboza un desplazamiento autodefensivo de los emblemas de ese espacio con respecto a

aquella mirada que es también folklorizante. Turismo y folklore constituyen otras tantas manifestaciones estimuladas por el nacionalismo en arte a las que «Viaje» opone una sutil resistencia. De este modo, con aquel «choteo» convive una propuesta de defensa e integración a la universalidad (modernidad) artística de esos emblemas apropiados por el nacionalismo. Novo, finalmente, no renuncia a ellos; pero, su aceptación de la modernidad (que para México, en particular, es, en buena medida, *made in USA*) no deja de ser reticente, irónica.

Es así como Novo participa, desde la poesía, en ese debate. «Viaje» lo reinscribe, resaltando sus polarizaciones falsas, el peligro de los extremos; de ahí, la simultaneidad de la reproducción de la mirada turística/folklorizante y el desplazamiento (como [auto]defensivo) en la representación de esos motivos emblemáticos.

Precisamente, en esta inestable, ambigua relación del poeta con una modernidad que lo seduce al par que despierta su recelo, se localiza un fundamento básico de la peculiar orientación de *XX Poemas* con respecto a tensiones sociodiscursivas como la ejemplificada por el debate anti/pro-nacionalista; así como de sus fluctuaciones entre la «tradición de la ruptura» y la ruptura de esa tradición en cuanto al proceso renovador que vive agudamente la poesía mexicana en esos años.

NOTAS

- 1 «La modernidad [observa Paz allí] nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma

que ese pasado no es uno sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical». (*Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.*, p.18; v. bibliografía). Desde luego, importa mucho esta caracterización de la tradición poética moderna también para el asunto que nos ocupa.

- 2 «La vanguardia —sostiene el autor de *Los hijos del limo* (p.148)- es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura». En lo que concierne a fechas, precisa luego que «hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía entre dos academias: la del «realismo socialista» y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio. (...). Todo comienza —recomienza— con un libro de José Lezama Lima: *La fijeza* (1944)». Panorama similar a éste es el que esboza Federico Schopf (1986) al contextualizar la emergencia de la antipoesía en la versión de Nicanor Parra, en diálogo también con «el vanguardismo y el seudovanguardismo» y con el promovido realismo socialista. Cf. «La antipoesía y el vanguardismo», pp.200-202.
- 3 *Obras*, p.827. Allí mismo el único mérito que se le reconoce al «entremés» a que equivale el estridentismo en la historia de la poesía mexicana es que «consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos» (*idem*); es decir, algo sin mayores consecuencias y, por tanto, sólo digno de esa breve mención (reconvención más bien) en la historia de la poesía mexicana en que comienza a (auto)reconocerse el «grupo sin grupo».
- 4 Es Luis Mario Schneider quien, en su propósito de establecer un deslinde radical entre los «Contemporáneos» y la vanguardia, reduce a «técnica» y «novedad del lenguaje» toda la comunidad posible entre aquéllos y ésta. (Cf. «Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida», en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, pp.19-20). Por cierto, en relación con el propósito de este artículo me queda la duda de si la primera parte [«Cada vez creo más que los Contemporáneos [en tanto grupo] es una abstracción»(p.17)] no estará en contradicción con la fuerte tendencia a *homogeneizar* la relación de los «Contemporáneos» con la

vanguardia en la segunda parte. Esto último, según entiendo, confirmaría la existencia de un grupo, de una poética grupal. En cualquier caso, resulta muy valioso metodológicamente tener en cuenta que, como él lo sostiene: «la vanguardia es un sistema totalizador del que no se puede extraer ni separar un solo indicio de su globalización para que ese mismo indicio dote de validez [vanguardista] a todo un discurso»(p. 19), por cuanto rasgos característicos de la vanguardia son susceptibles de cubrir otros usos y funciones fuera del radio de aquel sistema.

5. «El vanguardismo poético en Hispanoamérica», p. 63.
6. *XX Poemas*, según él, «muestra características comúnmente consideradas como vanguardistas: el predominio de imágenes inusitadas; el uso casi exclusivo del verso libre y semilibre; la eliminación o reducción de los contenidos anecdótico y descriptivo; la preponderancia del verbo y del sustantivo; la presencia de un léxico sacado de la sociedad tecnológica; el uso de elementos deliberadamente antipoéticos; y la actitud burlona y amarga hacia la realidad» (p. 92).
7. No hay que olvidar que ya en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (ed. Jorge Cuesta; Contemporáneos, México, 1928) el redactor de la nota sobre Novo —lo más probable, un compañero del grupo— favorecía esta asociación al comparar la propuesta poética de éste con las de Pellicer y Maples Arce en su orientación «hacia la expresión de la vida moderna, complicada, febril»(p.176). Noticia esta que, como es de suponer, proviene básicamente de la lectura de los *XX Poemas*.
8. Todos los versos citados provienen de *Antología personal. Poesía, 1915-1974*, editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA], México, 1991.
9. «Los *XX Poemas* —aclara Sheridan(1985:107, n.54)— son sobretiro de la sección titulada «Ensayos de poemas» de *Ensayos*. José Emilio Pacheco, por su parte, ha llamado la atención sobre el «problema bibliográfico» que plantea esa sobretirada. (Cf. «Nota sobre la otra vanguardia», p.332, n.19). Adviértase que el título que escogió Novo finalmente da cuenta, también, de una actitud relativizadora hacia la poesía: *XX Poemas*, o sea, una cantidad, una cifra numérica;

nada de «desvelos», «reflejos», «flores» o «canciones», ni de resúmenes anticipatorios de estados volitivos o sentimentales.

- 10 Antecedente memorable de esa «mezcla» ofrece un título como *Ensayos y poemas* (1917), del también mexicano Julio Torri.
- 11 De manera paralela a esa orientación se postula una ampliación radical del término-género «ensayo», abarcador por igual de las más diversas prácticas discursivas reunidas en ese tomo de *Ensayos: teatro* (o «ensayo dramatizado», como prefiere llamarle Sheridan (1985:214), prosa reflexiva («ensayo») y poesía versal. A la luz de la relevancia de la pasión/voluntad crítica en el grupo de los «Contemporáneos», y del género de discurso con el que habitualmente más se asocia ésta, resulta muy iluminadora la ampliación conceptual así insinuada: aquella pasión/voluntad no se constriñe a uno solo de los géneros. Pocos años después Jorge Cuesta extremará esta latencia al concluir de Villaurrutia que «su mejor obra de crítica [es] *Reflejos*, libro de poesías». («Reflejos de Xavier Villaurrutia», *Poesía y Crítica*, sel. y presentación de L. M. Schneider, CONACULTA, México, 1991, p.249).
- 12 Cf. cap. «Traducción y metáfora» de *Los hijos del limo*.
- 13 Algo distinta a ésta es la interpretación que ofrece de ese motivo poemático Sheridan (1985:219), para quien «el cesto es la ironía, y el objeto de la ironía es el poema mismo». (Por cierto, él no asocia ese motivo con el nombre de la columna que Novo sostendría luego en *Revista de revistas*: «El cesto y la mesa», por más que la menciona (pp. 296, 398); pero la relación entre uno y otro salta a la vista). Roster, Jr. (1978:95), por su parte, apoyado en una muy cuestionadora reseña de Salomón de la Selva sobre la iconoclastia de la propuesta de Maples Arce, sostiene que «el cesto [es] la poesía en sí» y que «lo que hace irónicamente Novo es preguntar si con tanta rebeldía y barrer del pasado no se les habrá escapado la verdadera poesía». Esta última idea es válida para precisar la orientación de *XX Poemas* con respecto a la vanguardia; en cuanto al cesto, no creo que se trate tanto

- de la «poesía en sí» —condición que correspondería más bien a *la luna, la flor* y similares motivos enumerados—, como de la memoria de la poesía, imposible de escamotear por parte de un texto que la tiene como referencia de su propia constitución, por subversivo que sea.
- 14 Este poema, «el más logrado del libro» para Dauster (1963:78), ofrece un resumen de la trayectoria poética de Novo desde sus ejercicios modernistas (o cuasi) hasta el momento de hallazgo/asunción de una voz/perspectiva propia. Del *fuego* que simboliza ese hito autoconcienciador, la criatura (voz) que emerge pone de manifiesto la orientación esencialista, universalizante rastreada también en «La renovación imposible»: «una criatura sin nombre / enteramente, enteramente desnuda, / sin edad, muda, eterna...». Mientras que el *corazón*, ya despojado de adherencias, «tendrá el silencio de todos los siglos.»
- 15 Relación placentera, lúdica, de carácter sexual, es ésta en la que la luna es presentada como perseguidora insatisfecha del sol «impúber». Similar irreverencia en el trato de alguno de esos motivos tan prestigiados por el discurso poético mexicano aparece en el poema «Sol» de este mismo cuaderno, en cuyo final la asociación ocaso-sangre frecuentada por algunos modernistas resulta violentamente humanizada: «[el sol] llena las sábanas de sangre / como las chicas / (pero su hemorragia es nasal)».
- 16 Véanse textos como «Mapa», «Viaje», «Paisaje», «Jarrón», «Mariposa» o «La tía...», recogidos en *Poemas de adolescencia* (1918-1923), para que se constate esa temprana sensibilización de Novo con algunos de los lenguajes explorados por la poesía de los nuevos tiempos.
- 17 Ese es el texto en que hallo más concentradas aquellas señales conformadoras del modelo intertextual de «Cine»; mas no el único en que pudieran rastrearse éstas. Recuérdese, por ejemplo, la antológica aclaración parentética de «Tenías un rebozo de seda»: «(En abono de mi sinceridad / séame permitido un alegato: / entonces era yo seminarista / sin Baudelaire, sin rima y sin olfato)».

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRIA, Fernando, «Antiliteratura», en César Fernández Moreno (coord. e introd.), *América Latina en su literatura*, 12a. ed., Siglo XXI/UNESCO, México, 1990, 243-258.
- CAPISTRAN, Miguel, «Notas para un posible estudio de las relaciones entre Alfonso Reyes y los Contemporáneos: el caso de Don Alfonso y Novo», *NRFH*, 2(1989), 339-363.
- DAUSTER, Frank, «La máscara burlona: la poesía de Salvador Novo», *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los «Contemporáneos»*, Andrea, México, 1963, cap. VI, 74-94.
- DE VILLENA, Luis Antonio, «Salvador Novo. Última poesía erótica», en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, 207-212.
- MAPLES ARCE, Manuel, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Poligráfica Tiberina, México, 1940.
- MONSIVAIS, Carlos, «Salvador Novo: Que al espejo te asomes derrotado», *Revista de la Universidad de México*, 2-3(1980), 24-34.
- NOVO, Salvador, *Antología personal. Poesía, 1915-1974*, CONACULTA, México, 1991 (*Lecturas Mexicanas*, 37).
- PACHECO, José Emilio, «Nota sobre la otra vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 106-107(1979), 327-334.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, México, 1991 (Biblioteca de Bolsillo).
- PAZ, Octavio, Alí Chumacero et al., *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, sel. y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, pról. O. Paz, Siglo XXI, México, 1966.

- ROSTER, Peter J., Jr., *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*, Gredos, Madrid, 1978.
- SCHOPF, Federico, «La antipoesía y el vanguardismo», *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986, 189-284.
- , «Deslinde de la noción de vanguardia», *Del vanguardismo a la antipoesía*, ed. cit., 13-36.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El Estridentismo, México 1921-1927*, UNAM, México, 1985.
- , «Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida», en R. Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, 15-20.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, 2a. ed., FCE, México, 1985.
- VILLARRUTIA, Xavier, «Salvador Novo», *Obras*, pról. Alí Chumacero; recopil. de textos Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider; bibliografía L. M. Schneider; FCE, México, 1991, 850-851.
- , «La poesía de los jóvenes de México», *Obras*, ed. cit., 819-835.