

GENARO ESTRADA Y LOS POETAS DEL 27:
NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DE *PASO A NIVEL*
(1933)

El día primero de marzo de 1932, el mexicano Genaro Estrada llegó a Madrid para desempeñar la embajada de su país ante el gobierno de la República Española. Como era costumbre en el mundo hispánico en aquel momento, el nuevo embajador era un hombre que combinaba una distinguida carrera política con una dedicación a la literatura y las artes. Poseído de un sentido agudo del deber profesional, en un primer momento Estrada anunció que, desde luego, sus responsabilidades profesionales iban a privar sobre cualquier otra consideración. Sin embargo, también reconoció que sí dejaría la puerta entreabierta por si se le presentara alguna oportunidad de satisfacer sus intereses literarios y artísticos. Y claro, oportunidades no le faltaron. La vida cultural de España estaba pasando entonces por un período de gran efervescencia y, por lo mismo, el flamante embajador mexicano no tardó en asomarse a la obra de quienes estaban entonces dominando el escenario cultural de la capital española. Aunque dicho esto, hay que señalar que desde un principio Estrada se sintió atraído, más que por la obra de sus coetáneos (como, por ejemplo, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez o Ramón Gómez de la Serna), por la de la nueva generación de escritores y artistas, y muy especialmente por el grupo de jóvenes poetas que se acababa de consagrar (o en todo caso, de promover) por medio de la célebre antología de *Poesía española* preparada por Gerardo Diego, una polémica publicación que empezó a aparecer en las librerías de Madrid apenas unos días después de la llegada del embajador. Me refiero, por supuesto, a los poetas que con el tiempo se conocerían como miembros de la generación del 27: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge

Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre, entre otros.

Parece que el primer contacto de Estrada con ese grupo se logró por medio de un poeta y pintor, José Moreno Villa, que si bien algo mayor que el núcleo del 27, se había ganado su confianza por la firme orientación vanguardista de su pintura y sus versos. En una exposición celebrada en Madrid por esas mismas fechas, Estrada compró un cuadro de Moreno Villa y así inició una amistad con el malagueño que había de durar, con alguna interrupción, hasta la muerte del propio Estrada en 1937. Años más tarde Moreno Villa recordaría el vivo interés que Estrada mostró, ya desde ese primer momento, por conocer en persona a los demás poetas de ese grupo, cuya poesía había seguido, sin embargo, desde hacía algún tiempo:

A los pocos días [Estrada] organizó una cena a la que asistieron Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda, entre otros. Todos poetas en pleno éxito. Genaro sostenía que en España había un florecimiento poético más interesante que en cualquier otro país. Pero sin haber dicho esto se hubiera conquistado las mismas amistades. Se le veía interesado por nuestra vida y por el pasado de España. Se le encontraba en las conferencias, en los teatros, en los museos, en las bibliotecas. Y siempre contento¹.

Estrada acudió a la exposición de Moreno Villa, pero con toda probabilidad asistió también a la conferencia que García Lorca dictó el 16 de marzo sobre su nuevo poemario, *Poeta en Nueva York*, entonces todavía inédito. Por otra parte, también colaboró en la revista *Héroe* (1932-1933), una publicación en que se daban a conocer por primera vez, entre otros textos, poemas de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, de Aleixandre, de *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*, de Cernuda, de *La voz a ti debida*, de Salinas, y de *Poeta en Nueva York* y de *Diván del Tamarit*, del ya mencionado Lorca. Y por si todo eso fuera poco, también publicó un libro propio, *Paso a nivel*, con el que los editores de la revista, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, inauguraron una colección homónima, “Héroe”, que con el tiempo incluiría obras tan notables como *Nuestra diaria palabra*, de Rafael Alberti, *Salón sin muros*, de Moreno Villa, *Primeros poemas de amor*, de Pablo Neruda, y *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández.

¹ JOSÉ MORENO VILLA, “Recordando al amigo”, *Letras de México*, México, 1937, núm. 18, p. 5.

El diálogo que Estrada entabló, en general, con la nueva literatura española merecería un comentario más extenso, que por desgracia no puedo ofrecer aquí². En lo que sigue quisiera ocuparme de la poesía que el propio Estrada escribió durante su estancia en España y a la reacción que esta poesía provocó entre los poetas españoles. Fueron dos los libros de poesía que publicó en Madrid: *Paso a nivel* (1933) y *Senderillos a ras* (1934). Propongo centrar mi atención en el primero, por constituir la propuesta poética más radical que Estrada llegara a publicar, pero también por tratarse de una obra que congeniaba de manera muy particular con la poesía vanguardista escrita entonces por varios de los poetas del 27 a quienes el embajador mexicano acababa de conocer. Por otra parte, en una última sección del trabajo, quisiera ocuparme de la interesante discusión que los poemas de *Paso a nivel* despertaron entre esa nueva generación de poetas españoles: una discusión que echa luz sobre las diversas formas que éstos tenían de concebir la poesía en ese momento. Pero, para que se pueda apreciar la singularidad de *Paso a nivel*, que marcó un cambio bastante abrupto en la carrera de Estrada como poeta, propongo empezar por ofrecer un breve comentario sobre la poesía que el mexicano escribió antes de llegar a Madrid en marzo de 1932.

DE CRUCERO A ESCALERA

Estrada publicó su primer libro de poesía, *Crucero*, en 1928 (Editorial Cvltvra, México). Fue una edición hermosa, ilustrada, por cierto, por el mismo pintor español, Gabriel García Maroto, que había diseñado la portada de la revista *Contemporáneos*. Ya para entonces Estrada había adquirido cierta fama literaria por dos libros en prosa: su *Visionario de la Nueva España* (1921), una serie de breves evocaciones del México colonial que combinan la narrativa con el ensayo, un poco al estilo de las viñetas históricas del español Azorín; y su novela *Pero Galán* (1926), que ofrece el delicioso retrato irónico de “un anacrónico caballero” que, si bien habita una ciudad moderna “con automóviles, rotativas y

² Sobre su relación con uno de los poetas del 27, puede consultarse JAMES VALENDER, “Federico García Lorca y Genaro Estrada”, en *América en un poeta: los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, ed. Andrew A. Anderson, Universidad Internacional de Andalucía-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 1999, pp. 153-166.

estaciones de radio”, vive, al igual que el autor del *Visionario de la Nueva España*, con la imaginación puesta en la vida colonial de los siglos XVI y XVII³. Sin embargo, para quienes lo conocían, y sobre todo para quienes habían visto y leído su importante antología de *Poetas nuevos de México* (1916), la decisión que tomó, a los cuarenta años, de publicar un primer libro de poemas no fue motivo de sorpresa.

Al igual que *Pero Galín*, *Crucero* ofrece una visión de mundo que pretende reconciliar tradición y modernidad. El título sugiere la idea de un viaje por mar, y en efecto, en algunos poemas el mar aparece como el espacio en que el héroe ha de resolver el drama de su vida. Pero el drama de *Crucero*, huelga decirlo, no es el de un Ulises o de un Simbad, sino el del poeta moderno, cuya odisea es del todo interior y consiste justamente en encontrar la forma, no ya de recorrer los mares del mundo, sino más bien, y en un sentido no menos urgente, de salir del solipsismo en que se encuentra viviendo. De esta manera el título anuncia, en términos metafóricos, el *punte* que permitirá al poeta lograr esa evasión y trasladarse hacia una forma de vida más plena. Es el mismo sueño de Baudelaire (“Invitation au voyage”) y de Mallarmé (“Brise marine”), y un sueño de muy difícil realización. Porque, fiel a la tradición romántica-simbolista, el poeta de *Crucero* apenas intuye la presencia de esa realidad superior cuando la intuición misma se evapora, minada por la conciencia que tiene del carácter imaginario o irreal de lo que intuye. El punto de partida de estos poemas, entonces, como también su destino ineludible, es la soledad: no la soledad contemplativa de un san Juan de la Cruz, que busca la unión con el Creador, sino la de un poeta secular que va en busca de un imposible ideal estético, tan atrayente como impalpable. El ideal es un imposible y, al ver frustrarse una y otra vez su deseo, el poeta de *Crucero* busca consuelo recreando su frustración: es decir, convirtiendo esta misma experiencia de derrota en tema de sus versos. “Tenue amiga, la lámpara, / toda la noche en confidencias”, arranca, por ejemplo, el poema “Soledad”, para luego terminar:

³ GENARO ESTRADA, *Pero Galín*, Editorial Cvltvra, México, 1926; recogido en *Obras. Poesía. Narrativa. Crítica*, ed. Luis Mario Schneider, F.C.E., México, 1983, p. 216. En adelante cito la obra de Estrada por esta edición y pondré el número de página entre paréntesis.

La mariposa del silencio
 está golpeando contra la luz.
 Poco a poco la lámpara se agota
 y yo me quedo a oscuras,
 con el papel en blanco
 palpado por mis manos que adivinan
 el poema perdido que ahora mismo
 principiaré a escribir entre la sombra (p. 89).

Los poemas de *Crucero* trazan un drama de sueños frustrados que bien podría haber dado pie a gritos de dolor y de exasperación, pero que, como vemos en estos versos de “Soledad”, se presenta limpio de cualquier efusión sentimental. La experiencia del poeta se recrea, al contrario, con cierto dejo irónico, fiel reflejo de un escepticismo muy arraigado. Y es que el poeta confiesa contar de antemano con el carácter finalmente inane e intrascendente de la existencia que le ha tocado vivir. El poema “Mañana doméstica”, por ejemplo, que evoca el amanecer en la ciudad de México, empieza así:

Oblicuas por la ventana
 estoy mirando las lomas.

Ha llegado a la casa
 la aburrida visita del sol.
 Ahora, como hay lluvia,
 trae su gabardina gris
 y se está limpiando los zapatos
 en el tapete velludo de los cerros (p. 91).

Estas metáforas establecen un tono jocoso que recuerda las ingeniosas greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Y en efecto, al ser enfocado con la mirada oblicua del poeta, la “Mañana doméstica” de Estrada cobra esa intrascendencia que Ortega y Gasset, en su célebre ensayo sobre “La deshumanización del arte”, identificó con el espíritu del arte nuevo. Más adelante en el mismo poema encontramos otros rasgos de la misma modernidad: el guiño extemporáneo hacia mundos clásicos (los peatones que no pueden pagar el billete de autobús, por ejemplo, caminan por la calzada de la ciudad como “Ulises sin blanca”, turbados “por el canto ronco” de las “sirenas” de los coches) o también la yuxtaposición espacial de imágenes geométricamente recortadas (el movimiento mismo de los coches que

“sellan con geometrías la calzada”), que recuerda un recurso constructivo característico del cubismo pictórico:

Los automóviles en untuoso tránsito
sellan con geometrías la calzada
y turban a los Ulises sin blanca
con el canto ronco de sus sirenas (p. 91).

Si enfocamos los poemas desde un ángulo puramente formal, descubrimos de nuevo cómo lo moderno dialoga con lo tradicional. Por un lado, Estrada es un poeta que evidentemente ha leído a los clásicos. El poema que abre la colección, “Preludio”, está escrito en tercetos encadenados, con el esquema clásico. Asimismo, Estrada cierra su libro con un soneto al itálico modo, “Ruego”, si bien el esquema de rima de los tercetos (CCD-EED) seguramente se deriva de lecturas, no de Garcilaso o de Quevedo, sino de Rubén Darío y de la poesía modernista. Y entre el primer poema y el último, el lector se topa con alguna composición formada por cuartetos de versos endecasílabos (“Crucero”) o de versos heptasílabos o endecasílabos sin rima (“De prisa” y “Respuesta”, respectivamente). El lector encuentra asimismo algún poema conformado únicamente por versos octosílabos (“Lamento”) o por endecasílabos sin rima (“Retorno al mar” y “Andante”). Pero si el autor de *Crucero* es consciente de la tradición en la que se inserta, también es sensible a los nuevos ritmos que la vida moderna ha traído consigo. De ahí el gran número de poemas que se presentan sin rima y sin ningún esquema métrico preestablecido. Aunque incluso en los poemas que parecen más alejados de las estructuras tradicionales, se observa cierta gravitación instintiva hacia el ritmo de los versos de siete y de once sílabas. En ellos, después de un arranque sorpresivo, más que seguir por el mismo camino en busca de mayor libertad, se diría que el poeta pretendiera retornar a cierta regularidad métrica, atraído por un sentido que los ritmos irregulares, tal vez, no hayan logrado brindarle.

En definitiva, con su síntesis de tradición y modernidad, el primer poemario de Estrada se inscribió en una de las corrientes principales de la poesía de los años veinte y por lo mismo fue bien acogido por la crítica. Aunque sí hubo algún lector –y un lector importante– que censuró el rasgo de *intrascendencia* que finalmente caracteriza el conjunto. En la revista argentina

Síntesis, Jorge Luis Borges le dedicó unas breves líneas al libro en las que resumió las reservas que tenía:

Son evidentes la emotividad y el talento de su escritor, así como su buen gobierno verbal. Sin embargo, la sospecha de que su obra parte de la trivialidad –quiere decir, parte de las ya maquinales costumbres de la retórica– nos incomoda la lectura desde el principio y se agranda de corroboraciones frecuentes.

No está claro si Borges se refiere aquí al ritmo de esta poesía, a veces muy tradicional, o a las imágenes del mundo moderno, que también caracterizan el lenguaje y que igualmente pueden sonar algo tópicas. Pero, sea como fuere, el balance no es completamente negativo. Sobre todo, reconoce Borges que la forma oblicua que tenía Estrada de recrear este mundo inocuo o trivial introducía cierto misterio a su poesía que la singularizaba. Y es que según el argentino: “No el decente lugar común cotidiano, sino el lugar común desmentido, falseado y tergiversado, pero latente al fin y continuo, es la misteriosa substancia de este volumen”⁴.

En el “Preludio” que encabeza los poemas de *Crucero*, Estrada anuncia el rechazo instintivo que siente hacia la poesía convencional, que tilda de “decorativo juego”, así como su determinación de seguir una “vereda / de incertidumbre por el campo raso”, por ofrecer éste, a su juicio, un rumbo más estimulante: “porque rumbo oficial y conocido / sólo es procurador del deleitoso / y mórbido poema entumecido” (pp. 77-78). Su segunda colección, *Escalera. Tocata y fuga* (Eds. del Murciélagu, México, 1929), publicada apenas un año después, ofrece una recapitulación y un tratamiento distinto de los mismos valores poéticos expuestos en *Crucero*. De nuevo tenemos un título que traduce en términos espaciales el puente por medio del cual el poeta intentará escapar de su aislamiento. Sólo que en esta ocasión la imagen de la escalera sugiere cierta *verticalidad*, frente al movimiento *horizontal* del crucero, así como una mayor interiorización del íntimo drama que se recrea. El subtítulo también introduce un elemento que apenas se hacía sentir en la colección anterior: los esfuerzos del poeta por trascender el mundo inmediato se relacionan ahora con ciertas formas musicales.

⁴ JORGE LUIS BORGES, “Jenaro [sic] Estrada, *Crucero*”, *Síntesis*, Buenos Aires, 1928, núm. 18, pp. 351-352; recogido en BORGES, *Textos recobrados 1919-1929*, ed. Sara Luisa del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 371-372.

El libro consta de doce poemas, que encarnan las diferentes maneras en las que el poeta una y otra vez intenta evadirse. De este modo, si bien las formas métricas introducidas son muy variadas (hay romances, hay cuartetos de versos heptasílabos sin rima, otros de endecasílabos blancos, hay poemas de versificación irregular... e incluso, para cerrar el conjunto, se nos ofrece una hermosa silva renacentista, "Salto", cuyo esquema de rima es todo un alarde de virtuosismo), el efecto finalmente creado por los poemas sucesivos es el de un poemario altamente unitario. Veamos, como ejemplo, la primera estrofa del romance "Empeño":

A la escala que se fuga
al firmamento del sueño,
ángeles que van prendiendo
sus linternas de luceros,
violas de amor que sollozan
retórica de lamentos,
nubes que pasando cuelgan
de sus vapores los flecos,
tan pronto pongo pisada
como me la borra el viento (p. 111).

No creo exagerado decir que en este breve pasaje se resume toda la acción del poemario. En los primeros versos se anuncia el característico anhelo de huir hacia un ámbito espiritual superior (no sabemos todavía quién es el sujeto de esta aspiración, que se expresa aquí de manera impersonal). El ámbito ideal al que se aspira está identificado con el mundo de los sueños, pero también con la noche y con la música (la escalera para subir a ese cielo se desdobra aquí en escala de notas musicales); el anhelo se formula, pero al mismo tiempo se reconoce como imposible. Y es justamente en este momento cuando la expresión deja de ser impersonal para revelar la presencia de un yo lírico como protagonista del poema: "tan pronto pongo pisada / como me la borra el viento". Con pocos recursos la estrofa recrea así todo un drama de aspiración estética (poética y musical): un drama que, al igual que en *Crucero*, desemboca en el pleno reconocimiento de su propia vanidad. Pero sólo empezamos a entender la compleja y concentrada estructura del conjunto en cuanto advertimos que las otras dos estrofas que conforman el poema constituyen otras tantas variaciones sobre el mismo tema. En la segunda estrofa, por ejemplo, leemos:

Escalera de la noche
 con sus peldaños de versos,
 tiempo de la sinfonía
 madurado en el *scherzo*,
 arrebatado de las horas
 que se diluye en conceptos,
 imprecisión de las cosas
 concretada en un momento,
 dejad afianzar la mano
 antes de que os lleve el viento (*id.*).

Pese a que la “escala que se fuga” se traduce aquí en “escalera de la noche”, las verdaderas coordenadas del mundo no han cambiado. Tal vez la única modificación importante consiste en el énfasis que ahora se pone, ya no en alcanzar la trascendencia (el “firmamento de los sueños” de la primera estrofa), sino más bien en recrear su música (aquí el “tiempo de la sinfonía / madurado en el *scherzo*”). Con todo, resulta evidente que en esta segunda estrofa el poeta se enfrenta al mismo dilema: ¿cómo expresar una experiencia intuitiva como algo que rebasa las nociones tradicionales del tiempo y del espacio si el único lenguaje disponible se apoya justamente en conceptos de orden espacial y temporal para articularse? El poeta invoca los poderes necesarios para lograr esa milagrosa concreción (que son los propios elementos que han presidido “la imprecisión de las cosas”), pero al mismo tiempo sabe que su lucha contra el tiempo y el espacio es inútil: “dejad afianzar la mano / antes de que os lleve el viento”. Sólo le queda cantar, y lamentar, sus vanos esfuerzos por que la mano se afiance.

En la estrofa final el poeta retoma la misma protesta ante la imposibilidad de expresar el acorde que ha intuitivo, consciente como está de que tanto los “empeños” como las “dudas” poco pueden ante el paso “raudo” del tiempo, que siempre tendrá la última palabra, borrando todo al pasar:

Monólogo de las quejas,
 busca de inútil remedio,
 juegan pueriles palabras
 azuzadoras del tiempo,
 vuelan en alegoría
 aves rapaces de empeños
 y persiguiendo las dudas
 saltan veloces los perros.

Pero les borra la pista
el paso raudo del viento (*id.*).

Esta nueva poesía de Estrada, aún más que la de *Crucero*, alcanza un nivel de abstracción que la coloca, sin duda, más cerca del intelectualismo de un Mallarmé o de un Valéry que de la pureza poética, de índole más bien impresionista, de un Juan Ramón Jiménez. El mayor riesgo de este tipo de iniciativa, desde luego, es el de incurrir en un lenguaje excesivamente retórico; y en efecto, pese a sus indudables logros formales (o quizás justamente a raíz de ellos), el poemario se acerca peligrosamente a cierto barroquismo autorreferente, muy característico, por otra parte, de aquellos años neogongorinos (piénsese en el *Cal y canto* de Alberti o en la *Fábula de Equis y Zeda*, de Diego). Un barroquismo en que el drama humano empieza a perder su perfil ante una inteligencia que convierte todo en ingenio verbal. Fue algo que señaló José Gorostiza en la lúcida reseña que le dedicó al libro. “La ejecución del poema es de tal maestría –escribe el autor de *Canciones para cantar en las barcas*–, que nos hace pensar si Genaro Estrada no habrá sacrificado a ella buena parte de su sensibilidad”. Desde luego, al formular su objeción en estos términos, Gorostiza parece ir también en contra de su propia obra, ya que –según él mismo reconoce– como poeta y como crítico él también se ha mostrado partidario de lo que aquí llama “una extraordinaria continencia de espíritu”. Pero, claro, todo es una cuestión de grado. Y al leer *Escalera. Tocata y fuga*, Gorostiza se pregunta si en este poemario un “loable afán retórico”, al agudizarse, no termina por “negarnos lo más íntimo del impulso poético”. Insistiendo más sobre este punto, incluso llega a sugerir que al autor de *Escalera* le falta el atrevimiento vital necesario para sumergirse plenamente en la experiencia onírica que se supone que es el fin último de su viaje como poeta:

El poema –no se trata aquí de un libro de poesías– es un intento de viaje, un principio de inmersión en las orillas misteriosas del sueño. No un viaje. No una inmersión total. Estrada lucha aún por cortar las amarras que lo ligan a la conciencia y no logra desprenderse de su *lecho, balcón de sombras*, en el que permanece acodado, porque sabe que desde allí puede intentar *sin prisas el remedo del viaje*⁵.

⁵ JOSÉ GOROSTIZA, “Escalera”, *Contemporáneos*, 1929, núm. 14, p. 342. Gorostiza glosa aquí versos tomados de dos poemas del libro de Estrada.

Aunque expresada con mucha elegancia, se trata, claro está, de una crítica muy tajante del mundo creado por el poeta. Pero, con todo, es una crítica bien intencionada, ya que parte de la convicción de que Estrada sí será capaz de hacer el verdadero viaje que aquí anuncia. Para Estrada, concluye Gorostiza, “los ángeles no aparecen todavía, como a los ojos de Blake, a plena luz; pero habrán de aparecer algún día. Necesitaba construirse primero esta *Escalera*, en la que ya tiene una mano bien afianzada”⁶. Y sin duda fue con el recuerdo de este vaticinio que, tiempo después, Estrada se puso a escribir los primeros poemas de su siguiente colección.

PASO A NIVEL

Al abrir el tercer libro de Estrada, *Paso a nivel*, salta a la vista que estamos, en efecto, en un mundo muy distinto. El título, es cierto, encierra otra metáfora espacial con que el poeta pretende identificar el puente oculto que da acceso al más allá: el punto en el tiempo y en el espacio en que la realidad visible se comunica con la realidad invisible. Pero, con todo, no estamos ante una simple refundición de los poemarios anteriores. Al contrario, *Paso a nivel* arranca en un tono y con un ritmo que nos alejan notoriamente de los principales rasgos formales –de la dicción deliberadamente gris y desvaída lo mismo que de la prosodia y la sintaxis algo forzadas– tanto de *Crucero* como de *Escalera. Tocata y fuga*. Y es que aquí el poeta parece haber emprendido, por fin, un verdadero viaje hacia el mundo de los sueños. Con esto, no quiero decir que Estrada, de repente, se haya lanzado como poeta surrealista⁷. Pero en *Paso a nivel* sí hay elementos irracionales

En primer lugar, nos remite a los versos iniciales de “Lento”: “Lecho, balcón de sombras / para otear silencios, / forzado experimento / de esperas sin otoño” (p. 104). Y después, a los de “Exploración”: “A la escucha del fino / sentimiento de sombras, / trazaré por la noche / los caminos del aire / y en el difuso plano / que al insomnio se aclara, / intentaré sin prisas / el remedo del viaje” (p. 104).

⁶ JOSÉ GOROSTIZA, *loc. cit.*

⁷ ESTRADA, que tenía un envidiable conocimiento de la vanguardia literaria europea, publicó por lo menos dos ensayos en que reflexionó sobre el surrealismo: “La revolución suprarrealista”, *El Universal* (México), 4 de marzo de 1925, pp. 3 y 5; e “Infierno y paraíso de letras francesas”, *Contemporáneos*, 1931, núm. 34, pp. 244-250. Ambos textos se recogen en *Obras*, ed. cit., pp. 342-344 y 352-357, respectivamente. En el primer ensayo,

que sugieren una ruptura muy brusca con el ritmo pausado y el tono deliberadamente menor de *Crucero y Escalera*. El cambio es especialmente notorio en los cinco primeros poemas de la colección, que son los más atrevidos. Porque Estrada abre su libro con un estallido de vitalidad expresiva, que se canaliza, por un lado, en una extensa serie de imágenes muy dispares, muchas de ellas aparentemente gratuitas, y por otro, en versículos de hasta veinte o más sílabas, sintomáticos a su vez de un ritmo más libre que antes, como también de una respiración más profunda. No cabe dudar, en fin, del deseo del poeta de romper aquí con las formas establecidas y de entregarse al estímulo que las palabras mismas van deparándole. La supresión de todo signo de puntuación también parece corresponder a un deseo de liberar a las palabras de su mera función denotativa.

Paso a nivel abarca un total de veintiún poemas. Conforme avanza por el libro, el lector se encuentra con poemas de factura más tradicional que establecen un diálogo sugerente con los poemas más libres. Incluso en algunos de los poemas de versificación irregular se observa un ritmo nuevo, que supone una mayor concentración de los medios expresivos: se van acortando los poemas, lo mismo que los versos, que a su vez se van agrupando en cuartetos o en estrofas de organización métrica más o menos regular. “Escenario y angustia”, el tercero del conjunto, consiste en seis cuartetos; “Misterio en sordina” y “Donaire”, que lo siguen, en cuatro y dos, respectivamente. “Sin tiempo”, el sexto, consta de seis cuartetos de versos heptasílabos que, con una sola excepción, llevan, cada uno, una rima asonante distinta en los versos pares. Y fiel a esta gravitación, el libro llega incluso a brindarnos dos sonetos: “Escape” y otro sin título que empieza “Qué obstinada presencia en luna llena...” Pero, con todo, me parece que sería un error querer

escrito con motivo de la publicación del primer manifiesto del surrealismo (1924), expresa curiosidad, pero también fuertes reservas, hacia este movimiento, en el cual dice encontrar muy poco que resulte novedoso y menos todavía que sea revolucionario. En el segundo texto, motivado en parte por la publicación del segundo manifiesto del surrealismo (1930), el mexicano adopta una actitud menos condescendiente, pero de todos modos tampoco se entusiasma mucho, ni por este nuevo manifiesto de Breton, ni por *Artine* (1930) de René Char, ni por la literatura de *La femme visible* (1930), de Salvador Dalí, que también reseña; su entusiasmo lo guarda más bien por el nuevo libro “documental” de Blaise Cendrars, *Rhum* (1930), y por la obra plástica del mismo Dalí, cuyo “fino esfuerzo de interpretación y de síntesis dibujística” le resulta muy superior a su obra literaria.

establecer una división tajante entre los primeros poemas y los que siguen, porque la tensión –muy fértil– entre el orden y el desorden es algo que se mantiene igual a lo largo del libro. Lo que cambia no es la visión de mundo, sino el acento. Y es que en todo momento el poeta se reserva el derecho de adoptar el tono que los propios materiales de los que dispone parecen exigirle.

Como ejemplo de esta variación de tono podemos tomar “*Ángel con una viola*, de Melozzo da Forlì”, un poema culturalista *avant la lettre*, en que con gran deleite Estrada reelabora la compleja impresión plástica y musical creada en la mente del espectador por el cuadro renacentista anunciado en el título: una impresión de total embeleso sensorial durante el cual el poeta se sumerge en un “celestes vapor”, emanado no se sabe si de la hermosura física del ángel o de la música que éste estaría tocando (pp. 122-123). La versificación es del todo irregular y, sin embargo, sirve a su modo para crear un mundo en que, como en el cuadro mismo, todo es equilibrio y armonía, de luz y de sonido. Ahora bien, “*Ángel con una viola...*” está colocado entre dos poemas, también de versificación muy irregular (hay versos que llegan a medir hasta veinte sílabas), que, lejos de celebrar esos momentos privilegiados de plenitud contemplativa, dan fe de lo difícil y aterrador que puede resultar acceder a ese otro ámbito en que todo parece posible. “Sueño del reloj”, inspirado en una frase de Rimbaud tomada de la serie “*Enfance*” de *Les Illuminations* (“Il y a une horloge qui ne sonne pas”), recrea la angustia que vive el poeta al darse cuenta de que el sueño puede servir no sólo “para dormir las horas” o “para descansar los tormentos reprimidos”, sino también para “crisparnos de asombro, de terror y de milagro / como el mismo grito espantoso del clarín de juicio” (p. 122). Por su parte, “Distancia”, uno de los poemas más intensos de toda la colección, se centra en la fuerza avasalladora del deseo sexual, cuya repentina aparición interrumpe con tanta violencia el ritmo normal de vida que se experimenta como una enajenación, como una transformación del mundo tanto más perturbadora cuanto depende para existir de una voluntad ajena: “Acaso acá tan solos por primera vez materialmente / que ni yo mismo despierto pueda saberme presente / ha pasado el símbolo el roce de su mística harina / y acaso podría sentirme seguro de un momento de dicha” (p. 123). Nada más revelador aquí que la repetición del adverbio *acaso*: porque, en efecto, lo que de-

muestra el poema es que en el mundo del deseo lo único cierto es lo inestable, lo perturbador.

Vemos así cómo “*Ángel con una viola...*”, que es toda una celebración del mundo artístico, se ubica entre dos composiciones de acento totalmente opuesto: de angustia visionaria, por un lado, y de zozobra erótica, por otro. Y es que a Estrada no le preocupa mayormente someterse a una norma estilística pres-tablecida, sea purista, cubista, o surrealista; en tanto poeta, no cede su libertad sino al ritmo que el propio poema va pidiendo y encarnando. Para citar uno de los últimos textos del libro, “Posibilidad con paisajes”: el poeta podría “virar por el fresco paisaje del Miño entre las rías gallegas / en los cruceros angélicos donde cantan motetes los salmones”, o también “Podría situarme en la escena de esa pintura anacrónica / para eludir el tiempo y flotar en el sincrónico reflujó de la eternidad”; pero lo que no sabría hacer, insiste, es ajustar su verso a las expectativas convencionales del público, incluso del público leído:

Ah pero lo que no podría es repetir ese papel de héroe
dialéctico doloroso biográfico regular y monótono
encerrarme otra vez en ese balcón para enmarcar una historia
mientras que las buenas gentes de la calle gesticulan
y entre aspavientos y aprendidos dejos de literatura
nos arrojan al paso el aplauso la rabia la miseria y los laureles
(p. 128).

¿Cuál vendría a ser, entonces, el vínculo de este libro con el surrealismo? Como ya queda dicho, sería una burda tergiversación de los hechos querer relacionar *Paso a nivel* con el automatismo psíquico reivindicado por André Breton y sus amigos en su famoso manifiesto de 1924. Pero si bien no hay automatismo, a lo largo del libro sí encontramos numerosas imágenes articuladas por una asociación de ideas que resulta sumamente libre y que sin duda debe algo al amplio conocimiento que Estrada tenía tanto de la obra de los surrealistas franceses como de los poetas hispánicos influidos por este movimiento. Y la mención de estos últimos es importante, puesto que las reservas que Estrada sentía hacia el surrealismo parecen haber coincidido con las discrepancias expresadas por otros poetas de lengua española. Como mecenas que fue de la revista *Contemporáneos*, sin duda habría tenido muy presente el ejemplo de los poetas mexicanos que se dieron a conocer en ella, y muy específica-

mente de Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Bernardo Ortiz de Montellano, en cuya obra no es difícil encontrar ciertos atisbos del surrealismo, si bien todo parece indicar que esos autores, por fin, se interesaron mucho más por Jules Supervielle, Jean Cocteau, o André Gide, por ejemplo, que por Paul Éluard, Louis Aragon o André Breton. Pero aun sin descontar este importante antecedente, me parece que en los poemas más radicales de *Paso a nivel* la actitud de Estrada hacia el surrealismo resulta más afín al tono rebelde y transgresor adoptado por poetas peninsulares como Lorca, Aleixandre, Cernuda y Alberti, que si bien, al igual que los *Contemporáneos*, no hicieron suya la receta de la escritura automática, sí supieron, en cambio, adaptar algunos de los procedimientos del surrealismo a sus propios fines.

Para entender la forma en que Estrada hacía suya, por ejemplo, la idea de asociación libre defendida por el surrealismo, y para apreciar también la forma en que congeniaba así con la poesía más reciente de algunos de los poetas del 27, propongo que veamos la primera estrofa del poema inicial del libro, que lleva el mismo título que la colección en su conjunto, "Paso a nivel":

Quisiera en esta hora en que pasan las hojas del árbol a mis manos
y en que las auroras polares se liquidan en las gargantas
[inexhaustas
y el zorro se azula terciado en la seda de los bustos apasionantes
esperando el cazador preciso para iniciar la desbandada
colocar la hoja en la yema exacta del árbol genealógico
poner el frigidario en las gargantas de paralelos tropicales
y oprimiendo el gatillo ante el paso de la primera aurora
cubrir de martas y chinchillas el paisaje de la poesía
(p. 115).

En 1928, disertando acerca del surrealismo, Lorca había explicado sus discrepancias con respecto al movimiento francés refiriéndose a la falta de nitidez del mundo creado por Breton y sus amigos. Hay diferentes maneras, dijo, de evadirse de "las garras frías" del racionalismo:

El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es,

aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades⁸.

Es decir, si bien le atraía mucho el mundo de los sueños, Lorca no quería renunciar a la voluntad de creación estética, lo cual exigía, a su juicio, mantener siempre cierto control sobre los materiales que el diálogo con el sueño le brindaba: sólo así podía asegurar una poesía bien lograda, hecha de “forma y sensualidades”. Ahora bien, esta aseveración de Lorca viene muy a cuento aquí, porque, leyendo estos primeros versos de “Paso a nivel”, no es difícil ver la presencia de una voluntad estética muy similar. Hay imágenes cuyo significado, en un primer momento, resulta más que problemático: como “el cazador”, por ejemplo, o también “la yema”. Pero, con todo, no se trata de elementos perdidos en un chorro incontenible de imágenes dispares, como suele ocurrir en un texto impulsado por el automatismo. Cada imagen ha sido cuidadosamente seleccionada y destacada: no son imágenes cualesquiera, sino el “cazador *preciso*” y la “yema *exacta*”. De esta manera, manteniendo control estético sobre los estímulos que le llegan del mundo onírico, Estrada logra dotar a sus versos de cierto “misterio visible”. De hecho, lo que distingue *Paso a nivel* de los dos libros anteriores, más incluso que la irracionalidad, es la corporalidad del mundo evocado. Lo onírico, por fin, adquiere cuerpo, cobra forma y plasticidad, tal y como Gorostiza había vaticinado.

¿Y el significado de los versos citados? Haciendo suyo un recurso que ya habían empleado García Lorca en *Poeta en Nueva York*, Aleixandre en *Espadas como labios* y Cernuda en *Un río un amor*, Estrada elabora una estructura sintáctica muy lógica sobre la cual va colgando una serie de imágenes sorprendentes que, si bien tienen su propia coherencia interna, no corresponden, desde luego, a la idea que normalmente tenemos de la realidad en que vivimos. Las imágenes son muy dispares e incluso pueden parecer inconexas: “las hojas del árbol”, “las auroras polares”, “el zorro”, “mis manos”, “las gargantas inexhaustas”, “los bustos apasionantes”... El poeta deja al lector imaginar qué relación pudiera existir entre todos estos elementos, si bien la correcta articulación sintáctica de esta larga oración da a entender que dicha relación efectivamente existe. También

⁸ FEDERICO GARCÍA LORCA, “Imaginación, inspiración, evasión”, *Conferencias II*, ed. Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp. 20-21.

obedece al mismo propósito (el de proponer un sentido que rebasa el ámbito puramente lógico) la aliteración que, en el tercer verso, por ejemplo, parece generar el texto simplemente por fuerza de la asociación fonética: “y el zorro se azula terciado en la seda de los bustos apasionantes”⁹.

Una posible interpretación se fijaría sobre todo en la yuxtaposición de valores aparentemente contrarios. Vemos, por ejemplo, cómo de una preocupación por el paso del tiempo (simbolizado tanto en las hojas que se caen como en las auroras que “se liquidan”) se salta a cierta idea de la muerte (sugerida por la piel del zorro) al mismo tiempo que a cierta incitación erótica (presente en “la seda de los bustos apasionantes” sobre los cuales la piel del zorro parece recaer). Los cuatro primeros versos llegan así a sugerir la proximidad de una experiencia contradictoria de amor y muerte, que –por constituir apenas una premonición– se plantea como una realidad todavía virtual. No se sabe aún cómo esta tensión ha de resolverse: el zorro está “esperando el cazador preciso para iniciar la desbandada”. Es justamente en este momento, a la mitad de la estrofa, cuando el yo lírico afirma su protagonismo, identificándose como el sujeto del verbo “quisiera” del primer verso, que es el verbo principal que rige toda la oración. ¿Y qué es lo que el yo “quisiera”? Cabe interpretar su deseo por lo menos en dos sentidos: por un lado, como un afán de posesión erótica, con los correspondientes anhelos de muerte; y por otro, como un intento de poseer el mundo por la palabra poética, donde nuevamente matar, detener la vida, es la única forma de fijar, y eternizar, todo cuanto hay de hermoso en el mundo. Así en la segunda mitad de la estrofa el poeta, si no intenta el absurdo de competir con la propia naturaleza, al “colocar la hoja en la yema exacta del árbol genealógico”, sí intenta matar todo lo que despierta su fervor, ya que al transfigurar el mundo, termina por desnaturalizarlo: crear poesía –parece decirnos el poema– es el equivalente de “poner el frigidario en las gargantas de paralelos tropicales”. Finalmente el poeta es el cazador que,

⁹ Curiosamente, en “Habitación de al lado”, un poema surrealista de LUIS CERNUDA, vemos cómo una similar reiteración de fonemas crea un mundo parecido de sonambulismo y de languidez erótica. Unas sombras blancas, escribe el sevillano, pasean “Por las pálidas dunas de la vida, / No redonda ni azul, sino lunática, / Con sus blancas lagunas, con sus bosques / en donde *el cazador si quiere da caza al terciopelo*”, *Poesía completa*, eds. Derek Harris y Luis Martistany, Siruela, Madrid, 1993, p. 151; las cursivas son mías.

para “cubrir de martas y chinchillas el paisaje de la poesía”, anda “oprimiendo el gatillo ante el paso de la primera aurora”. Es decir, es quien, al querer fijar la belleza del mundo, detiene el fluir mismo de la vida y lo mata.

Esto, al menos, es *una* forma de leer los versos de esta estrofa. (Una forma que, por proceder de manera más o menos racional, necesariamente tiene que resultar algo prosaica en comparación con el texto de inspiración ilógica que pretende “explicar”.) Más que ofrecerla como la única lectura posible, quería demostrar que, pese a la irracionalidad de muchas de las imágenes, esta nueva propuesta de Estrada ofrece algo más que una simple sumisión al dictado del inconsciente. Al contrario, pese a las yuxtaposiciones lexicales incongruentes, pese a la apariencia de arbitrariedad, podría decirse de los poemas más radicales de *Paso a nivel* lo que decía Lorca de algunos de sus poemas más herméticos: “No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara los ilumina”¹⁰. Y claro, aun cuando hubiera sido posible asignarle a esta obra la etiqueta de surrealista, esto tampoco hubiera sido garantía, de por sí, de calidad estética. *Paso a nivel*, como he intentado demostrar, gana nuestra atención por muchos motivos, pero sobre todo por el delicado equilibrio que establece entre el sueño y la conciencia crítica, entre la pluralidad del estímulo sensorial y la unicidad del impulso estético de convertir todo este material en verso, en estrofa, en poema: en ritmo verbal. A la hora de hacer esta operación creativa, el poeta a veces se apropia de ciertos recursos del surrealismo, a veces no; en todo caso, el sello final es enteramente suyo.

PRIMERAS LECTURAS DE *PASO A NIVEL*

En el colofón con que se cierra *Paso a nivel* se lee: “Este libro se acabó de imprimir por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre el día 17 de mayo de 1933”. El primero en leer el libro seguramente fue el propio autor, quien, por desgracia, no estuvo nada contento con el trabajo de los impresores. Si bien las ediciones de los Altolaguirre solían ser impecables en cuanto a diseño gráfico, y sobre todo en cuanto a la armoniosa combinación de

¹⁰ Carta sin fecha, pero de mediados de septiembre de 1928, de Federico García Lorca a Sebastián Gasch, recogido en LORCA, *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Cátedra, Madrid, 1997, p. 588.

papel, tinta y letra de molde, no cabía decir lo mismo, en cambio, de la precisión y fidelidad de los textos. Y *Paso a nivel* no era ninguna excepción a la regla. En este caso las erratas no eran muchas, pero Estrada, que era un hombre versado en las artes de la imprenta y, por lo tanto, muy exigente a la hora de valorar el trabajo de los demás, se indignó. “Malísima impresión”, se quejó en una nota que le escribió a su amigo Alfonso Reyes, al enviarle un ejemplar¹¹.

Reyes, que también era exigente en todo lo que a ediciones se refería, simpatizó con su amigo, pero, curiosamente, en un gracioso poema, “*Paso a nivel* de Genaro Estrada (libro con algunas erratas como todos)”, intentó consolarlo. En la última de sus tres décimas, le hizo esta risueña recomendación:

La errata no te atosigue,
no te duela su punzada;
pues sabrás, Genaro Estrada,
que aunque la vista se obligue,
el espíritu no sigue
la letra sino la idea
—sino la sangre— y sortea
cada *u* cambiada en *ene*,
porque el espíritu tiene
libre estrada en que campea¹².

La primera reseña del libro corrió a cargo del poeta madrileño Juan José Domenchina, quien a lo largo de los años

¹¹ La nota se conserva entre las páginas del ejemplar de *Paso a nivel* que se encuentra en la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México. El texto completo reza: “Malísima impresión; pero había que dársela a Altolaguirre para ayudarle un poquitín”. Todo parece indicar que Altolaguirre intentó corregir sus errores antes de distribuir los demás ejemplares de la edición. “Perdóneme tanto tiempo sin recibir sus libros”, le escribió a Estrada el 5 de junio de 1933, “pero es que los ejemplares que me quedan por entregarle quiero que vayan sin las erratas. Voy a hacer las páginas que están mal. Todo esto es tiempo que usted pierde en tener su libro, pero creo que después de lo bueno que ha sido usted siempre con nosotros es lo menos que debo hacer”. Véase ALTOLAGUIRRE, *Epistolario 1925-1959*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, p. 263.

¹² ALFONSO REYES, *Obras completas*. T. 10: *Constancia poética*, F.C.E., México, 1981, p. 271. Si Reyes quería quitar importancia a las erratas, tal vez fuese porque él había corrido con mayor suerte, en 1931, al encargar la edición de sus *5 casi sonetos* al mismo Altolaguirre. Véase JAMES VALENDER, “Sobre los *5 casi sonetos* de Alfonso Reyes”, *NRFH*, 37 (1989), 665-673.

treinta ejerció de crítico literario, tanto en el diario *El Sol* como en *La Voz de Madrid*¹³. Si bien *Paso a nivel* llevaba una dedicatoria inicial dirigida “A mis amigos poetas de España”, no hay nada, sin embargo, que indique que el autor haya pensado en Domenchina al escribirla; al contrario, los poetas españoles con quienes Estrada más se identificaba entonces (Moreno Villa, Lorca, Diego, Cernuda, Altolaguirre), tenían intereses que los alejaban de las inquietudes de Domenchina, quien se reunía, preferentemente, no con ese grupo, sino con poetas y escritores sensiblemente mayores que él, como Juan Ramón Jiménez, Manuel Azaña y Martín Luis Guzmán. De hecho, la reciente aparición de la *Antología* de Diego, de la que el propio Domenchina había sido excluido, sirvió de repente para agudizar la distancia que ahora lo separaba de los nuevos poetas que habían de darse a conocer como la Generación del 27. El crítico, con toda probabilidad, conocía la estrecha amistad que unía a Estrada con el grupo de Lorca, y puede ser que, consciente o inconscientemente, este hecho lo haya llevado a formular su opinión del libro sin regodeo alguno (aunque, dicho esto, hay que reconocer que ya era notoria la total franqueza con que Domenchina expresaba su parecer).

Domenchina comienza su artículo con una breve referencia a las imperfecciones de la edición, lamentando que el libro haya salido de “las famosas y descuidadas prensas que gimen a estímulos del matrimonio Altolaguirre” (p. 37). Hacia el autor se muestra cortés, al reconocer que se trata, a fin de cuentas, de un “inteligente y ejemplar enamorado de la Poesía”. Su crítica, en cambio, es demoledora. Lo que no le gusta del libro, para decirlo de una vez, es todo cuanto éste debe, directa o indirectamente, a la influencia del surrealismo. Los poemas escritos en versos tradicionales le parecen aceptables; Domenchina incluso destaca el valor poético de los dos sonetos, que para él constituyen “quizá las composiciones más logradas del libro” (p. 38). Los de versificación irregular, al contrario, le parecen del todo fracasados. “*Paso a nivel* es un libro excesivamente circunstancial”, dictamina. “Hay poemas, como el que da nombre al libro, como ‘Aire en un tiempo’, como ‘Escenario

¹³ JUAN JOSÉ DOMENCHINA, “*Paso a nivel*”, *El Sol*. Madrid, 4 de junio de 1933, p. 3; recogido por Amelia de Paz en su edición de DOMENCHINA, *Artículos selectos*, Fundación Banco Santander, Madrid, 2010, pp. 37-40. En adelante, las citas a este artículo remitirán a la edición de Amelia de Paz y sólo pondré el número de página entre corchetes.

de angustia' y otros más –todos ellos en versículos–, que dan la impresión penosa de un nacimiento espurio”. Sintomáticos de este fracaso serían, según él, los esfuerzos vanos del poeta por dominar la forma de expresión que ha escogido: “El versículo de Estrada no es ciertamente claudeliano: su raíz es superrealista o de penúltima hora. Frecuentemente infeliz. La técnica del endecasílabo, le es harto más familiar al autor mexicano” (p. 38). El versículo de Estrada no convence al crítico; pero se ve que, en el fondo, no se trata de un problema puramente técnico o formal. Al contrario, lo que Domenchina le censura a Estrada es nada menos que una falta de autenticidad:

Tal vez por humildad nativa, Estrada es demasíadamente propenso a la 'réplica'. Urge que se desembarace en cierto modo de su timidez. No hay por qué insinuar con voz ajena lo que puede decirse con voz propia, genuina. El aprendizaje tiene su término. Cuando se prolonga indefinidamente conduce al amaneramiento o a la perplejidad. Genaro Estrada es un escritor maduro. Es hora, pues, de que se independice y se logre como poeta. Temperamento no le falta. Quizá flaquee la decisión. Pero hay que decidirse (p. 39).

Esta condescendencia por parte de un poeta que le era once años más joven debe de haber irritado al autor mexicano. Pero no tanto, tal vez, como la insinuación misma de que Estrada hubiera acudido al versículo surrealista simplemente para ponerse a tono con Lorca y sus amigos, y no para liberar su “voz propia, genuina”. Domenchina se cuida de no atribuir ninguna pretensión oportunista a Estrada, explicando la supuesta falta de autenticidad en términos de lo que llama “la actitud tímida y perpleja de este autor”. Pero resulta que esta matización, lejos de mitigar la censura, sólo la refuerza, ya que se apoya, de nuevo, en la idea de que la rebeldía encapsulada en varios de los poemas de *Paso a nivel* no correspondía, en realidad, al *verdadero* sentir de Estrada como poeta y como hombre. Resulta curioso observar, por otra parte, que al introducir este tema, Domenchina aprovecha la oportunidad para lanzar un rápido e inesperado ataque a aquellos poetas más jóvenes quienes, a diferencia de Estrada (afirma el crítico), sí incurren en modas vanguardistas con el fin de cobrar notoriedad: con la ilusión de ser vistos por el gran público, pero también con la esperanza de echar sombra sobre obras de mucho más valor que las suyas:

La consciencia, el cabal conocimiento de sí mismo, rara vez es compatible con la osadía. Hay mozos insurgentes y audaces que irrumpen en el cercado poético desafiando a la divinidad con sus alardes de guardarropía y creyendo a cierra ojos que el desmán incoherente es algo así como la quintaesencia del estupor o éxtasis lírico. La actitud del autor de *Paso a nivel* contrasta hartamente con la gratuita desfachatez de esos mozos acéfalos (p. 37).

Domenchina no señala nombres, pero en la mención final que hace de “esos mozos acéfalos” es difícil no ver una alusión a aquellos poetas del 27 (como Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre) que, al acercarse al surrealismo hacia 1928, tomaron distancia frente al poeta que hasta entonces había sido, en efecto, poco menos que una divinidad para ellos: Juan Ramón Jiménez. El empleo aquí del adjetivo “acéfalo” no deja lugar a dudas. Porque fue también el término que utilizara el propio Juan Ramón Jiménez al recriminar a estos antiguos discípulos suyos el que ya no quisieran reconocer en público su autoridad como el poeta que había sido, y seguía siendo (a juicio del propio Juan Ramón), la verdadera cabeza del movimiento lírico moderno –recriminación que, por admiración hacia Jiménez, Domenchina también hace suya aquí.

Vemos así cómo el crítico introduce una fuerte distinción entre la poesía surrealista de Estrada y la de sus jóvenes amigos españoles: mientras que éstos se dejan llevar por una “gratuita desfachatez”, el mexicano es víctima tan sólo de su “humildad nativa”. El mexicano, aunque mayor, todavía está a tiempo para corregirse; los jóvenes de la vanguardia española, en cambio, no parecen tener ni perdón ni salvación posibles. Demostrar que la mayoría de los poemas de *Paso a nivel* eran amanerados desde luego hubiera supuesto un arduo trabajo de análisis estilístico, que rebasaba los límites de una simple reseña. Pero ¿había elementos en esa obra que, efectivamente, justificaran la crítica de Domenchina? ¿O sus críticas eran más bien consecuencia de un simple prejuicio en contra de una corriente poética a la cual él mismo se había acercado poco antes –de manera muy notable, en los densos y enredados versículos de *Dédalo* (1932)–, pero de la que ya se hallaba de regreso, tal y como acababa de demostrar al escribir *Margen* (1933), su colección más reciente? Es decir, al formular su crítica de *Paso a nivel*, ¿no hacía Domenchina sino desplazar hacia la obra de Estrada cierta impaciencia que sen-

tía con respecto a un capítulo reciente de su propia biografía como poeta.¹⁴

Ante una pregunta tan compleja resulta difícil contestar de manera cabal. Lo que sí se hace evidente es que los admiradores de la obra de Estrada no tardaron en lanzar una respuesta a Domenchina. O al menos así es como cabe interpretar la publicación por estas mismas fechas de una hoja volandera que recogía las impresiones de varios poetas jóvenes del momento. La hoja, con toda seguridad impresa por el mismo Manuel Altolaguirre, lleva como encabezado el título del poemario, *Paso a nivel*, y el nombre del autor, Genaro Estrada; luego sigue la indicación: “Opiniones de algunos poetas españoles”¹⁵. Los poetas cuyos comentarios se recogen incluyen algunos de los miembros más célebres de la generación del 27: Dámaso Alonso, José María Quiroga Pla, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, José Moreno Villa y Vicente Aleixandre. En vista de la firmeza con que Domenchina rechazaba la mayor parte de los poemas de *Paso a nivel*, resulta interesante observar el calor con que estos otros poetas españoles, al contrario, los elogiaban.

Algunos de los comentarios impresos son bastante breves. Es el caso del elogio emitido por Dámaso Alonso, quien, a diferencia de Domenchina, subraya la unidad del poemario: “¡Qué constante calidad! Desde el principio hasta el fin todo el libro se sostiene en la región de la pura poesía”. También resulta curioso observar cómo, a la hora de explicar la “constante calidad” del libro, Alonso la atribuye a la presencia en todos los poemas de una misma aspiración de “pureza”. Y es curio-

¹⁴ Sobre *Dédalo* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1932) Amelia de Paz comenta lo siguiente: “Poca atención han prestado a esta obra los estudiosos del surrealismo en España”. Luego agrega: “Próximo al planteamiento bioculturalista que P. Ilie [en *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968] ha estudiado a propósito de Lorca, *Dédalo* constituye una inmersión en los estratos ancestrales del ser humano, de la que el poeta saldrá, como de una fiebre benigna, renovado”. Véase la “Introducción” de Amelia de Paz a su edición de JUAN JOSÉ DOMENCHINA, *Obra poética*, Castalia-Comunidad de Madrid, Madrid, 1995, t. 1, p. 28.

¹⁵ Las citas que figuran a continuación están tomadas de un original de esta hoja volandera; puesto que el impreso consta de sólo dos caras de una sola hoja, no considero necesario ofrecer más datos al respecto, salvo señalar que es la primera vez, creo, que alguien haya examinado estos testimonios. El mismo texto apareció publicado después, en México, en la revista *El Libro y El Pueblo*, 1933, núm. 8, 310-311. Curiosamente, el artículo de Domenchina también fue reproducido en *El Libro y El Pueblo*, 1933, núm. 7, 253-255.

so, porque, desde luego, los versículos de tono surrealista que articulan varios de los poemas de *Paso a nivel*, se hallan muy lejos de las metas éticas o estéticas de la pureza poética, sea del tipo practicada por Juan Ramón Jiménez o aquella otra reivindicada por Paul Valéry. El comentario, en efecto, desconcierta. Pero para quien esté familiarizado con la historia literaria de estos años dicha apreciación no resulta del todo inesperada, puesto que Alonso emplearía la misma etiqueta de poesía “pura” al celebrar la aparición del primer libro surrealista de Vicente Aleixandre, *Espadas como labios* (1932)¹⁶. Y de hecho, en el prólogo a su *Antología*, Gerardo Diego ya había presentado todos los textos reunidos en el libro, incluso los más radicales de *Poeta en Nueva York*, de *Un río, un amor*, o de *Espadas como labios*, como unidos por un mismo afán de pureza¹⁷.

Otro comentario breve es el de Aleixandre, que también parece haber disfrutado mucho la lectura, y relectura, del libro:

Estoy relejendo este libro con verdadero placer. Ya lo conocía porque lo he ido viendo componer poema a poema por nuestro Manolo Altolaguirre, y allí, en aquel rincón de la imprenta, había saboreado despaciosamente el original, que ahora vuelvo a recuperar tan bellamente presentado.

A diferencia de Alonso, Aleixandre no se atreve a relacionar esta poesía con tal o cual corriente o movimiento literario. Si

¹⁶ Al referirse a *Espadas como labios*, DÁMASO ALONSO escribió, por ejemplo, lo siguiente: “¡Qué gran masa, qué gran torrente de poesía (reacción *primitiva* de un alma atentísima de hoy), mezcla de dolor y sarcasmo y de ternura y delicadeza! Porque en el fondo de lo grotesco está palpitando una doliente ternura, con *emanaciones más puras* y tal vez más eficaces (para quien las quiera recoger) que en toda la poesía anterior. Esta inadaptación total sí que es *puramente poética*. Aquí se quiebran los frenos de la lógica y el lector, desde la primera página hasta la última, vive en continuo sueño, en ininterrumpido sueño”, en “*Espadas como labios*”, *ROcc*, 114 (1932), p. 333 (las dos últimas cursivas son mías).

¹⁷ En el prólogo, GERARDO DIEGO afirmó, entre otras cosas, lo siguiente: “Cada día que pasa vamos viendo con mayor claridad que la poesía es cosa distinta, radicalmente diversa de la literatura. En cuanto a mí, hace tiempo que vengo sosteniendo esa fe en toda ocasión oportuna. Pues bien, esa fe es creencia también, más o menos firme e inquebrantable, según los casos, de cuantos poetas figuran en este libro. Y no sólo fe teórica, sino fe práctica, que eleva sus versos a una altura de intención, a *una pureza de ideales* muy alejados del campo raso, mezclado, turbio de la poesía literaria corriente”, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932, p. 8 (la cursiva es mía).

se empeña en algo es en resaltar el placer mismo de la lectura, y en llamar la atención del lector hacia la belleza de la edición, respondiendo de esta manera no sabemos si a la decepción expresada al respecto por el propio Estrada o a la crítica formulada por Domenchina en su reseña. Algo más comprometido resulta el comentario de Moreno Villa, escrito, por lo visto, cuando el malagueño estaba a punto de salir de España rumbo a Buenos Aires:

Paso a nivel tiene más sustancia de lo que parece a primera lectura. Es un libro difícil. Yo creo que el público topará con él como en un muro. Para mí tiene una voz que me parece muy familiar y muy mía, aun siendo muy propia. Cuando vuelva de América he de insistir en él.

Como asiduo lector de poesía que era, Moreno Villa sabe que la buena poesía raras veces entrega su secreto en una primera lectura y menos todavía en el caso de un libro como éste que él, a diferencia de Domenchina, no duda en presentar como “difícil”.

Si Moreno Villa tiene la impresión de verse reflejado en la poesía de su amigo Estrada, algo parecido le ocurre a Altolaguirre, quien, justamente por haber compuesto el libro poema por poema y verso por verso, conoce el mundo de *Paso a nivel* mejor que nadie, con la excepción, desde luego, del propio autor:

Conozco el libro como si hubiera vivido en él. Cuando entramos en una ciudad conocida la tenemos presente por completo, aunque sólo estemos en una plaza o en una alameda. Leo un verso del libro, y sé ya qué edificios, poemas, árboles y nombres hay detrás de cada página o de cada muro. Estoy en el libro; no me sorprende ni me asusto ante una imagen o una realidad poética. Todo es conocido, amado, porque el mismo aire que orea las últimas flores, es el que respiro cuando descanso bajo el primer árbol. Este libro tiene una gran unidad. Es casi un poema. Leo la tragedia “en que la luna se apaga para enterrar el tiempo muerto”. Leo la tragedia: “Amor, quería decir, o bien olvido / y un silencio sin límite seguía”. Me impresionan mucho estos versos. Son tan vivos que cuando se ven sueltos en un libro, basta que alguien los lea para que se quieran clavar en el alma para continuar viviendo.

Altolaguirre concuerda con los demás comentaristas en su admiración por la poesía de *Paso a nivel*, pero también en sub-

rayar que el poemario “tiene una gran unidad”. Por otra parte, con el fin de ejemplificar la pasión que respira esta obra, escoge, para destacarlos, versos tomados de dos de los poemas más vanguardistas del libro, “Misterio en sordina” y “Fuga”, demostrando así que, a su juicio, de ninguna manera desmienten la excelencia del conjunto. Y al confesar que no se sorprende ni se asusta “ante una imagen o una realidad poética”, invita también a los demás lectores a no dejarse desconcertar ante ciertos rasgos aparentemente irracionales: todo aquel que se les acerque sin miedo, parece decirnos Altolaguirre, se dejará contagiar de la misma pasión.

El comentario más extenso corresponde a José María Quiroga Pla, un poeta poco recordado hoy en día, que si bien colaboró en varias de las revistas editadas por los poetas del 27, como *Litoral*, *Carmen*, *Verso* y *Prosa*, *Héroe* y *Los Cuatro Vientos*, escribió sus mejores poemas durante el exilio, reuniéndolos en *Morir al día* (1946) y *La realidad reflejada* (1955). Al igual que Aleixandre y de Moreno Villa, Quiroga Pla parece convencido de la necesidad de releer *Paso a nivel* varias veces antes de emitir una opinión al respecto:

Paso a nivel lo he releído varias veces, en pequeñas dosis, como cumple hacer con un libro así y con una poesía de esa calidad. Es como debe ser hoy la poesía: de una humanidad renovada, sacada del fondo último de lo humano universal, y haciéndose su forma misma, sin cuajar en moldes mostrencos, por otra parte. Es curioso que esa universalidad se consigue aquí, a mi juicio, por medio de ciertas virtudes propiamente nacionales, mejicanas –dejo a un lado el buen aprendizaje hecho en numerosas y diversas lecturas y culturas–. En mis lecturas de poetas americanos de lengua española, sólo en los mejicanos, en efecto, he encontrado lo que pudiéramos llamar el sentido de la línea. Su poesía tiene contorno y arquitectura, y sus poetas, aun los románticos, saben del sabor y el valor de la palabra.

Este comentario llama mucho la atención. Primero, porque descubre algo universalmente humano en esta poesía que la coloca por encima de los enfrentamientos que separan las diferentes corrientes del momento (aunque la transición hacia una rehumanización de la poesía sí era un rasgo que los historiadores habían de señalar como distintivo de la literatura española de los años treinta). Por otra parte, Quiroga Pla es el único de los comentaristas en tener presente que Estrada es un poeta

mexicano. Es decir, sin perder de vista la universalidad de *Paso a nivel*, es el único en mostrarse sensible a todo cuanto este libro debe a la larga y rica tradición poética mexicana. Pero así como la nacionalidad no excluye la universalidad, la vertiente tradicional de esta obra no excluye la modernidad, y es en la síntesis de todos estos valores, lo mismo que en la maestría con que el poeta domina cada una de las formas escogidas por él, donde Quiroga Pla descubre, finalmente, la profunda unidad del libro, tal y como anota en el párrafo con el que cierra su comentario:

En *Paso a nivel* habría que alabar otras muchas cosas, como son la desnudez (hecha precisamente de maestría cabal y nada común), llena de vigor y hecha de exactitud poética, de la forma, así en los poemas libres como en los sonetos, de una modernidad y una gracia admirables¹⁸.

Finalmente, contamos con el veredicto de Luis Cernuda, un poeta poco dado al elogio fácil, incluso cuando se ocupaba de la obra de quienes eran sus amigos¹⁹. Al comentar los versos de *Paso a nivel*, evita cualquier intento de clasificarlos. Para él lo importante es el hecho mismo de estar ante un libro de verdadera poesía:

¹⁸ Los comentarios de Quiroga Pla fueron tomados de una carta que éste le envió a Estrada el 3 de julio de 1933. La fecha de la carta confirma, por cierto, que la hoja volandera se publicó después de la reseña de Domenchina. La carta se conserva inédita en el Archivo Particular de Genaro Estrada, en la biblioteca de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

¹⁹ Por lo visto, Cernuda llegó a desarrollar una relación cordial con Estrada. En una carta del 1 de marzo de 1959 enviada a Julio Aumente, el sevillano había de relatar la siguiente anécdota: “Genaro Estrada, escritor mexicano que fue embajador de su país en Madrid, me advirtió una vez (era cuando escribía yo los versos de *Donde habite el olvido* [1932-1933]) que el amor no debía tomarlo sino como una ocupación entre otras, sin sumergirme por entero en él. La intención de Estrada, al decirme eso, era excelente, pero de nada me servía entonces. Y supongo que, más o menos, ha de ocurrirle a usted lo mismo que a mí por aquellas fechas. Aunque siempre quedó adentro, advirtiéndome”; en LUIS CERNUDA, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, pp. 740-741. En el archivo de Paloma Altolaquirre, en México, se conserva un ejemplar del primer libro de Cernuda, *Perfil del aire* (Litoral, Málaga, 1927), que lleva la siguiente dedicatoria: “A Genaro Estrada, este aire de unos días lejanos que, por la virtud del afecto, resucita ahora. Luis Cernuda. Marzo 1933”.

Estoy leyendo este libro tan delicado y bello. En él aparece la poesía, siempre igual a sí misma, mas distinta en cada poeta, como el encanto de estos días primaverales que contemplan mis ojos en las pausas de la lectura: también ellos son idénticos siempre y siempre diferentes. Su libro es poesía y esa poesía es, además, propia. ¿Puede decirse algo más de un poeta sin fatigarlo con interpretaciones razonadas?

Y no es que el libro simplemente le haya gustado al poeta sevillano. Está convencido de que *Paso a nivel* pasará la única prueba que verdaderamente importa: el dictamen, no de los críticos de hoy, sino de los lectores de mañana. Así concluye:

No serán tan breves los días de estos versos. Ellos vivirán indefinidas primaveras, en las cuales otros lectores, al recorrerlos, sentirán como yo ahora no sé qué temblor de aire y de espíritu.

ENVÍO

Desde su muerte en México, en 1959, Juan José Domenchina, tal vez más incluso que otros poetas del exilio español, ha quedado marginado de la historia literaria. Si se le recuerda, ha sido –salvo en casos muy excepcionales– sólo para lamentar su participación en algunas de las numerosas polémicas que salpicaron la vida de su generación literaria a lo largo de los años. Me doy cuenta de que, como crítico lo mismo que como poeta, es autor de una obra insólita, que justamente por dar voz a una conciencia a menudo reñida con el consenso cambiante de su generación, merece ser leída con especial atención²⁰. Si he acudido a su testimonio aquí, contrastándolo con el que hicieron público varios de sus contemporáneos en España, ha sido sólo con el fin de demostrar la variedad de reacciones que una misma obra puede despertar entre sus lectores. No dudo por un momento que las opiniones vertidas en su reseña sobre *Paso a nivel*, hayan sido expresadas con buena fe; pero también estoy seguro de que esas opiniones fueron dictadas, en mayor o

²⁰ Amelia de Paz ha hecho un esfuerzo ejemplar por restituir la obra de Domenchina a la historia literaria. Además de editar la *Obra poética* y la antología de *Artículos selectos*, es autora del excelente estudio monográfico titulado *El verbo cautivo. Aproximación a la poesía de Juan José Domenchina*, El Colegio de México, México, 2007.

menor medida, por sus propios gustos y preferencias como poeta y como lector. Y claro, en cuestión de gustos no hay nada escrito.

Pero dicho esto, tampoco procede, me parece, unirse sin más a las opiniones vertidas por los otros poetas españoles. Si las aceptamos como valoraciones acertadas, entonces tenemos que preguntarnos por qué *Paso a nivel* no ha sido celebrado como uno de los grandes libros de poesía mexicana, cuando menos de los años 30. Cernuda, como acabamos de ver, auguró para el libro un futuro de “primaveras indefinidas” en que los poemas serían revividos con deleite por sucesivas generaciones de lectores, y sin embargo el libro parece haber caído en el más completo olvido desde su publicación hace ya casi ochenta años. ¿Por qué el vaticinio del sevillano no se ha visto confirmado? ¿La marginación que ha sufrido la poesía de Estrada durante todo este tiempo se debe, en efecto, a una lamentable ceguera por parte de los lectores de poesía? ¿O es que en el entusiasmo expresado por Cernuda y sus amigos pesaron, más que criterios de valoración estética, consideraciones de orden amistoso? Sea como fuere, debemos reconocer que resulta curioso, por no decir desconcertante, observar que en su último libro de poesía, *Senderillos a ras*, publicado en Madrid apenas un año después de *Paso a nivel*, el mexicano renunció abruptamente a sus audacias vanguardistas para escribir una poesía mucho más tradicional, un poco al estilo de las *Canciones* de Lorca y de *Marinero en tierra* de Alberti. En vista de este precipitado cambio de ruta, ¿no habría algo de cierto en la acusación de diletantismo que Domenchina evidentemente quería endilgarle al poeta mexicano?²¹

²¹ Desde luego, no faltaron lectores que celebrasen esta nueva orientación. Entre ellos, el mexicano Ermilo Abreu Gómez, que en carta del día primero de mayo de 1934, felicitó a Estrada por haber sentado cabeza por fin como poeta: “Me parece que *Senderillos a ras* viene a ser el libro de más cuajada poesía que nos ha ofrecido. En los otros, tal vez porque soy profano en estas materias del arte de trovar, no logré, cabalmente, asir su gracia ni penetrar su máxima intención”. También aprovechó la oportunidad para ofrecerle un consejo, muy parecido, por cierto, al que expresa Domenchina en su artículo: “Pobre del que, por afán de lucimiento, atiende a todos los llamados y se amanceba con todas las doncellas del Parnaso: a ninguna hará fecunda y de ninguna recibirá el fruto maduro de su semilla. Mejor hombría demuestra aquel que acota su predio y en él deja que los pájaros vuelen y cuelguen sus nidos: suyo será su trino y propia la cosecha que le brinde el otoño”. Curiosamente, al formular esta crítica, Abreu Gómez no concede ninguna singularidad a *Paso a nivel*; los tres primeros poemarios de Estrada

Puede ser que, como poeta, Estrada haya sido, en efecto, algo ecléctico; pero para explicar el olvido en que descansa *Paso a nivel*, no bastan, me parece, las críticas que Domenchina le formula. El libro se publicó en España en una edición muy limitada, que difícilmente habría circulado más allá del círculo formado por los amigos más inmediatos del autor. En España no se conoce más reseña, propiamente dicha, que la de Domenchina, mientras que en México su aparición apenas fue registrada por un par de notas²². Por otra parte, la obra se publicó en un momento en que la mayor parte de los poetas hispánicos que se habían acercado al surrealismo, ya estaban de regreso (como lo estaba el propio Domenchina) de esa aventura poética. Para 1933, sólo Vicente Aleixandre, del grupo del 27, seguía fiel a los mismos propósitos. De haberse publicado unos dos o tres años antes, *Paso a nivel* tal vez hubiera tenido una acogida algo distinta. Pero no ocurrió así. Y claro, un libro que no despierta interés en su momento, difícilmente va a llamar la atención de los lectores y los estudiosos que surgen en años posteriores.

Como confirmación del cambio ejercido en la valoración del surrealismo durante esos años (1929-1933), quisiera citar un último testimonio: el del poeta mexicano que con tanto esmero había reseñado *Escalera. Tocata y fuga*, el poemario anterior de Estrada. En carta escrita en noviembre de 1933, acusando recibo de un ejemplar de *Paso a nivel*, Gorostiza le escribió, entre otras cosas, lo siguiente:

No se imagina cuánto le agradezco que me haya recordado para hacerme participar del goce de una poesía tan depurada, tan fina, como la que ha usted reunido en *Paso a nivel*. Después de leer y releer con verdadero gusto cada uno de sus nuevos poemas, confirmo la impresión que me produjo ya *Escalera*, de que va usted —¿de regreso?— hacia las formas clásicas. Por mucho que me guste, en efecto, la agilidad y la desenvoltura elegantísima de su verso libre, quiero confesarle que me gustan más aún las poesías que

son rechazados, por igual, como lamentables desvíos frente al verdadero camino que el poeta habría descubierto, por fin, al escribir *Senderillos a ras*. Véase ABREU GÓMEZ, "Una carta y una nota", *Revista de Revistas*, México, 20 de mayo de 1934, p. 34.

²² Las bibliografías indican las siguientes notas: RENÉ TIRADO FUENTES, "Genaro Estrada: *Paso a nivel*", *Imagen*, año I, núm. 8 (18 de agosto de 1933), p. 26; y R. LÓPEZ IZQUIERDA, "Dos libros de poemas españoles del poeta mexicano Genaro Estrada", *Letras*, núm. 55 (mayo de 1934), p. 3. Por desgracia, no he podido consultar ninguna de las dos.

ciñe usted a los antiguos moldes. ¿No el vino nuevo toma sabor en las viejas barricas?

Cuando en 1929 Gorostiza animó a su colega mexicano a emprender una auténtica incursión en el mundo del sueño y no simplemente “el remedo de un viaje”, parecía tener presente (aunque sin mencionarlo) el ejemplo de los surrealistas. Si fue así, las preferencias estéticas de Gorostiza habrían cambiado bastante con el paso del tiempo, porque ahora el poeta tabasqueño expresa una clara predilección por las formas lúcidas y armoniosas de la poesía clásica, en las que estarían inscritos, a su juicio, los mejores poemas de *Paso a nivel*. Reconoce que los versículos vanguardistas de este libro nuevo tienen su atractivo, pero con todo, está seguro de que los poemas de versificación regular marcan el verdadero camino a seguir. Adopta así una postura muy parecida a la que expresara Domenchina, si bien asume como simple preferencia personal lo que el poeta y crítico español ofrece como juicio objetivo. En vista de la importante influencia que el surrealismo había llegado ya a ejercer (en España, sin duda, más que en México), no deja de tener interés asimismo todo cuanto Gorostiza luego afirma en su carta a Estrada, al abundar en los motivos de su preferencia:

Ahora, que no sé —¿este dudar maravilloso de siempre!— si mi gusto, lejos de representar una tendencia viva, me coloca ya en las filas de los retrasados; pero, qué le voy a hacer, siento que la poesía española se está dejando arrastrar casi exclusivamente por la palabra, hasta el punto que, en ocasiones, sólo persigue impresionar por los choques acústicos, y no es esa, Genaro, la poesía que yo hubiera querido escribir. Por eso, cuando usted acude a las formas clásicas y hace destacar en ellas un sentido poético de nuestros días, siento que se establece una afinidad segura entre su poesía y yo²³.

Así como los poemas de versificación regular no son necesariamente ineficaces por clásicos, parece decirnos Gorostiza, tampoco los poemas en versículos son necesariamente bien logrados por modernos. El “sentido de nuestros días” puede expresarse en una u otra forma: todo depende, finalmente, del dominio que tal o cual poeta demuestra tener sobre los medios de expresión que elige. Pero, con todo, Gorostiza prefiere los

²³ De una carta inédita de Gorostiza a Estrada fechada el 30 de noviembre de 1933. El original se conserva en el Archivo Particular de Estrada, ya citado.

poemas clásicos de *Paso a nivel*, por estar convencido de que es sobre todo “en las viejas barricadas” donde el vino nuevo “toma sabor”. Preferencia estética que, como ya se ha dicho, finalmente lo coloca más cerca de Domenchina que de Cernuda, Aleixandre y sus amigos.

Pretender sacar a un autor, o una obra, del olvido siempre es una aventura arriesgada. Y, desde luego, contar, como en este caso, con el precedente de unas opiniones muy divididas al respecto sólo invita a extremar la cautela. Pero me parece que la valoración de Gorostiza, justamente por hacer explícito todo cuanto hay de gusto personal en la lectura de cada quien, nos ayuda a reconciliar los entusiasmos de Aleixandre, Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Moreno Villa y Quiroga Pla, por un lado, con las discrepancias de Domenchina, por otro. Uno puede tener una preferencia por los poemas de versificación regular de *Paso a nivel*, pero no por ello dejar de admirar (como en efecto admira Gorostiza) “la agilidad y la desenvoltura elegantísima de su verso libre”. Por lo mismo, me atrevo a proponer que a lo largo del libro encontramos poemas muy hermosos que, al margen de cualquier consideración taxonómica, sí merecen figurar al lado de los mejores poemas escritos entonces en uno y otro lados del Atlántico.

Pero, como señalé al principio, lejos de decir la última palabra sobre *Paso a nivel*, sólo he querido invitar a la lectura de una obra que considero injustamente olvidada. Eso, y explorar un capítulo singular en la historia de las relaciones literarias entre España y México. Porque se han estudiado a fondo las amplias repercusiones de la estancia en Madrid de otro poeta embajador, el chileno Pablo Neruda, cuya influencia se ejerció, como se sabe, a través de otra revista impresa por los Altolaguirre: la célebre *Caballo Verde para la Poesía* (1935-1936). Pero pocas veces se recuerda que, un par de años antes, un embajador mexicano también hizo mucho por establecer un puente entre la poesía hispanoamericana y la poesía peninsular. Que estas páginas sirvan, al menos, como un recordatorio de aquel diálogo²⁴.

JAMES VALENDER
El Colegio de México

²⁴ Quisiera dejar constancia aquí de mi agradecimiento a los profesores Antonio Carreira y Amelia de Paz por sus valiosos comentarios sobre un primer borrador de este trabajo.