

*Anthony Stanton*REFLEXIONES SOBRE LA POESÍA DE JAIME TORRES BODET¹

Cuando pensé en un título para estas páginas, sentí la tentación de ponerles el de "Defensa de la poesía de Jaime Torres Bodet". Afortunadamente resistí la tentación y le di el título más general que figura aquí. Digo "afortunadamente" porque no voy a hacer esa defensa, aun cuando el hecho de que haya pensado que la poesía de Torres Bodet necesitara de una defensa es en sí mismo revelador. Su obra literaria entera y muy especialmente su poesía han sufrido de un problema de recepción distorsionada. A diferencia del caso de José Gorostiza, el otro poeta del grupo mexicano de los Contemporáneos que fue también un alto funcionario, en el de Torres Bodet la imagen del hombre público ha opacado y dificultado la lectura sin prejuicios de su obra literaria. Hace algunos años, cuando organizamos en El Colegio de México un Coloquio Internacional sobre los Contemporáneos como mínimo homenaje al autor que hoy nos convoca, tanto Octavio Paz como José Emilio Pacheco sintieron la necesidad de efectuar un nuevo acercamiento a esta figura inasible. En su semblanza generosa pero no exenta de críticas, semblanza que representó una reconsideración autocrítica y un intento de superar los desencuentros y las fricciones anteriores entre los dos, Paz exploró la coexistencia no siempre armónica de lo que llamó el hombre público y el poeta secreto.² Por su lado, Pacheco llegó a sostener que "en cierto sentido Torres Bodet es hoy el 'poeta maldito' entre los Contemporáneos, el único del 'grupo sin grupo' al que todavía no se le da su lugar en la tradición poética mexicana".³

Prejuicios de tipo ideológico rigen la visión que tienen de Torres Bodet varios autores y críticos que se identificaron con o que fueron marcados por el movimiento estudiantil de 1968. Supongo que esta razón es la que dicta el tratamiento tan injusto que se le da en las páginas del libro de Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, o en las páginas de la *Crónica de la poesía mexicana* de José Joaquín Blanco. Incluso podríamos señalar la exclusión total de Torres Bodet de la antología de poesía mexicana moderna que preparó Carlos Monsiváis, antología que sí incluye a poetas comparativamente inferiores como Elías Nandino.⁴ Curiosamente, los mismos críticos no parecen tener ningún problema con Salvador Novo ni con José Gorostiza, dos de los

muchos intelectuales que justificaron con su silencio los trágicos sucesos de 1968 en México.

Pero hay otras razones que explican la recepción tan negativa que ha tenido la obra poética de Torres Bodet y quisiera explorar algunas de ellas. Miembro de un grupo brillante de poetas y prosistas que sólo tiene parangón, en el mundo hispánico moderno, con la llamada Generación de 1927, Torres Bodet tuvo la desventaja de escribir sus libros más importantes en los mismos años en que Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia escribían los suyos.⁵ Otra paradójica desventaja reside en su precocidad y su abundancia. Eliot pensó que los grandes poetas se definen por su maestría, su variedad y su abundancia. Cada rasgo entraña un riesgo. La abundancia, algo que normalmente celebramos en un poeta, se vuelve un defecto en la primera época de Torres Bodet. Los años de aprendizaje son igualmente largos e igualmente de entrenamiento en Gorostiza o en Villaurrutia, pero Torres Bodet cometió el error de desplegar este aprendizaje a lo largo de los nueve libros que publicó entre 1918, fecha de edición de su primer libro, *Fervor*, con prólogo de Enrique González Martínez, y 1926, fecha en que aparece en España una antología de sus versos anteriores. Lo que Gorostiza sintetizó en la admirable concentración de las *Canciones para cantar en las barcas* y Villaurrutia en la lucidez sintética de *Reflejos*, sufre en Torres Bodet una amplificación repetitiva y dañina. Fue el más precoz del grupo (fue el primero en publicar un libro de versos y lo hizo a los 16 años), pero también el que menos sentido autocrítico tuvo en su juventud. Años después, pasó al otro extremo y se volvió su más severo crítico eliminando de sus *Obras escogidas* de 1961 gran parte de la poesía anterior a *Cripta* y la totalidad de su nada despreciable narrativa.

Rafael Solana reunió la obra poética total en dos tomos en 1967.⁶ Sigue siendo la única edición más o menos completa puesto que en el ya mencionado tomo de sus *Obras escogidas*, editado por el Fondo de Cultura Económica en 1961, el autor incluyó una muy reducida selección de sus versos anteriores a *Cripta* (1937). Por otro lado, El Colegio Nacional ha comenzado a editar la obra poética en una edición que parece reproducir, con algo de descuido, las versiones originales. Carecemos, pues, de una edición crítica. Repito aquí lo que he dicho en otro lugar: es triste constatar que el único de los Contemporáneos que ha sido editado con un mínimo de rigor crítico ha sido Gorostiza, hecho paradójico si se considera que los poetas del "grupo sin grupo" son nuestros clásicos modernos.⁷

Para apreciar las características y las virtudes de la obra poética de Torres Bodet, hay que tratar de verla en su conjunto. Por lo tanto qui-

siera hacer un repaso de varios de sus libros hasta 1937. Sólo así es posible ver algo de la pluralidad de registros que define, para mí, esta obra. Por lo mismo, no es mi intención menospreciar la primera época de su poesía. Hay que verla en su contexto y releerla con cuidado. Si bien desde el inicio se resiente el peso excesivo y asfixiante de las voces de González Martínez y de algunos simbolistas franceses en el previsible repertorio de la melancolía crepuscular, expresado en un lenguaje religioso cuyo tono de gravedad moral resulta anacrónico en un joven de 16 años, hay sin embargo frecuentes atisbos de las resistencias experimentadas por una incipiente conciencia distintiva que se afirma de modo incómodo y negativo incluso en *Fervor*, donde se leen versos que anticipan el desdoblamiento psíquico de “Dédalo”, el poema inaugural de *Cripta*: “¿qué pudiera decirle, yo que vivo perplejo / y de mí propio, espectador” (I 15). Perplejidad auténtica y estremecedora que prefigura las preguntas que se hará el escritor maduro. Cuando más se encuentra bajo la influencia de González Martínez, el poeta de *Fervor* es capaz de afirmar su oposición a la tentación previsible: “no seguiré la ruta que la Melancolía / me insinúa en la sombra” (I 19).

El segundo libro, *Canciones* (1922), señala en su título un afán puramente lírico que logra aligerar el peso moralizante del poeta de *Parábolas y otros poemas*. Así se inaugura una corriente poética paralela pero distinta. En *El corazón delirante*, del mismo año, predomina la voz de *Fervor*, pero una novedad consiste en los dos ejemplos de poesía cívica, “El poema de la urbe cruel” y “A Querétaro”, textos inspirados sin duda por la canonización póstuma de “La suave patria” del recién fallecido López Velarde, convertido desde entonces en poeta nacional. Sin embargo, los libros más novedosos de este primer momento son dos colecciones de 1923: *La casa y Los días*. En su celebración de la felicidad doméstica, de la transparencia y la alegría que provocan las cosas sencillas y cotidianas, la primera rompe con los restos del modernismo rebuscado o preciosista e intenta construir un solo poemario unitario gobernado por un hilo narrativo.

La segunda colección es más radical todavía. En *Los días* hay mayor atrevimiento en la imagen y nos encontramos inmersos en un ambiente urbano y antipoético que rechaza el lirismo sentimental de los primeros libros y que anticipa temas y procedimientos de los *XX poemas* de Novo, publicados dos años después. Irrumpe aquí cierto estilo lacónico y coloquial. Un testigo desencantado registra el tedio y la rutina de la realidad urbana para terminar elogiando la sencillez de la vida provinciana: curiosa inversión de la trayectoria de López Velarde. En su estilo más elíptico, los poemas suelen ser breves o se integran en conjuntos de poemas

entrelazados, como “Viaje”, seguramente el más logrado. Hay varios textos dialogados en los cuales lo más notorio es la subyacente impronta vasconcelista y populista: el deseo de relacionarse con y darles voz a protagonistas humildes. Frente al texto siempre simbólico y enigmático de González Martínez (las cosas siempre esconden otras cosas), se proclama ahora un nuevo realismo elemental: “Sentirse, ¡al fin!, maduro, para ver, en las cosas, / nada más que las cosas” (I 185). Lejos de ser “torres de Dios”, los poetas parecen haber bajado del Olimpo: “la sola / envidia que me queda / es la que tengo a todos los que han nacido cerca / de las cosas: / al labrador, al indio, al maestro rural; / más que a nadie, al que apenas si conoce las letras...” (I 177).

El libro, en su totalidad, es desigual, fracturado por propósitos encontrados, y el lector percibe cierta idealización condescendiente de la pobreza. Pero con todo me parece que es un libro seminal que abre caminos y sorprende constatar que el mismo autor no haya explotado todas estas vetas. Como en el libro siguiente, *Nuevas canciones* (1923), se siente que el nacionalismo cultural responde directamente al programa que está implementando en aquel momento su mecenas y jefe directo, José Vasconcelos, realizando el sueño de éste de hacer, como dice su discípulo en un poema, “acción del pensamiento” (I 177). Aun así, *Los días* es el libro “que muestra al poeta completo y diverso”, como dijo entonces Villaurrutia.⁸ La poesía no es una simple ejemplificación utilitaria de un programa previo sino que da la impresión de ser el hallazgo auténtico de una búsqueda estética personal.

Aquí vale la pena recordar la manera en que fueron recibidos varios libros del autor por algunos de los comentaristas más exigentes del grupo. Acabo de mencionar la reseña positiva de Villaurrutia acerca de *Los días*. También hay que destacar las reseñas que elaboraron Gorostiza y Owen de *Biombo*, de 1925, “el libro crucero de Torres Bodet; el más abierto a las influencias”, según la aguda observación de Gorostiza.⁹ Apertura a los otros y confluencia de corrientes no representan, para éste, dependencia sino madurez. Owen también hace una defensa de esta poesía, elogia el predominio de la conciencia e incluso ve en el libro la confirmación de su propia ley estética: “Misión de poeta es mirar y sentir por los que quieren, o no pueden menos, llevarle intactos a la muerte, ojos y corazón, y ordenar luego en obra intelectual esas emociones”.¹⁰ Owen hasta defiende a Torres Bodet del reproche de la “facilidad” ya lanzado por Jorge Cuesta: “Su misma norma estética — ‘Paisaje lento de mi poesía’ — es excluir la prisa que toda facilidad presupone”.¹¹ Aprovecha al final para justificar el cultivo de las modernas imágenes

desrealizadas y refutar los cargos de Ortega y Gasset acerca de la “des-humanización del arte”.

Biombo representa, sin duda, un momento importante en la obra poética total de Torres Bodet. Desde la perspectiva de hoy, resulta difícil decir si este libro debe verse como la síntesis de lo anterior o como la anticipación de los caminos futuros. Tal vez más lo primero que lo segundo. Detrás del exotismo ornamental y del orientalismo tropical, se aprecia la novedad del impresionismo lúdico captado en una sucesión de imágenes sobrepuestas. El empleo de formas cercanas al haikú delata la asimilación de la lección de Tablada, el que introdujo esta forma en el mundo hispánico, mientras que el paisajismo impresionista expresado en imágenes sensoriales y cromáticas revela la cercanía a Pellicer. El libro comparte ciertos rasgos con las colecciones contemporáneas de Villaurrutia y Gorostiza, oscilando, como las *Canciones*, entre dos códigos: el musical y el pictórico.

La comunión con Gorostiza es tan marcada que éste acepta incluir, como el poema final de su primer libro, un texto de Torres Bodet. Por tratarse de una composición que sólo figura en la primera edición de las *Canciones* y que no fue recuperado ni por el autor ni por los editores de sus obras, conviene reproducirla completa aquí:

“Final”

José Gorostiza:
del mar y del viento
es tu poesía.

Perla fina, aroma
de luna en la brisa,
desliza en el alma
tu melancolía.

Haces, con cipreses,
cuerdas a tu lira
y las pulsa el viento
bajo la llovizna.

Del laurel, amarga
tienes la sonrisa
y fecundo el llanto
por la sal marina.

Los flecos de espuma
del mar en la orilla
a tus pies descalzos
las sandalias ciñan,

y en las noches claras
sube a la colina:
¡te vestirá el viento
de hojas amarillas!

Otoño va siempre
por donde caminas
y, en tu flauta aguda,
es él quien suspira...

José Gorostiza:
¡del cielo en el agua
del mar de la tarde
es tu poesía!¹²

Hermoso homenaje que recoge los temas, el lenguaje, la sensibilidad y la métrica de las *Canciones* de Gorostiza. Puede verse también como un anticipo del tipo de homenaje que hará al final de su vida a Gorostiza y a tres amigos más del grupo en las epístolas en verso de *Trébol de cuatro hojas* (1958), libro conmovedor que cierra con dignidad la obra poética de Torres Bodet. No coincido aquí con Rafael Solana, quien descalifica este último libro como “un amable juego literario”.¹⁵ Me parece que no entendió ni el propósito ni el logro de este experimento: se trata de recuperar lo ajeno a través de lo subjetivo, es decir, el poeta acerca su voz a las voces ajenas no para dominarlas o ser dominadas por ellas sino para dialogar. Una tarea difícil y delicada que logró realizar con brillo.

No voy a comentar ahora *Destierro*, de 1930, que tiene el interés de ser el único libro plenamente vanguardista del poeta. José Emilio Pacheco ha llamado la atención sobre la insólita peculiaridad de esta colección en su ensayo ya aludido. Lo que sí quisiera hacer en la parte final de este texto es decir algunas palabras sobre *Cripta*, el libro que publica en 1937 y que es, para mí como para otros comentaristas, tal vez el conjunto más logrado de Torres Bodet. El mismo autor ha plasmado su preferencia por este libro en una página de sus memorias: “*Cripta* me pareció el primer libro que podía considerar absolutamente mío. Había

prescindido, en él, de ciertas influencias ostensibles en mis obras de juventud. Traté, en sus páginas, de dialogar a solas conmigo. Pero me sentía perdido, por momentos, en un 'infinito dédalo de espejos' ".¹⁴

Abandona aquí los versículos y el verso libre del libro anterior para retornar a formas tradicionales: una señal de los tiempos. Octavio Paz ya ha hablado de la perfección escalofriante del poema inicial, "Dédalo", texto que interpreta como la autodefinition del poeta secreto, atrapado entre los reflejos de los espejos de otras identidades:

Enterrado vivo
en un infinito
dédalo de espejos,
me oigo, me sigo,
me busco en el liso
muro del silencio.

Pero no me encuentro.

Palpo, escucho, miro.
Por todos los ecos
de este laberinto,
un acento mío
está pretendiendo
llegar a mi oído...

Pero no lo advierto.

Alguien esté preso
aquí, en este frío
lúcido recinto,
dédalo de espejos...
Alguien, al que imito.
Si se va, me alejo.
Si regresa, vuelvo.
Si se duerme, sueño.
—"¿Eres tú?" me digo...

Pero no contesto.

Perseguido, herido
por el mismo acento

—que no sé si es mío—
contra el eco mismo
del mismo recuerdo,
en este infinito
dédalo de espejos
enterrado vivo. (II 105-106)

Paz lee el poema como cifra de la auténtica autobiografía del poeta, la revelación ambigua de una interioridad asfíxiada, una confesión que brilla por su ausencia en las *Memorias* publicadas años después por el escritor. Como todo gran poema, "Dédalo" permite o exige varias lecturas. No desestimo la de Paz, pero prefiero interpretarlo según la clave de lo que llamo "la poética del palimpsesto", poética que es central en *Cripta* y en toda la obra poética del autor. Recordemos que uno de los poemas del libro se llama precisamente "Palimpsesto": la escritura que revela las huellas de una escritura anterior, borrada pero visible. Dos años después, en 1939, Borges daría carta de naturalización moderna a esta antigua forma de leer y reescribir a los clásicos en su inolvidable "Pierre Menard, autor del *Quijote*".

En "Dédalo", la identidad inasible se presenta como dramática escisión del yo. El desdoblamiento psíquico se expresa en las formas verbales reflexivas. Dentro de la perfecta regularidad métrica de los hexasílabos, cada una de las tres primeras estrofas es seguida por un estribillo de valor adversativo: "Pero no me encuentro"; "Pero no lo advierto"; "Pero no contesto". Así, se confirma el mismo patrón estructural de lento movimiento seguido por abrupta parálisis. Pero ¿se trata realmente de movimiento en las estrofas? Es un movimiento lento, un ritmo sinuoso que se va anulando constantemente gracias al esquema muy marcado de figuras de repetición. Veamos la cuestión del sonido. De los 32 versos del poema, 17 terminan en la misma rima asonante de i—o; los otros 15 versos terminan en la rima asonante de e—o. Si agregamos a esto el hecho de que las rimas internas van regresando a los mismo sonidos, entonces vemos cómo el texto rompe cualquier intento de avance mediante las repeticiones y equivalencias que subrayan un tiempo circular, clausurado, estático. Las palabras mismas funcionan aquí como alucinantes espejos fonéticos, reflejándose entre sí. Las palabras mismas constituyen la cárcel metafísica y formal que atrapa al sujeto. Se toma el tópicico del dédalo o del laberinto de la mitología clásica (o tal vez directamente de Joyce, otro mitógrafo moderno). El dédalo es un símbolo del universo como lugar confuso donde el yo se pierde, pero aquí hay una interiorización psíquica del símbolo. Más que el caos del inconsciente,

este laberinto transmite la idea de un exceso de orden, racionalidad y lucidez: la pluralidad de caminos que se entrecruzan tienen un marcado carácter auditivo (“eco”, “acento”) que deja perplejo al yo. Es interesante notar que la imagen central de un “dédalo de espejos” anticipa la que Gorostiza empleará en *Muerte sin fin* para hablar de la inteligencia como un “páramo de espejos”.

Desde el epígrafe inicial de Quevedo: “Menos me hospeda el cuerpo, que me entierra...”¹⁵ *Cripta* revela su voluntad de dialogar con otros textos, clásicos y modernos, de la tradición hispánica y universal. Hay poemas que ostentan epígrafes de Wordsworth, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Racine y Shakespeare. El poeta, enterrado vivo en el laberinto de espejos, ecos, acentos y recuerdos, no ha escogido a figuras menores. Incluso es posible leer en ciertos poemas, como “Noche”, un diálogo muy intenso con otros poetas modernos: Martí, Lorca y Neruda. El yo que quiere distinguir su propia voz de las voces ajenas, tiene plena conciencia de que la única forma de hacerlo es mediante una atormentada, lúcida y alucinante recreación y exploración de esas mismas voces ajenas. Constante movimiento entre la voz y su eco, entre la imagen y su reflejo, entre la simetría y su descomposición. Imperceptible oscilación entre la vigilia y el sueño, pero siempre desde la conciencia vigilante. Más que homenaje a la tradición, aquí conviene hablar de apropiación. La “cripta” de Torres Bodet es un recinto frío, lúcido y solitario. Es, en un nivel, tal como ha observado Octavio Paz, el mausoleo que ya empezó a enterrar en vida al funcionario y al escritor: su monumento y su cárcel.¹⁶ Pero como en la Comala de Rulfo, se trata de un espacio y un tiempo ambiguos: los enterrados vivos habitan una caja de resonancia que nos permite oír y reconstruir un pasado fragmentado.

Un problema central que atraviesa el libro es el del problema de la traducción interior: es decir, ¿cómo establecer comunicación entre el lenguaje solar de la inteligencia diurna (visto a la manera parnasiana como un grito enfático, un mármol esculpido, exacto y frío) y, por otro lado, el idioma acuático, sensorial y nocturno del canto impreciso de los sueños? Veamos:

Entonces ¿por qué los gritas,
Sol, por qué me los declamas?
Déjame al menos oír
lo que callas: el temblor
de esa nube que te pone
una sordina de lluvia;
lo que duda, lo que gira,

lo que ya la niebla está
traduciéndome del mármol
retórico en que lo esculpes
al idioma tornasol
del río en que yo lo entiendo:
a la sombra de esa luz
que tocan al mismo tiempo
el pensamiento y el tacto,
los ecos y los espejos... (II 138)

Está dramatizada aquí la lucha que vivió no sólo Torres Bodet sino toda su generación entre dos poéticas opuestas e inconciliables: la de la espacialidad inmóvil de la inteligencia visual y, por otro lado, la del fluir temporal de los sentidos, de lo auditivo, de la musicalidad apagada. No hay coincidencia, pero tampoco separación. Este poema, que se llama “Paisaje”, se ofrece como teoría y práctica de una metapoética. La poesía es un puente que permite la traducción entre un código pictórico y otro musical. La poesía es un diálogo permanente entre los sentidos y la inteligencia. Como tantos otros poemas del libro, se trata de un texto que revela a un poeta en plenos poderes. Desgraciadamente, parece que tampoco tuvo fortuna el autor con la recepción de este libro, tal vez su más ambicioso. Sólo José Gorostiza entendió las dimensiones de su búsqueda y dejó constancia en un texto espléndido.¹⁷

Poeta plural, poeta de muchas voces y de distintos registros, Jaime Torres Bodet merece ser restituido a su verdadero lugar dentro de la tradición poética mexicana. Es un poeta más amplio, si bien menos intenso, que Villaurrutia o Gorostiza. Es un poeta más variado que casi todos sus contemporáneos en México, con las excepciones de Pellicer y Novo. Su centenario es un buen pretexto para redescubrirlo y aceptar que por fin ha llegado el momento de leerlo sin prejuicios. ❁

NOTAS

- 1 Versión desarrollada de las palabras leídas en el Coloquio “Años contra el tiempo: 1902-1974. Jaime Torres Bodet en su centenario”, organizado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas en la Biblioteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., mayo del 2002.
- 2 Octavio Paz, “Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, ed. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (México: El Colegio de México, 1994), pp. 3-12.

- 3 José Emilio Pacheco, "Torres Bodet y sus contemporáneos. Nota sobre el destierro de *Destierro*", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 89.
- 4 Carlos Monsiváis (ed.), *La poesía mexicana del siglo XX* (México: Empresas Editoriales, 1966).
- 5 Esto ya lo había señalado Octavio Paz en su ensayo ya citado, pp. 4-5.
- 6 Jaime Torres Bodet, *Obra poética*, prólogo de Rafael Solana (México: Porrúa, 1967), 2 vols. En adelante todas las citas de la poesía de Torres Bodet se tomarán de esta edición, señalando sólo el número del volumen y la página.
- 7 Véase "Los Contemporáneos hoy", *Códice*, año 1, núm. 2 (2001), pp. 7-16.
- 8 Xavier Villaurrutia, "*Los días* de Jaime Torres Bodet", *El Universal Ilustrado* (13 dic. 1923), reseña reproducida en *Obras*, 2ª ed. aum. (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 842.
- 9 "*Biombo*, de Jaime Torres Bodet", en *Prosa*, ed. Miguel Capistrán (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), p. 117.
- 10 "*Biombo*, poemas de Jaime Torres Bodet", en *Obras*, 2ª ed. aum. (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 215.
- 11 *Ibid.*, p. 216.
- 12 "Final", en *Canciones para cantar en las barcas* (México: Cultura, 1925), pp. 57-58.
- 13 Prólogo a *Obra poética*, vol. 1, p. xxviii.
- 14 *Equinoccio*, en *Memorias*, 2ª ed. (México: Porrúa, 1981), vol. 2, p. 598.
- 15 Se trata de un verso de uno de los "poemas metafísicos" de Quevedo, el que empieza así: "¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!". Véase Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Castalia, 1969), vol. 1, p. 150.
- 16 El mismo Torres Bodet da pie a esta interpretación en sus memorias: "A partir de *Destierro*, había tratado de volver a mí mismo y de dar una forma concreta a mi soledad. En efecto, cuanto más apremiantes eran los asuntos que me asediaban y más oficiales los personajes a quienes tenía que tratar, más solo me sentía yo" (*Memorias*, vol. 2, p. 597).
- 17 Véase "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, pp. 165-174. Intenté destacar la lucidez e importancia de este texto en "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", recogido en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*

(México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1998), pp. 127-147.

Culhuacán, México. Octubre 25 de 2002-febrero 2003.