

COLECCIÓN INVESTIGACIONES

En 2014, año que señala el centenario del nacimiento de Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas, se organizaron en el país, como es natural, celebraciones de todo género: conferencias, libros, congresos, exposiciones, lecturas públicas, desfiles, etcétera. A pesar de la profusión de homenajes, estamos persuadidos de que la actualización de los estudios sobre autores clave para la historia de la literatura mexicana, como lo son los tres señalados, es necesaria cada cierto tiempo. Con este libro, buscamos asimilar algo de lo que ya se ha dicho sobre estos grandes escritores desde perspectivas, en la medida de lo posible, todavía no trabajadas o, por lo menos, no desgastadas. Convencidos de que la calidad estética de estos escritores está muy por encima de la tendencia a encasillarlos en un momento histórico, en una idea, en una polémica, en una obra, en una lectura; no negamos que, cuando es pertinente, no debe rehuirse la reconstrucción de un momento histórico problemático, ni conviene abandonar la voluntad crítica hacia a estas figuras. En los trabajos que hemos reunido en *Año catorce. Nuevos asedios a Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas, a cien años de su nacimiento*, el rigor académico así como el entendimiento cabal de los autores estudiados y de su obra, la voluntad de leerlos de un modo nuevo y la consideración de temas poco atendidos son elementos básicos, por lo que no sujetamos el desarrollo de los trabajos recogidos en este libro a líneas teóricas determinadas ni a temáticas de ocasión, sino a la coherencia analítica que les corresponde. De ahí que confiemos en que los ensayos aquí recogidos resulten de algún interés para los especialistas.

AÑO CATORCE. NUEVOS ASEDIOS A OCTAVIO PAZ,
EFRAÍN HUERTA Y JOSÉ REVUELTAS,
A CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO

Yliana Rodríguez González
Marco Antonio Chavarín González
(editores)

ISBN 978-607-8500-30-7



AÑO CATORCE

Nuevos asedios a Octavio Paz, Efraín Huerta
y José Revueltas, a cien años de su nacimiento

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ (editores)



COLECCIÓN INVESTIGACIONES

AÑO CATORCE
NUEVOS ASEDIOS A OCTAVIO PAZ,
EFRAÍN HUERTA Y JOSÉ REVUELTAS,
A CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ
(EDITORES)



EL COLEGIO
DE SAN LUIS

M863.4
A615

Año catorce. Nuevos asedios a Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas, a cien años de su nacimiento / editores Yliana Rodríguez González y Marco Antonio Chavarín González. — 1ª edición. — San Luis Potosí, San Luis Potosí : El Colegio de San Luis, A.C., 2017.

312 páginas ; 23 cm. — (Colección Investigaciones)
Incluye bibliografía a pie de página
ISBN: 978-607-8500-30-7

1.- Paz, Octavio, 1914-1998 - Crítica e interpretación 2.- Huerta, Efraín, 1914-1982 - Crítica e interpretación 3.- Revueltas, José, 1914-1976 - Crítica e interpretación 4.- Literatura mexicana - Siglo XX - Crítica e interpretación I.- Rodríguez González, Yliana, editor II.- Chavarín González, Marco Antonio, editor III.- s.

Primera edición: 2017

Diseño de portada: Natalia Rojas Nieto

D. R. © Por la edición: Yliana Rodríguez González y Marco Antonio Chavarín González

D. R. © Todos los textos son propiedad de sus autores

D. R. © El Colegio de San Luis
Parque de Macul 155,
Colinas del Parque
San Luis Potosí, S.L.P. 78299

ISBN: 978-607-8500-30-7

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Introducción	9
OCTAVIO PAZ	
Mensajes líricos por radio, Octavio Paz en 1938 <i>Luis Alberto Arellano</i>	19
Colaboración y amistad: rastreos del intercambio de ideas en <i>Cartas a Tomás Segovia</i> , de Octavio Paz. <i>Inkingari Daniel Ayala Bertoglio</i>	41
Orfismo en Octavio Paz: el caso de <i>La hija de Rappaccini</i> <i>María Carrillo</i>	57
Paz y la Revolución Mexicana: notas sobre algunas afirmaciones en torno a la Revolución Mexicana y su novela. <i>Marco Antonio Chavarín González</i>	69
Notas de Octavio Paz sobre <i>El Hijo Pródigo</i> en su correspondencia con Octavio G. Barreda. <i>Dayna Díaz Uribe</i>	85
Octavio Paz y los prólogos a sus <i>Obras completas</i> : notas para un estudio paratextual <i>Daniel Zavala Medina</i>	109
EFRAÍN HUERTA	
Elementos de la literatura popular y tradicional en algunos poemas de Efraín Huerta <i>Claudia Carranza Vera</i>	125

Sobre las primeras colaboraciones poéticas de Efraín Huerta . . . 139
Emiliano Delgadillo Martínez

Efraín Huerta: antólogo, crítico y editor 153
Carlos Ulises Mata

Efraín Huerta, crítico de arte en *El Popular* 173
Sergio Ugalde y Antonio Cajero

JOSÉ REVUELTAS

José Revueltas: fenomenología literaria/ontología carcelaria.
Tres textos del periodo de Lecumberri 197
Rodrigo García de la Sienna

La sinfonía grotesca de Revueltas: el montaje de los hipotextos. . 221
Danira López Torres

De encierros y monstruos: José Revueltas
en el contexto hispanoamericano. 237
Raquel Mosqueda Rivera

José Revueltas en la década de 1940 251
Rafael Olea Franco

MISCELÁNEA

Efraín Huerta y Octavio Paz en *Taller*,
una revista española hecha en México 277
Salvador García

Algunas notas a propósito de las labores cinematográficas
de Efraín Huerta, Octavio Paz y José Revueltas. 291
Yliana Rodríguez González

INTRODUCCIÓN

Es un lugar común repetir que 1914 fue un año complejo y trascendente, pero no deja de ser verdad. El panorama nacional era dificultoso. Victoriano Huerta permanecía en la silla presidencial y los conflictos que provocaba su administración se multiplicaban: el gobierno norteamericano entró en conflicto con el mexicano y ocupó militarmente el puerto de Veracruz durante ocho meses; la División del Norte se enfrentó con el Ejército Federal en la que se considera la batalla más cruenta de la Revolución Mexicana, la toma de Zacatecas, y el 15 de julio, acorralado por las fuerzas constitucionalistas al mando de Venustiano Carranza, Huerta abandonó finalmente la presidencia. A este mínimo recuento, no podemos dejar de añadir el 6 de diciembre de 1914, esto es, fecha de la toma de la Ciudad de México por parte de los ejércitos campesinos del norte y del sur, comandados por Pancho Villa y Emiliano Zapata, respectivamente. Si el panorama nacional era arduo, el internacional no era menos complejo: el 28 de junio, en Sarajevo, el archiduque Francisco Fernando y su esposa Sofía eran asesinados por una organización nacionalista serbia, hecho que puso en conflicto a dos potencias, Austria-Hungría y Serbia, lo que en muy poco tiempo derivó en el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Paradójicamente, 1914 fue un año feliz para nuestra literatura. El 31 de marzo, en Mixcoac, nació Octavio Paz; el 18 de junio, en Silao, Guanajuato, Efraín Huerta y, finalmente, el 20 de noviembre, en Santiago Papasquiaro, Durango, José Revueltas. Tres escritores que se conocieron, entablaron amistad, compartieron proyectos literarios y se acompañaron —cerca o lejos, con mayor o menor intensidad y con menos desencuentros y más afecto de los que hemos querido creer—, a lo largo de sus vidas.

En 2014, año que señala el centenario del nacimiento de estas tres figuras, se organizaron en el país, como es natural, celebraciones de todo género: conferencias, libros, congresos, exposiciones, lecturas pú-

ELEMENTOS DE LA LITERATURA POPULAR Y TRADICIONAL EN ALGUNOS POEMAS DE EFRAÍN HUERTA

CLAUDIA CARRANZA VERA
El Colegio de San Luis

Tengo que confesar que, antes de este estudio, sólo había tenido contacto con la obra de Efraín Huerta como lectora. A pesar del interés que este poeta suscita entre los estudiosos de la literatura tradicional y popular, había optado por disfrutar más que analizar su trabajo. Huerta representa un referente para el estudio de la literatura popular en el siglo xx. En efecto, el autor tiene una importante cercanía con la oralidad y los géneros tradicionales. En sus obras podemos apreciar la constante intromisión de la lengua cotidiana, pero también de dichos, refranes, canciones, coplas, versos de corridos, juegos de palabras, oraciones, maldiciones, letanías, poesía lírica, etcétera. No le pasan inadvertidas al autor, además, otras formas como el *blues*, lo que testimonia su receptividad hacia los géneros tradicionales.

Su familiaridad con la tradición ya ha sido un asunto destacado en más de una ocasión por estudiosos y escritores que se han detenido en su obra. Montemayor, por ejemplo, recalca que se trata de un poeta popular;¹ su cercanía con el habla cotidiana, con las calles, con los anunciantes, era señalada también por José Emilio Pacheco en una enumeración casi poética, en donde habla del paso por la calle de San Juan de Letrán y que, para mí, podría ser una metáfora del camino que hubiera transitado nuestro poeta por las formas literarias, tanto cultas como populares:

¹ “Ahora es, también —señala el investigador— sin duda alguna, por su actitud política, el poeta más popular de su generación” (Carlos Montemayor, “Notas sobre la poesía de Efraín Huerta”, *Tiempo Cariátide*, p. 62 [consultado en: http://www.uam.mx/difusión/casadel tiempo/80_sep_2005/62_68.pdf, el 11 de noviembre de 2014]).

San Juan de Letrán —dice Pacheco— en 1939 o 1940 huele a tacos de canasta y de carnitas, a tortas compuestas, tepache, jugo de caña, aguas frescas, lámparas de kerosén, perfume barato, líquido para encendedores, dulces garapiñados, papel de periódico y revista, de librito de versos de Antonio Plaza y novelita pornográfica. Es imposible caminar rápido porque la acera se encuentra testada por los que (ya desde entonces) no tienen trabajo o acaban de llegar del campo y toman fotos instantáneas, pregonan billetes de lotería, venden toques eléctricos para probar la resistencia, huevos duros, charales, chupamirtos para la suerte en el amor, barajas españolas, fotos de estrellas cinematográficas, puñales con inscripciones retadoras, pañuelos bordados en que se imprime al instante el nombre de la persona amada (...), ganzúas para forzar puertas y ventanas, juguetes populares de madera y hueso, agujetas, hojas de afeitar, corridos sobre la última huelga, navajas con destapador, sacacorchos y lima de uñas, imágenes del Sagrado Corazón y la Virgen de Guadalupe, folletos de Stalin, condones, reverberos, lápices, distintivos metálicos, cuadernos con canciones de moda, discos usados, macetas de pedacería.²

El autor de los *Poemínimos* conoce todos los elementos de la tradición, como de los artículos enumerados por Pacheco y citados arriba, y por tanto entra en la categoría de “popular”, pero en efecto, no es del tipo que recite o componga un brindis a la madre, ni tampoco del transmisor que se pierde en la colectividad. Su obra no puede integrarse en la poética anónima, como lo sugiere un pretendido lector “sagaz” del suplemento *México en la Cultura*, quien escribe a los redactores del periódico respecto al olvido que éstos hicieron del nombre del autor. No podía, decía el editor, ser “una errata vulgar”, pues: “Ese duende que suele haber en los periódicos debe haber pensado que pues *Avenida Juárez* es un poema tan arraigadamente popular por su tema y por su perspectiva, era preferible que fuera inmediatamente anónimo al pueblo, para que éste lo sintiera desde luego suyo”.³

La sugerencia resulta un tanto apresurada. A pesar de que Huerta se mueve con soltura en la tradición, sus obras son creaciones individuales

² José Emilio Pacheco, “Prólogo” a *Efraín Huerta: Absoluto amor*, de Mónica Mansour, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1984, s.p.

³ “Aclaración importante”, nota al parecer publicada en el suplemento *México en la Cultura*, recogida por M. Mansour, *ibid.*, p. 83.

y no siempre lograrán integrarse al saber de la comunidad. Para la anterior aseveración, vale la pena recordar a Ramón Menéndez Pidal, quien define la literatura popular como “toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto del público bastante tiempo”; en pocas palabras, es aquella que tiene las características para gustarle a todos. El pueblo “escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla y repetirla”.⁴ En este sentido, me parece que nuestro poeta cabe de sobra en la definición pidaliana.

No es tan sencillo, sin embargo, que su obra se vuelva anónima, como pretende el “sagaz lector” citado arriba, es decir, que se transforme en poesía tradicional que, de acuerdo todavía con Menéndez Pidal, sería aquella “que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano”, su esencia, añade: “está en la reelaboración de la poesía por medio de variantes”.⁵

Aún no sabemos cuáles y cuántos poemas de Huerta podrían repetirse en variantes a lo largo del tiempo, pero estoy casi segura de que esto difícilmente ocurrirá con una composición como la de *Avenida Juárez*, porque es un poema complejo, que no se “ajusta del todo a los códigos del lenguaje de la tradición oral”. No es, de acuerdo con lo que apunta Aurelio González, una “composición destinada a transmitirse oralmente y establecer una relación entre lo individual y lo comunitario, que contenga ‘elementos estereotipados y dinámicos’ entre los cuales destacan (con valor en distintos niveles de significación) las fórmulas, las estructuras formularias y los tópicos”.⁶ En la oralidad de Huerta, su inclusión de elementos orales no determinan la tradicionalidad de la obra —como acertadamente señalaba Isabelle Pouzet para el caso de los poemínimos—,⁷ pues se trata

⁴ Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América y otros estudios*, 7ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1972 [1939], p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 74

⁶ Aurelio González, “Coplas de colores”, en *La copla en México*, ed. de A. González, El Colegio de México, México, 2007, p. 28.

⁷ Aunque la investigadora hace un análisis a partir de las teorías de Gennette, sus conclusiones son acertadas en este sentido, sobre todo cuando dice: “Aquí radica el límite de nuestro postulado: el refrán para ser ‘refrán’ tiene que ser empleado por el pueblo, de boca en boca. Los poemínimos, si tuvieron mucho éxito entre los literatos de la época y los estudiantes de Letras, no llegan a instalarse en la cultura popular como lo hacen los refranes” (Isabelle Pouzet

de textos provenientes de varias formas mínimas tradicionales, pero, a pesar de ser éstos tan breves, el autor emplea estrategias complejas, elaborando una creación estética independiente, pues muchos de sus códigos no pertenecen a toda la colectividad.

Así, Huerta, como otros poetas de la Generación del 27 (Federico García Lorca o Rafael Alberti, entre otros), es “popularizante”⁸ en el sentido en que imita, recrea y reelabora textos populares empleando, de una manera bastante acertada, los mismos recursos estilísticos, fórmulas y motivos de la tradición oral; se trata, como dice Margit Frenk, de un “re-godeo estético. Algo tienen esos cantarillos [...] que atrae y hechiza a los hombres del siglo xx”,⁹ pero no todos ellos llegan a tradicionalizarse. Es lo que pasa también con algunos poetas del Siglo de Oro, quienes a pesar de crear entreverando, adaptando y adoptando las formas populares, en pocas ocasiones crean textos tradicionales.¹⁰ Esta meta no parece ser una prioridad para nuestro autor; cuando lo es, como veremos en el caso de los corridos, entonces sí encontramos una reproducción fluida que podría llegar a ingresar en el cauce comunitario. Huerta es un creador “empapado” en la tradición y la cultura popular, esto es un hecho, pues los recursos y elementos de esta literatura impregnan y se inmiscuyen en sus textos, en prosa y en verso, en entrevistas, en artículos, pero al final se puede apreciar que estos elementos están siempre bajo su control.

De este modo, podríamos hablar de la posible influencia neorromántica proveniente de España, aunque también es cierto que, desde el siglo anterior, en México se vive un auge de la cultura popular y de las formas tradicionales en diferentes formatos, vertientes y disciplinas, en particular desde la música, los impresos o el cine, espacios en los que géneros como el corrido o la canción se valoraban y explotaban tam-

⁸ “Los refranes y los poemínimos: análisis de una relación intertextual”, *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 7, 2011, núm. 12, p. 95).

⁹ José Manuel Pedrosa, “Tema 6. Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional”, en *Liceus*, artículos electrónicos, “Literatura oral”, tema 6 (consultado en: www.liceus.com, el 1 de noviembre de 2014).

¹⁰ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, El Colegio de México, México, 1971, p. 45.

¹¹ “O de la de otros grandes poetas de generaciones posteriores, como José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Félix Grande y muchos otros. O de obras narrativas tan importantes como la de Camilo José Cela, cuyos modelos populares (desde las truculentas coplas de cordel hasta las viejas leyendas maravillosas gallegas) tienen una presencia crucial en su obra”

bién. Como ya se sabe de sobra, Huerta, lo mismo que otros autores de la época, era un participante activo en una gran parte de estos medios.

Volviendo al tema en el que centraré este trabajo, los elementos tradicionales, géneros, tópicos y motivos de la lírica popular de México insertos en la obra de nuestro autor, quisiera aclarar que para esta revisión emplearé algunos textos líricos, recogidos en su mayoría en el *Cancionero folklórico de México*, obra dirigida por Margit Frenk.¹¹

En Efraín Huerta encontramos algunas referencias mínimas; por ejemplo, en el poema “Juárez-Loreto”¹² hay una frase, un paréntesis, en el que conviene detenerse. El pasaje dicta: “porque como amante siempre he sido pan comido, / migaja llorona (¡Ay de mí, Llorona!), y si ayer pasadas las diez / de la noche / fui el vivo retrato de la Novena Maravilla, / ahora sólo soy la sombra de una séptima colina desyerbada”.¹³ La referencia que me interesa destacar es breve, nos remite a varias versiones, nunca a todas, de *La Llorona*, que en el cancionero tiene estrofas como la que dice:

¡Ay, de mí, Llorona!

Llorona, deja llorar:

a ver si llorando puede (Llorona)

mi corazón descansar (CFM: 2799a).

Algunas asociaciones no son tan evidentes como la anterior; por ejemplo, en el poema, “Los perros de Dios, o las tribulaciones del arzobispo”, en la parte que dice: “los perros mexicanos de Dios y el Santo Padre bailan la rumba y el danzón”,¹⁴ no pude evitar recordar (aunque quizá de manera algo tendenciosa) algunos versos que se reproducen en una versión de *Delgadina*, recogida en la recopilación de lírica infantil de Mercedes Díaz

¹¹ M. Frenk (comp.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975-1985, 5 ts. (En adelante, las cancioncillas provenientes de este cancionero se citarán como CFM, seguidas del número de estrofa consignada en esta recolección.)

¹² Poema que, por otra parte, tiene una serie de elementos léxicos, frases o vocabulario de la oralidad cotidiana —el fútbol, por ejemplo—, tales como “la del piernón bruto” o “me faulea, magruga, tumba”.

¹³ Efraín Huerta, “Juárez-Loreto”, en *Efraín Huerta*, sel. del autor, UNAM, México, 2007, p. 11 (*Poesía Moderna*, 9).

¹⁴ E. Huerta, “Los perros de Dios, o las tribulaciones del arzobispo”, en *Poemas prohibidos y de amor*, Siglo XXI, México, 1996, p. 59.

Roig y María Teresa Miaja.¹⁵ En este caso, a la muerte de la protagonista se dice que “Los ángeles del cielo / bailaron rockanroll / de ver a Catalina / al lado del Señor”, mientras que, y es aquí donde encuentro similitudes con los versos de Huerta: los “diablos del infierno / se echaron un dancón / al ver al rey su padre / junto al Diablo mayor”. Evidentemente, ambos bailes nos llevan a hacer inferencias a partir de los espacios angelical e infernal que sugieren. La pregunta es si Huerta conocía estos versos y, por tanto, si también equiparaba a los miembros del clero, entre ellos los dominicos, con la compañía infernal que sugiere la cancioncilla infantil.

Más evidente es otra estrofa incluida por el poeta en *Luminaria de Guanajuato*,¹⁶ que cita:

La calandria colorada
le dijo al *tutubixí*:¹⁷
¡Vámonos a La Quemada!
¿Qué estamos haciendo aquí?

Es posible que esta copla provenga del *Cancionero del Bajío*. Si no es así, podemos decir con seguridad que el autor empleó con fortuna todos los elementos y recursos de la tradición. Por ejemplo, la calandria que cita Huerta da título a una canción que podemos encontrar en el *Cancionero folklórico de México* en varias versiones. En la mayor parte de los casos, esta ave aparece volando:

La calandria voló
derecho para esa lima;
si te quieres ir conmigo,
nos vemos en esta esquina (CFM: 1390).

La invitación que hace la calandria al *tutubixí*, obedece al carácter migratorio del ave que, a decir de Donají Cuéllar, se identifica en el cancionero como un ave de paso; es, dice la investigadora, “una figura

¹⁵ Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja (eds.), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, El Colegio de México, México, 1996.

¹⁶ E. Huerta, *Poesía completa*, 3ª ed., FCE, México, 2014, p. 399.

¹⁷ Es posible que esta voz sea chichimeca. Aún no encuentro el significado preciso. *Tutubixí* podría ser ‘búho’; puede ser también una voz ñahñú, que significa ‘petirrojo’.

similar a la morena de la antigua lírica hispánica, una mujer que desprecia a los hombres y los abandona”.¹⁸ Este tópico se puede apreciar claramente en una cancioncilla infantil que recoge Vicente T. Mendoza, en la cual se cuenta que la calandria, después de ser liberada de su jaula de oro por un gorrioncillo, “voló, voló, voló”, y su libertador, esperando ser recompensado con el amor del ave, se encerró a sí mismo en la jaula en donde “lloró, lloró, lloró”.¹⁹ Total, dice Cuéllar que esta ave “anda de rama en rama”, aunque sí puede sufrir por amor.

El tono “colorado” de los dos pájaros también es un tópico recurrente en el cancionero,²⁰ podría verse como una manifestación del amor:

Un pájaro colorado
le dijo a otro de color:
“Mi alma, si soy de tu agrado,
respóndeme con valor;
no me hagas andar sufriendo
y penando por tu amor (CFM: 893).

La conversación que entabla la calandria con el *tutubixí* tampoco es absurda en el cancionero folklórico, en donde “no sólo vemos a las aves, sino que también las *otmos*, porque se la viven cantando y, más que nada, hablando. No es un decir: hablan ‘de veras’. Las coplas reproducen sus palabras y aun suelen precisar el tono de su voz”, señala Margit Frenk, y esto tiene que ver, como comenta otra vez la investigadora, con el hecho de que “el universo entero se pone a conversar en las coplas mexicanas”.²¹

Volviendo a Huerta, en el verso que cita: “Vámonos a la Quemada”, el verbo inicial es una fórmula introductoria frecuente en las coplas populares, en estrofas como la que dice:

¹⁸ Esta referencia me fue dada por la investigadora, en conversación virtual; para más referencias, véase Donají Cuéllar, “Pájaros de cuenta: caracterización de un personaje”, en *La copla en México*, pp. 73-93.

¹⁹ Vicente T. Mendoza, “El gorrioncillo”, en *Lírica infantil de México*, FCE/SEP, México, 1980, núm. 165.

²⁰ Para algunas de las referencias de los colores en el *Cancionero*, véase el art. de A. González “Coplas de colores”, pp. 27-55.

²¹ M. Frenk, “Charla de aves o los pájaros en la poesía folklórica”, *Ceremonia de ingreso de doña Margit Frenk a la Academia Mexicana de la Lengua* (consultada en: <http://www.academia.org.mx/SesionPublica&id=49>, el 2 de febrero de 2015).

Vámonos a otros lugares,
a la estación del verano,
a ver las chinas del brazo,
y una cerveza en la mano (CFM: 9286).

Vámonos para Morelia
a tomar el guayabate,
que si te quedas aquí,
te remiendan el zunfiate (CFM: 7436).

La copla citada por Huerta forma parte de una descripción de Guanajuato, es en ese sentido como debe leerse. Antes de ella, el autor hace un guiño a Simón Otaola, “¿recuerdas la fábula del tordo en el pirul?”, refiriéndose a la novela del último en la que hacía una crónica de San Felipe Torresmochas, lugar que, por cierto, es el municipio en el que se ubica la Quemada. Es probable que esta conexión intertextual nos dé más datos respecto a su inserción en un poema que está compuesto en verso libre.

El Bajío²² aparece en otra composición del autor, cuyo discurso es, a mi parecer, muy similar al de las coplas de la Tierra de nuestro *Cancionero folklórico*. En su poema, Huerta enumera las bellezas de esta región, entre ellas, la primera, la llanura:

Llanura sonora morena de cantos
llanura con horas que le marca el sol,
un sol sólo tuyo, un sol muy distinto
que no es de los mares ni de las cordilleras:
un sol más perfecto que el tuyo, Bajío,
no tiene el cielo de ninguna parte.²³

Lo interesante de este poema es que logra transmitir esa “perspectiva lírica” de la que habla María Teresa Miaja, “que no tiene que ver con la mención de un lugar sino con la carga afectiva, psicológica, ética o histórica que se le da a ese lugar específico al momento de expresarlo”.²⁴

22 Publicado en *El Estudiante*, septiembre de 1933.

23 E. Huerta, *op. cit.*, p. 563.

24 María Teresa Miaja de la Peña, “México en las coplas”, en *La copla en México*, p. 59.

Huerta destaca la geografía, el sol, el cielo; el resultado es una exaltación similar a la que podemos ver constantemente en el cancionero:

Tierra donde hay mucha luz,
y que como ella no hay dos;
al cantar un avestruz
gritaba con alta voz:
“¡Qué bonito es Veracruz!,
lugar como ése no hay dos” (CFM: 7164).

Otro tópico corriente es enaltecer los valores y las virtudes, la valentía y el honor de los hombres, rasgo este último que nos remite, a decir también de Miaja, a las “antiguas tradiciones medievales, propias de la poesía épica y trovadoresca en las que el valor y la honra iban de la mano con la heroicidad y caballerosidad ante el objeto amado”.²⁵ Efraín Huerta no destaca estos elementos del mismo modo, él habla de la fuerza, el trabajo, la sangre que se ha derramado, la historia y lo que ocurre al momento de escribir el poema:

Y tus campesinos no tienen fusiles
para la insurgencia de Pedro Moreno:
hoy son agraristas y usan recio máuser.

De las mujeres no se destaca la belleza, no dice por ejemplo, que “Tus lindas mujeres / encienden quereres, / son hembras de amor”; en cambio, enaltece su noble sangre y sus cuerpos duros en un tono que dista del anterior:

Tierra baja y noble de sangre que brilla
de los cuerpos duros de tu mujerío.

El empleo de la segunda persona para destacar la belleza del lugar es un recurso frecuente de las coplas del *Cancionero* y se produce también en el poema de Huerta: “tu luz”, “tus mujeres”, “tus rancharos”, porque todos ellos, personas, espacios, producciones se ven

25 *Ibid.*, p. 70.

como propiedades de la tierra y por lo tanto también forman parte de sus cualidades.

Otro de los tópicos que suelen resaltarse al alabar un lugar en el *Cancionero* es el de la música; recordemos, al respecto, una estrofa de la canción, “Chiquitita te vas criando”, que dice:

Tierra linda, tierra hermosa,
tierra de mi ensoñación,
donde se baila y se canta
la chilena con el son,
donde sus lindas mujeres
aman con gran devoción,
y que nunca se arrepienten
cuando dan el corazón (CFM: 7405).

La música es también uno de los tópicos principales del *Poema del Bajío*, pero en este caso es interesante la inversión de los valores; aquí, la música no proviene siempre de los instrumentos sino de la tierra, de los gritos, del dolor:

Tus silbidos, Bajío, son dorados,
tus voces entonan su canto en el día,
tus cantos ablandan los rudos arados,
y el paisaje de noche de la ranchería
no tiene campanas de plata;
pero llena su sombra de gritos
que dicen la ausencia y los malos amores.

Tus gritos morenos, hermosos,
son sonos de penas intensas,
son gritos rebeldes de la tierra buena
que sangra los verdes plateados,
las cañas, las fresas, los nardos.

Tu poema, Bajío es sereno,
y tu tierra es perfecta [...].

Este recorrido, que apenas toca la superficie del *Cancionero* en la obra de Efraín Huerta, no estaría completo sin mencionar las labores de nuestro poeta en el género de los corridos. Martí Soler incluye dos ejemplos de este tipo de composiciones en la poesía completa de Huerta: en el primero narra la vida del grabador mexicano Posada y en el segundo las circunstancias en torno a la inauguración del Teatro Caracol; ambos poemas son un ejemplo de la maestría de Huerta para la composición popular; es decir, cumplen, en mayor o menor medida, con las características propias del género.

Entre otras cosas, podemos decir que ambas composiciones se desarrollan en octosílabos, se encuentran en cuartetas o también en sextillas, “con rima propia, asonante o consonante, en los versos pares”, canciones, señala Magdalena Altamirano, narrativas de “estilo tradicional, pues en tanto manifestación mexicana de la balada internacional, el corrido también se distingue por tener un estilo basado en una estética colectiva, cuyos productos, los textos corridísticos, están sujetos a recreaciones constantes durante el proceso de transmisión”.²⁶

En el caso del “Corrido de don Lupe Posada”,²⁷ uno de varios corridos que publicó el autor, se narra la historia del grabador empleando elementos novelescos y otorgándole al personaje rasgos heroicos —entre los que incluye su desafío al gobierno y su paso por la cárcel, pero sobre todo su trabajo y valentía—. Así, el corrido inicia con esa fórmula, casi noticiera, en la que se da cuenta de la hora exacta del nacimiento del héroe:

Año de cincuenta y dos,
fecha que tengo grabada,
se celebró el centenario
de Guadalupe Posada.

El discurso es muy similar a los romances tremendistas o novelescos que se publicaban a finales del siglo XIX y una buena parte del XX en

²⁶ Magdalena Altamirano, “La configuración del corrido tradicional mexicano: cruce de géneros”, en *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México. Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*, ed. de M. Zavala Gómez del Campo, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2009, p. 53.

²⁷ E. Huerta, *op. cit.*, pp. 601-604.

Hispanoamérica y en México, en hojas como las que ilustraba Posada, en donde se aprecia un discurso hiperbólico, lleno de fórmulas y clichés:

Fue creciendo muy correcto
de espíritu y corazón,
hasta que vino a quedarse
allá en la ciudad de León.

[...]

Vuela, vuela, palomita,
vuela si sabes volar,
ven a ver a Guadalupe
que ya está en la capital.

Aquí siguió trabajando
en su taller de grabado.
Ilustraba los corridos
de Vanegas afamado.

Sin duda, Huerta emplea con maestría los elementos del género: los temas, los giros del lenguaje, los tópicos corrientes, además de versos y estrofas enteras de la lírica tradicional. Ello se ve también cuando la composición se interrumpe con estrofas del *Cancionero folklórico* como la siguiente, que está construida a partir de una copla bimembre en la que se incorpora una fórmula inicial y los versos finales cuentan la historia:

¡Ay cúpula de Loreto,
torres de la catedral!
Dicen que viene Madero,
quién sabe qué va a pasar.

La intervención histórica se justifica en esta estrofa y en la siguiente, en donde se sigue la historia de don Lupe:

Cortas se le hacen las noches
y muy chiquitos los días.
Hizo veinte mil grabados,
veinte mil litografías.

Nuestro escritor conocía de sobra la producción de la casa Vanegas Arroyo y no puede dejar de mencionar algunas de sus más emblemáticas ilustraciones, como las calaveras y algunos de sus personajes tipo, como don Chepito: músico, compositor de versos y, al parecer de Huerta, transgresor incluso de versos estereotipados como el que cita:

Vuela, vuela, palomita,
vuela por montes y llanos.

Y que el poeta trasgrede advirtiendo al ave:

No te vaya a hacer en mole
don Chepito el Mariguano.

En algunos casos, el *Cancionero* también echa mano de dichos, como el que inicia la siguiente estrofa de esta composición:²⁸

¡Cómo estarán los infiernos
que los diablos andan fuera!
Por todo México está
muy fuerte la balacera.

Ésta es la oportunidad para ensalzar la valentía de su protagonista:

A don Lupe no lo asustan
políticos ni hambreadores.
Por eso lo han apodado
“El Rey de los Grabadores” [...]

La fórmula de despedida no tiene que ser congruente con el resto del texto, esta parte del poema es sobre todo lírica en sus primeros dos versos:

²⁸ “Se me hacen muchos los diablos / y poca el agua bendita” (CFM: 564), y sigue: “te vine a ver desde lejos, / ahora que estás solita” (CFM: 564); en otro caso se encuentra una exclamación similar en la segunda parte de una estrofa que finaliza, “son muchas las calaveras / y muy pocos los camposantos” (CFM: 8188).

Ya con esta me despido,
con la flor de la granada.
Aquí se acaba el corrido
de Guadalupe Posada.

Huerta muestra sus capacidades como versador popular en textos como el anterior. Es probable que este tipo de quehaceres le atrajera, después de todo, entre sus innumerables actividades, él mismo menciona haber cantado boleros en su juventud.

Como antes señalé, nuestro poeta se maneja bien en la tradición, a tal grado que logra apropiarse de ella y generar nuevas producciones. Como Antonio González de Lama dijera de Gerardo Diego, quien en ocasiones pareciera dividido en dos caminos: el de la tradición y la creación, pero, en realidad, “los dos caminos son sólo uno. La personalidad del poeta está neta, inconfundible en los poemas de una y otra dirección. Y sería muy fácil espigar elementos [...] tradicionales en los poemas de novedad más desatada. Puede decirse que hay en estos acumulación o condensación de rasgos que en los otros estaban desperdigados”.²⁹

Todo ello es, sin duda, un asunto fascinante en Efraín Huerta que vale la pena seguir comentando en el futuro. Por lo pronto, quisiera concluir este estudio recordando otra cancioncilla que me parece apropiada para esta ocasión y que se refiere a un pariente del cocodrilo, como el que celebramos en este libro, que pertenece a la zoología del cancionero de la huasteca, el caimán:

Por las orillas del mar
me encontré un animalero,
y entre ellos estaba el caimán,
tragándose a un jaranero (CFM: 5906).

²⁹ Antonio González de Lama, “La poesía de Gerardo Diego”, *Espadaña*, 1944, núm. 5, apud Isabel Navas Ocaña, “El origen de un tópico literario: tradición y vanguardia en la Generación del 27”, *Revista Chilena de Literatura*, 76 (2010), p. 241.

SOBRE LAS PRIMERAS COLABORACIONES POÉTICAS DE EFRAÍN HUERTA

EMILIANO DELGADILLO MARTÍNEZ
El Colegio de San Luis

A Martí Soler

Hacia junio de 2013, el poeta y editor Martí Soler me invitó a colaborar en dos proyectos editoriales del Fondo de Cultura Económica con motivo del centenario de Efraín Huerta, celebrado el 18 de junio de 2014. El primer proyecto devino en el libro *Efraín Huerta. Iconografía* (FCE, 2014) y el segundo en la nueva edición de la *Poesía completa* (FCE, 3ª edición, 2014), que además de pasar a formar parte de la colección *Poesía*, incluye un poema que no había sido recogido, el “Corrido de la enamorada”, localizado y transcrito por Carlos Ulises Mata. Mi participación en este libro se limitó a cotejar las pruebas finas con las primeras ediciones que tuve a la mano, con el objeto de precisar algunas de las decisiones editoriales que Soler tomó hace casi tres décadas. Entre los cambios más notorios destacan la restitución de las secciones de *Los poemas de viaje*, la distinción tipográfica que aclara que *Amor, patria mía* es un libro independiente y la corrección de las erratas típicas de las ediciones de poesía: disposición de versos y blancos, saltos de página, puntuación, cambio de palabras, versos cojos, etcétera. Además, debido a que entonces trabajaba yo en el Archivo Epistolar Efraín Huerta-Míreya Bravo (AEEHMB) del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (México), pude cotejar las primeras versiones impresas, y alguna manuscrita, de los poemas más antiguos que se incluyen en la sección final de la *Poesía completa*. Soler nombró a esta sección “Poemas no coleccionados” porque se refiere a los “poemas publicados en periódicos y revistas que pertenecen a la primera época, y que Efraín dejó en el