

**Citación bibliográfica:** RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Daniel. «Se alegra el mar» de José Gorostiza. Polémicas e ideales en México». *América sin Nombre*, 31 (2024): pp. 112-127, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24518>

## «Se alegra el mar» de José Gorostiza. Polémicas e ideales en México

### José Gorostiza's «Se alegra el mar». Controversies and ideals in Mexico

DANIEL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

*Universidad Autónoma de Madrid, España*

[daniel.rodriguez@uam.es](mailto:daniel.rodriguez@uam.es)

<https://orcid.org/0000-0002-7776-4717>

Fecha de recepción: 03/02/2023

Fecha de aceptación: 09/03/2023

#### Resumen

En general, prevalece la convicción de que los Contemporáneos se desvincularon voluntariamente de las preocupaciones históricas y sociales de México después de la Revolución, puesto que disintieron del programa político-cultural del gobierno revolucionario. Con todo, se tiende a olvidar que ellos pertenecen a la generación de artistas que emerge en 1921 y que la responsabilidad histórica que debieron asumir los jóvenes de entonces fue distinta de la que se les exigió en la segunda mitad de la década, tras la llegada de Calles al poder. Teniendo esto en cuenta, así como la distinción clave que estableció José Gorostiza entre el arte panfletario y el inherente potencial de propaganda de toda manifestación artística, se considera pertinente abordar con otra perspectiva el contexto en el que se formó el grupo, su labor creativa y el resto de sus colaboraciones en prensa. Tal acercamiento permitiría reconsiderar el presunto ahistoricismo de su obra, así como su función política y social. De ese modo, se podría valorar si, contra lo que se suele pensar, antes de concebir una lírica revolucionaria, los Contemporáneos intentaron crear una poesía de la Revolución en un lenguaje moderno. Se propone esta hipótesis a raíz de la relación entrevista entre «Se alegra el mar» de José Gorostiza y la polémica de 1925 sobre la materialización de uno de los grandes ideales perseguidos bajo el ministerio de Vasconcelos: el encuentro entre el artista contrastado y el público mayoritario.

© 2024 Daniel Rodríguez Martínez



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

**Palabras clave:** México; contemporáneos; generación de 1921; educación estética; Vasconcelos; Gorostiza.

### Abstract

In general, the conviction prevails that the Contemporaries voluntarily detached themselves from the social and historical concerns of Mexico after the Revolution, since they dissented from the political-cultural program of the revolutionary government. Even so, one tends to forget that they belong to the generation of artists that emerged in 1921 and that the historical responsibility that the young people of that time had to assume was different from the one that was demanded of them in the second half of the decade, after the takeover of Calles. Bearing this in mind, as well as the key distinction that José Gorostiza established between the pamphlet art and the inherent propaganda potential of all artistic manifestations, it is considered pertinent to approach with a different view the context in which the group was formed, their creative work and the rest of their collaborations in the press. Such a perspective would allow us to reconsider the presumed ahistoricism of their work, as well as its political and social function. In this way, it could be assessed whether, contrary to what is usually thought, before conceiving a revolutionary lyric, the *Contemporáneos* tried to create a poetry of the Revolution in a modern language. This hypothesis is based on the relationship suggested between «Se alegra el mar» by José Gorostiza and the controversy of 1925 about the materialization of one of the great ideals pursued under the ministry of Vasconcelos: the encounter between the contrasted artist and a majority public.

**Keywords:** Mexico; contemporáneos; generation of 1921; aesthetic education; Vasconcelos; Gorostiza.

Mucho se ha discutido en torno a la falta de una poesía de la Revolución en México, una poesía que exprese la zozobra espiritual de los mexicanos que vivieron tal acontecimiento, al tiempo que dote la experiencia insurgente, en toda su plenitud (acontecimientos, héroes, transformaciones sociales), de una dimensión estética. Con motivo de tales discusiones, no se ha dudado en señalar a quienes estaban llamados a asumir dicha responsabilidad y no cumplieron con tales expectativas, así como a reconsiderar después tales acusaciones, desde una perspectiva menos sesgada y más distante en el tiempo. De ese modo, los Contemporáneos han dejado de ser culpabilizados por su presunto desdén o aislamiento cultural para ser erigidos, en cambio, como el grupo fundador de la poesía moderna en México, tras las voces aisladas de José Juan Tablada y Ramón López Velarde. En consecuencia, se habla ahora de su «deliberada ahistoricidad» para referirse a un proceso crucial de contención, tanto contra la propuesta estridentista posterior a 1922 como contra la instrumentalización del arte que fue promovida por el Estado a partir de 1925. En otras palabras, se les reconoce su decisiva labor en «la construcción del campo literario autónomo en México» (Sánchez en Hadatty et al., 2019, pp. 186-187).

Tal reconsideración se debe, sobre todo, al posicionamiento que defendieron a partir de la encendida polémica que se desató en el medio local entre noviembre de 1924 y mediados de 1925. Dicho acontecimiento se conoce como el debate sobre «el afeminamiento de la literatura» y «el derecho revolucionario», cuya importancia radica en que constituye el origen «del proyecto político cultural “revolucionario” deseado para el México del siglo xx» (Díaz, 1989, pp. 13-14). Más concretamente, en esos meses se discutió por qué la juventud no había sido capaz de ofrecer una literatura que estuviera manifiestamente arraigada en el medio y en la historia reciente del país; una literatura que a su vez contara con un lenguaje inteligible para la mayoría de la población.

Esta controversia tuvo repercusiones estéticas, que serían decisivas para intentar definir después la esencia de lo mexicano en el arte, y humanas, pues se fustigó a quienes se denominó despectivamente «poetas burgueses» y «afeminados» —entre quienes estaban los futuros Contemporáneos. A partir de este momento, se inició el proceso de institucionalización de un arte que encarnara la ideología oficial del gobierno revolucionario, en detrimento de cualquier otra alternativa. En consecuencia, los distintos miembros del grupo se vieron de pronto estigmatizados y cobraron plena conciencia de la escisión que se estaba produciendo entre la sociedad de entonces y su obra. Orillados en los márgenes, labraron algunos títulos esenciales para la historia de la poesía en lengua española, tales como *Muerte sin fin* (1939), *Canto a un dios mineral* (1942) o *Perseo vencido* (1948), mientras siguieron colaborando en distintas empresas que contribuyeron al desarrollo de la cultura en México.

En general, no existe consenso en torno al número de integrantes que conforman el controvertido grupo y tampoco parece haber acuerdo sobre la idoneidad de referirse a ellos con la fórmula de los «Contemporáneos». En buena medida, tales discrepancias se deben al intento manifiesto de ligar a sus miembros con alguno de sus proyectos culturales más sobresalientes, como la revista homónima fundada en 1928 o la que había aparecido un año antes bajo el rótulo de *Ulises*. Tampoco sirve de ayuda acercarse a los testimonios de los distintos protagonistas, puesto que tienden a ser más bien contradictorios en función del año en que se pronuncien, de las diferentes rencillas personales que tuvieran entre sí en ese momento y de quién asuma la palabra. Cualquier intento de postular una denominación que los integre y los defina parece estar abocado a crear disensión. Ellos, además, casi siempre defendieron su individualidad y se mostraron reticentes a pertenecer a un colectivo que erosionara sus diferencias y que resaltara sus afinidades, en ese afán programático y homogeneizador de los ismos de vanguardia. De ahí que buscaran fórmulas más heterodoxas para referirse a sí mismos, como «grupo sin grupo», «archipiélago de soledades», «grupo de forajidos», «grupo mental» o «grupo con grupo», sin que ninguna terminara de satisfacerles del todo.

Ante tales circunstancias, en las siguientes páginas se seguirá empleando la expresión más utilizada en el ámbito académico e intelectual, con la que se hace referencia, fundamentalmente, a Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen. Se toma esta decisión no sin cierta reticencia, pues parece conveniente dejar de ver a los Contemporáneos como una entidad etérea en el firmamento de la poesía mexicana (Schneider, 1994, p. 17 y Sheridan, 2003, p. 11). Más bien se presentan como una nítida constelación que emerge en los años veinte, cuyo número de astros es indefinido. Esta imagen permite conectar con un símbolo bastante querido para alguno de ellos, la estrella, al tiempo que respeta visualmente las distancias temporales, estéticas y personales que existen entre unos y otros, así como la posibilidad de que la luz de otros astros termine manifestándose para el lector del presente o del porvenir («Mi estrella —óyela correr— se apagó hace años», Owen, 1996, p. 51).

Si bien es cierto que ellos no se encontraban cómodos reconociéndose como un grupo de poetas afines, muy pocos parecían negar una pasión compartida que los definía y los distinguía, en su opinión, del resto de intelectuales en México: su fervor por la lectura y la actitud crítica adoptada ante la obra de arte. En una famosa carta a Ortiz de Montellano, precisamente, Cuesta ponía de manifiesto que

nuestro grupo, en efecto, y así lo caracterizan, no es el autor de una determinada expresión; más que todo es un grupo de lectores, de críticos, donde se hace posible que cada quien sea escuchado y diga lo que le es más personal. Y no ha sido por otra razón que la gente nos recluye en él (2004, p. 217).

Por su parte, en su epistolario, José Gorostiza (1995b, pp. 229-230 y pp. 236-237) hablaba del «grupo con grupo» en 1929 para referirse con nostalgia a los años previos, cuando se reunían y discutían de literatura.

Cuando Cuesta (2004, pp. 130-132) señala en uno de sus ensayos que su legado principal no debe buscarse en una obra sino en la actitud crítica que han promovido y consolidado, parece referirse a la nueva forma de leer que han intentado legitimar a través de su escritura y de su conversación. Tanto Novo (1999, p. 113) en sus crónicas como José Gorostiza (1995a, p. 115 y pp. 153-154) en sus ensayos advierten que una de las principales razones por las que México no posee una literatura propia debe buscarse en su falta de lectores. En buena medida, la mayoría se sirvió de sus distintas colaboraciones en prensa (crítica de arte, crónica, ensayo y demás) para revertir dicha carencia, al tiempo que iban definiendo y modulando el perfil del lector moderno. Así, bajo la premisa de que «el artista crea la obra y los ojos para contemplarla» (Ortiz, 1988, p. 189), este nuevo sujeto debía terminar reconociendo el carácter revolucionario de su labor creativa y debía continuar, a su vez, el camino emprendido por ellos: el desarrollo del arte moderno en México. Todos compartían la convicción de que la lectura precede a la escritura y de que tanto una como otra

constituyen dos oficios a los que uno debe acercarse con la seriedad y el respeto que tal condición impone.

Esa búsqueda y definición del interlocutor que precisaba México, a fin de reformar el gusto dominante en consonancia con la poética de la modernidad, coincide con un periodo crítico de la historia del país. Gracias al proyecto educativo y cultural encabezado por José Vasconcelos, en 1920 se inició a escala nacional una democratización de la cultura. Las consecuencias más inmediatas fueron la masificación de la lectura, la creación y el incremento del público lector, la emergencia de un Estado editor que relanzó un mercado editorial hasta entonces bastante desolador y sumamente dependiente de la importación de literatura procedente de España y Francia, la aparición de nuevos sujetos que se iniciaron en la escritura, así como el cuestionamiento de la función social del escritor y de su aportación a la cultura pos-revolucionaria. Ante tales acontecimientos, la prensa (oficial, comercial y erudita), el Estado y las élites culturales iniciaron una pugna por atraer la atención del público y modularlo de acuerdo con sus intereses (Hadatty et al., 2019). Con todo, ante el devenir político del país y el ascenso del general Calles a la presidencia, a mediados de 1924, el también llamado Maestro de la Juventud presentó su dimisión y dejó así su magna obra inacabada. Catorce años después, no dudaría en afirmar que, tras su renuncia, las nuevas políticas adoptadas en materia cultural contribuyeron a degradar el gusto del público, en lugar de elevarlo hacia las cimas del pensamiento universal, como él se había propuesto (Vasconcelos, 1982, p. 169).

Dado que se ha discutido tanto en torno a la falta de compromiso o de contacto del grupo con su entorno circundante, acaso sea conveniente resaltar dos fechas sin las cuales no se podrá entender adecuadamente la función social y política de su labor poética y cultural: 1921 y 1925. Si la importancia de la segunda ya ha sido apuntada, conviene recordar que la primera coincide con el Centenario de la consumación de la Independencia de México, el ascenso de Vasconcelos al ministerio y la fundación de la Secretaría de Educación Pública. Igualmente necesario es establecer una clara distinción entre la responsabilidad histórica que debió asumir el escritor en la primera y en la segunda mitad de los años veinte, cuando se pasó del ideal de ofrecer una educación estética al pueblo a la búsqueda de una estética que permitiera instruirlo en materia de historia y política nacional. Dicha diferencia fue determinante a la hora de perfilar el papel que debía desempeñar el artista en la sociedad, así como de reconocer los frutos de su labor por parte del Estado y de los poderes mediáticos.

Tales consideraciones son relevantes, dado que, si por un lado se suele asociar al grupo sobre todo con el final de los años veinte y con la plenitud de la década siguiente, ellos pertenecen a la generación de jóvenes artistas que irrumpió en 1921 bajo la estela de Vasconcelos (Gorostiza, 1995a, p. 170; Novo, 1999, p. 211; Owen, 1996, pp. 234-235). De ahí que quizás sea conveniente dejar de hablar de

la generación de Contemporáneos o de Ulises y comenzar a conectar su obra con fechas más concretas, al margen de que sea a partir de 1927 cuando se sucedan sus contribuciones más significativas, entre las que cabe destacar su propia definición de lo mexicano y de lo revolucionario, en abierta oposición a los términos del poder establecido<sup>1</sup>. En cualquier caso, ellos se encuentran y reconocen como un grupo afín ya a finales de 1924, meses después de que Villaurrutia hubiera pronunciado una famosa conferencia sobre la poesía mexicana y de que hubiera postulado, a su vez, la noción de «grupo sin grupo», con el propósito de referirse a un elenco de poetas nuevos cuya propuesta difería del estridentismo. En esa nómina, sin embargo, aún no aparecían ni Cuesta ni Owen, cuya incorporación suele marcar el comienzo de los Contemporáneos (Nandino, 2000, p. 60).

En 1925 se desató la querrela que los definiría como figuras ajenas a la realidad sociopolítica e histórico-cultural del país y en 1925 varios proyectaron la aparición de su primer libro de poesía (Owen y Villaurrutia), otros la materializaron (Gorostiza y Novo) y otros, o bien buscaron reafirmarse con un nuevo poemario (Ortiz de Montellano y Torres Bodet), o bien ya lo habían hecho en 1924 (Pellicer). Por ende, en ese proceso de revisión crítica que algunas voces han ido reclamando en los últimos años, se ha de considerar la posibilidad de referirse a ellos como el grupo poético de 1925, que, a su vez, forma parte de la generación de artistas de 1921. De ese modo, se podrá valorar si es conveniente o no seguir hablando de su «deliberada ahistoricidad», falta de compromiso o desvinculación con los temas y las preocupaciones del país.

Como es sabido, a diferencia de lo que sucedió después de 1925, entre 1921 y 1924, bajo el ministerio de José Vasconcelos, los artistas e intelectuales se convirtieron en figuras imprescindibles para intentar ver materializado el ideal que él hacía tiempo había proyectado: la regeneración educativa y cultural de México. De ahí que en sus discursos y en los distintos medios de comunicación de la época alentara a las personalidades más distinguidas en dichos ámbitos a unirse a la «obra de redención nacional», cuyo fin consistía en «salvar» al país de la ignorancia» (Loyo, 2005, pp. 259-260). Tan noble propósito aspiraba a verse materializado en una serie de objetivos concretos: propiciar el contacto del pueblo con las distintas manifestaciones artísticas, crear un hábito de lectura en un país con una población

---

1. Según Miguel Capistrán (2020, pp. 90), se les debería llamar «movimiento de Ulises-Contemporáneos», si bien en otro momento (137) reconoce que el propio José Gorostiza «enfaticaba» la fecha de 1924, pues fue entonces cuando comenzó la hermandad poética entre los principales miembros del grupo. Sheridan afirma que en 1925 el grupo ya está constituido, mientras que en 1927 comienzan las desavenencias y se materializa su escisión (véase 2003, pp. 163, 179, 325, 337-338 y 369). En efecto, el grupo de *Ulises* (1927) fue más bien restringido y no reúne a todos los Contemporáneos, como pone de manifiesto en 1929 uno de sus fundadores (véase Novo 1999, pp. 187, 405-408). Por otro lado, en octubre de 1928, Novo advierte ya la emergencia de una nueva generación de poetas y establece una serie de diferencias significativas respecto a la suya (véase 1999, pp. 211-212).

mayoritariamente analfabeta, orientar el gusto hacia las cimas del pensamiento y la literatura (tanto de la historia universal como de la era contemporánea), traducir al español aquellas obras esenciales que hasta entonces solo se podían leer en otras lenguas y contribuir, a su vez, a forjar una nueva nación de artistas (muchos de estos, precisamente, son méritos que se suelen enumerar al hablar de la decisiva labor cultural de los Contemporáneos). Este era el fin último, puesto que Vasconcelos estaba convencido de que solo a través de una educación estética se podría lograr una cultura nacional que fuera verdaderamente liberadora y redentora; de ahí que dicha educación estuviera por tanto íntimamente ligada al desarrollo espiritual del hombre y a la posibilidad de acceder así «a la libertad y a la justicia plenas» (Estrada, 2013, pp. 240-243).

El valor que concedió a todos aquellos que estaban conectados de una manera u otra a la experiencia creativa se tradujo, asimismo, en una relación de confianza. De ahí que, aunque en ocasiones disintiera de las decisiones estéticas que algunos terminaron adoptando, durante su ministerio todos los artistas gozaron de plena autonomía, sin verse por ende impelidos a someter su arte a las directrices del poder establecido, ni a reaccionar contra semejante imposición (Fell, 1989, pp. 18-19 y Estrada, 2013, p. 244). Eso sí, el antiguo miembro del Ateneo de México hizo un llamamiento continuo a que los artistas abandonaran su torre de marfil e intentó instaurar una «cultura de masas» sin parangón en la historia de México (Fell, 1989, pp. 18-19, p. 56 y p. 284). Para él, esta no debía estar politizada, motivo por el que no tardó en desvincularse de los representantes del muralismo.

Este panorama cambió radicalmente tras el acontecimiento polémico de 1924-1925 y la llegada de Calles al poder. Los artistas que habían iniciado su labor bajo la estela y los ideales de Vasconcelos se vieron de pronto duramente señalados y condicionados. En 1931, José Gorostiza (1995a, pp. 152-154) ponía de manifiesto la reciente estigmatización social que sufría la figura del escritor en un medio sumamente hostil. De esa manera, justificaba el progresivo aislamiento cultural de los más avezados, así como la búsqueda de una expresión cada vez más elaborada y esquiva para el lector. Como bien resaltaba el autor de *Muerte sin fin* (1939), tal aislamiento no fue voluntario, sino que fue fruto de un rechazo por parte de la sociedad, que privó al poeta del reconocimiento oficial que merece su oficio, le vedó el diálogo que reclama la experiencia creativa y le negó así toda posibilidad de subsistencia.

No sorprende, por tanto, que antes de esa deriva el grupo participara en distintos proyectos para conectar con un público no iniciado. En 1924 y 1925, Gorostiza, Novo, Torres Bodet, Villaurrutia, Pellicer y Ortiz de Montellano, junto a otras personalidades destacadas de la época, colaboraron en la configuración de *Lecturas clásicas para niños*. Estos dos volúmenes «constituyen un conjunto indiscutiblemente atractivo y completo» y «era ésta una prueba más de la voluntad expresada

por la mayoría de los escritores mexicanos de salir de su “torre de marfil”» (Fell, 1989, pp. 493-497). El proyecto fue dirigido por Vasconcelos y se puede considerar su último obsequio al lector nacional. La aparición del segundo volumen coincidió ya con la tormenta desatada por Julio Jiménez Rueda en noviembre de 1924 y con la posterior decisión del grupo de sacar a la luz una muestra importante de su poesía en 1925.

Según afirma Rosa García Gutiérrez (2006, p. 56), los poemarios que los futuros Contemporáneos publicaron en 1925 y 1926 buscaban, entre otras cosas, ofrecer una respuesta estética a la polémica sobre el afeminamiento de la literatura y la falta de una expresión propia capaz de conectar con la experiencia insurgente de los últimos catorce-quince años. Sin embargo, en lugar de atender a las posibles conexiones entre los libros y su época, se ha hecho hincapié en el programa teórico que a partir de ese momento defendió la mayoría de los miembros del grupo. En buena medida, eso se debe al menor interés que tales libros han suscitado en comparación con el resto de su obra posterior<sup>2</sup>. Dado que hacia 1925 «la poesía seguía siendo considerada por los mismos agentes del campo [cultural del país], como el más alto género de las letras» (Palou, 1997, pp. 83-84), y dado que el señalamiento anteriormente mencionado marcó el sino del grupo y su posterior recepción, acaso sería conveniente acercarse de nuevo a sus primeras obras, así como al resto de su labor en prensa. De ese modo se podría comprobar si las acusaciones que ya entonces se formularon contra ellos son legítimas o no.

En 1928, con motivo de la aparición de una antología de poesía mexicana moderna en Madrid, José Gorostiza (1995a, p. 122) advertía que su primer poemario —*Canciones para cantar en las barcas* (1925)— estaba conformado por una selección de poemas compuestos fundamentalmente entre 1918 y 1924. Durante ese intervalo de tiempo, en México se produjo un cambio sustancial en la manera de concebir el arte, de suerte que, de una actitud apolítica generalizada, se derivó hacia una encendida polarización entre quienes promovían su socialización y quienes se posicionaron en contra de la nueva tendencia dominante. En ese tránsito

---

2. García Gutiérrez (1999, p. 100) opinaba que «ninguno de los libros que publicaron los Contemporáneos entre 1925 y 1926 son especialmente memorables». Sheridan (2003), en cambio, se ocupó de casi todos los poemarios del grupo escritos en los años veinte e intentó justificar su novedad en el panorama literario de la época. En cualquier caso, su esfuerzo parece que no ha sido secundado de manera significativa. En 2014, por ejemplo, Anthony Stanton, en «La poética plástica del primer Villaurrutia», acusaba la falta de atención crítica que había recibido *Reflejos*, de Villaurrutia, uno de los poetas más estudiados del grupo. Cuatro años después, Adriana Konzevik (en Konzevik y Montellano, 2018, p. 9) constataba su asombro ante el profundo desconocimiento que se tiene hoy de la labor poética de Torres Bodet. No sorprende, por tanto, que haya quienes reclamen la necesidad de una revisión crítica de su labor poética y cultural, «que rompa tópicos, sirva para releer las obras y ofrezca nuevas interpretaciones» (véanse García 2006, pp. 22-24 y Jalife, 2021, p. 302).



hubo asimismo un primer acercamiento a un nacionalismo cultural no politizado. En septiembre de 1932, cuando ya estaba institucionalizada la noción de un arte supeditado a la política, Gorostiza presentaba el nuevo proyecto dramático al que estuvo ligado el grupo, «El teatro de orientación». En su escrito, establecía un matiz esencial entre un arte propagandístico y uno que propaga. Para él, «todo arte es propaganda, sí, pero no porque propaga —insistimos—, sino porque al resumir en una síntesis incomparable las preocupaciones de un momento, no puede menos que propagar». De ahí que

el arte ni tiene ni puede tener otro fin que él mismo. La teoría del arte por el arte es filosóficamente correcta. Pero si cumple su fin —esto es: si se cumple él mismo, si existe, si es en verdad el arte—, propagará fatalmente los más altos ideales humanos de una época, realizando así, en el más puro sentido de la palabra, una función política insubstituible... De lo contrario, el arte no sería más que un complicado pasatiempo, un sutilísimo juego a caer sin caer, como el del arte puro, que si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte (Gorostiza, 1995a, p. 27).

Teniendo en cuenta dicha distinción, cabría preguntarse si el autor de *Canciones para cantar en las barcas* (1925) pudo haber transmutado en materia poética el gran ideal que se persiguió en México durante la primera mitad de los años veinte: el encuentro desinteresado entre el gran artista y el gran público. En tal caso, sería lícito deducir que el poema en cuestión constituiría una clave de lectura que se ha de considerar a la hora de acercarse al resto de su poesía de juventud. Por tanto, conviene detenerse en aquel que cierra la primera sección homónima de un libro que reunía, deliberadamente, composiciones que comprendían más de un lustro de actividad creativa, puesto que tal vez la recreación de dicho encuentro sea uno de los posibles significados a los que apunta «Se alegra el mar».

A diferencia de las dos siguientes, la sección inaugural cuenta solo con «¿Quién me compra una naranja?», «La orilla del mar» y «Se alegra el mar». Dado que este último es uno de los pocos que fue compuesto en 1925, cabría preguntarse si, a su vez, se puede conectar con la encendida querrela de ese año. En ese sentido, conviene tener presente que Gorostiza fue uno de los primeros en pronunciarse y lo hizo, además, desde las páginas de *La Antorcha*. Esta revista había sido fundada en 1924 por Vasconcelos, cuyas políticas en materia cultural eran completamente opuestas a las nuevas directrices que reclamaba un sector de la intelectualidad militante y del poder mediático. Dada la intensa implicación de Gorostiza en su proyecto y los temas que se discutieron entonces, la decisión de publicar «Juventud contra molinos de viento» en la revista del también llamado Maestro de la Juventud, no debió de ser fortuita.

Iremos a buscar  
hojas de plátano al platanar.

*Se alegra el mar.*

Iremos a buscarlas en el camino,  
padre de las madejas de lino.

*Se alegra el mar.*

Porque la luna (cumple quince años a pena)  
se pone blanca, azul, roja, morena.

*Se alegra el mar.*

Porque la luna aprende consejo del mar,  
en perfume de nardo se quiere mudar.

*Se alegra el mar.*

Siete varas de nardo desprenderé  
para mi novia de lindo pie.

*Se alegra el mar.*

Siete varas de nardo, sólo un aroma,  
una sola blancura de pluma de paloma.

*Se alegra el mar.*

Vida —le digo— blancas las desprendí, yo bien lo sé,  
para mi novia de lindo pie.

*Se alegra el mar.*

Vida —le digo— blancas las desprendí.  
¡No se vuelvan oscuras por ser de mí!

*Se alegra el mar* (Gorostiza, 1988, pp. 9-10).

En un primer nivel de lectura, el poema conecta con la corriente sentimental de su época y ofrece un acercamiento distinto a la experiencia amorosa. La objetivación de la emoción del hablante en el mar permite al poeta apartarse de los excesos de la tendencia confesional, al tiempo que la reacción de aquel funciona como contrapunto crítico de la poesía de «casi todos los jóvenes de estos días», que «manifiesta una vejez inexplicable, una grave desilusión, un dudar infinito» y una propensión a recrearse en el desamor (Gorostiza, 1995a, p. 100). Este poema, en cambio, irradia felicidad y, más concretamente, alegría.

En un segundo nivel, conviene tener presente que entre 1921 y 1924 dicho concepto estaba íntimamente ligado a la figura de los «maestros misioneros», a quienes se consideraba «sembradores de alegría», puesto que su labor los distinguía de la acción fatal del soldado. Ellos representaban el nuevo espíritu antibeligerante y humanista que para Vasconcelos requería el país, en un afán «no de apagar la vida, sino de hacerla más luminosa» (Fell, 1989, p. 84)<sup>3</sup>. En ese sentido, puede que la importancia que cobra el mar en este poema tampoco sea casual, puesto que, si bien conecta con la ambientación marítima del resto del libro, apunta, a su vez, a uno de los tres «terrenos de exploración» que Vasconcelos consideraba «particularmente ricos estéticamente». Según Claude Fell, los otros dos eran la montaña y la mujer. Lejos de ser una cuestión menor, tales terrenos adquirieron una dimensión contestataria o crítica frente al nuevo lenguaje plástico dominante. Según Fell (1989, p. 384),

hay que realzar desde ahora que, sobre este punto, Vasconcelos estará en contradicción profunda con la producción pictórica patrocinada por la SEP a partir de 1921, que se interesa más por el hombre que por la naturaleza, más por el trabajo que por el paisaje, más por la función social del arte que por sus poderes «místicos»<sup>4</sup>.

Al trasluz de la polémica de 1925, de las nuevas directrices que se reclamaban para el arte y del énfasis que pone el poeta en tales conceptos y espacios (empleados y conectados tanto en el título como en el estribillo), no parece aventurado establecer una relación dialéctica entre la querella y la composición. Es más, tal relación se acentúa con la tercera estrofa, para cuya interpretación quizás ayude recordar que el primero en pronunciarse fue Julio Jiménez Rueda, con una nota de prensa que apareció en noviembre de 1924. En esta, en palabras de Luis Mario Schneider él

se pregunta por qué este México nuevo carece de una expresión que lo testimonie; por qué los escritores se empecinan en mantenerse aislados en una torre de marfil, por qué no crean obras de combate como los escritores de la Rusia revolucionaria, obras de combate que trasluzcan la conmoción, el espíritu trágico y colorístico del pueblo mexicano, este ambiente masculino de contiendas. Se extraña de que en catorce años de lucha transformadora «no haya aparecido la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de agitaciones del pueblo en todo ese periodo de cruenta guerra civil, apasionada pugna de intereses... el pueblo ha arrastrado su miseria ante nosotros sin merecer tan siquiera un breve instante de contemplación (1975, pp. 162-163).

3. No sorprende, por tanto, que más de un poeta se hiciera eco de dicha retórica, como se puede comprobar también en «Canción del alfarero» de Gilberto Owen (1996, p. 22), poema publicado a finales de 1923, que comienza con el siguiente díptico: «Mis dedos saben un conjuro / de Amor, Humildad y Alegría».

4. A la hora de considerar ese posible diálogo crítico con el lenguaje plástico dominante, conviene recordar que desde 1923, «muchos muralistas [...], en especial Diego Rivera, proclamaban ya la obligatoriedad de un arte referencial, mimético de la realidad social y étnica mexicana, como única posibilidad de creación de un arte verdaderamente nacional» (García, 1999, p. 72).

Teniendo en cuenta lo anterior y que Gorostiza interpeló a Jiménez Rueda para replicarle en su nota titulada «Juventud contra molinos de viento», aparecida en enero de 1925, cabe pensar que los versos de la tercera estrofa guardan una estrecha vinculación con su contexto histórico —«Porque la luna (cumple quince años a pena)/ se pone blanca, azul, roja, morena».

Gracias al calambur se sugiere que la luna cuenta *apenas* con tantos años como los que han transcurrido desde el estallido de la Revolución en 1910 hasta la aparición del poema en 1925 y que, por ende, toda su corta edad ha estado marcada por la *pena*<sup>5</sup>. El cromatismo cambiante evoca metonímicamente distintas realidades (el reflejo blanco de la luna, el azul de la poesía, el rojo de la violencia y el moreno del mexicano<sup>6</sup>). Tal vez se podría hablar incluso de una gradación cromática. Se sugiere así una transición espacio-temporal desde la distancia inicial del satélite hasta su proximidad con la realidad del ciudadano local, a través de la palabra poética. La distinta emoción asociada al mar y a la luna es la razón de que esta se deje instruir y desee mutar tanto de apariencia como de estado, en un proceso de sublimación —«Porque la luna aprende consejo del mar/ en perfume de nardo se quiere mudar». Tal enseñanza del mar bien puede ser un guiño a la labor educativa de esos años y refuerza así la resonancia vasconceliana a la hora de valorar la importante presencia del mar en el poema.

En relación con las acusaciones de Jiménez Rueda, resulta bastante significativo que el poeta recupere la figura del caminante en esta composición, dado que dicha figura ya había sido muy empleada por los poetas postmodernistas, en tanto «dispositivo general que marca su diferencia con la reclusión turriebúrnea». Así, se «sugiere una presencia inmediata a la realidad, acorta las distancias entre el poeta y la comunidad hablante» (Le Corre, 2001, p. 126). El sujeto lírico emprende de esa manera una búsqueda que hace partícipe a su interlocutor («Iremos a buscar»), con el propósito de hacerle un obsequio extraído de la naturaleza: «Siete varas de nardo; sólo un aroma,/ una sola blancura de pluma de paloma».

5. Precisamente, al evocar sus giras con Vasconcelos en la primera mitad de los años veinte, Torres Bodet (2017, p. 85) destacaba «la pobreza y la pena en que circulábamos».

6. En «Melodía criolla», López Velarde (1994, p. 477) declaraba que «no somos ni hispanos ni aborígenes, pese a los que se llaman tradicionalistas o progresistas. Aquello de: “en indio ser mi vanidad se funda”, hállese tan desacreditado como la ingenuidad metafórica de los “cachorros de España”. En consecuencia, los vagidos populares del arte y aun el arte formal, cuando se anima de una pretensión nacionalista, deben contener no lo cobrizo ni lo rubio, sino este café con leche que nos tiñe. Afortunadamente, tal convicción se va extendiendo de día en día entre los que trabajan con mayor seriedad». El texto es de 1917, año en que Gorostiza llegó a México. Independientemente de si lo leyó o no, él tuvo una relación próxima con el poeta hasta antes de su muerte, en 1921, y muy probablemente encontró en su teoría la manera de lidiar con la falta de unidad racial en el país, falta que para él debía de ser considerada a la hora de crear una literatura mexicana (véase Gorostiza, 1995a, p. 114).

El énfasis en la cifra apunta al espíritu crítico que ha movido al poeta a la hora de dar forma a su ofrenda y que constituye uno de los rasgos distintivos de la poesía moderna. La ofrenda contiene la presencia de la luna, que se manifiesta en su nueva forma: el aroma de nardo. Cabe recordar que en la poesía de López Velarde el contacto con la flor del terruño se produce a través del olfato y que uno de los objetivos de la poesía moderna consistía en su «capacidad para vivir de sí propia, para desdeñar el dato excesivo de la realidad, la *anécdota* que ilustró todo el periodo romántico» (Torres, 1987, p. 28)<sup>7</sup>. De ahí, se entiende, el proceso de sublimación de la luna y con este la difuminación de los ecos nacionales en el poema. La paloma a su vez remite a la cultura popular, puesto que era el ave predilecta de las canciones y los corridos del pueblo (Mendoza, 1976).

En el mismo díptico en el que señala la razón de su búsqueda, el hablante define a quién le hará entrega de su presente y la íntima relación que ambos guardan entre sí: «Siete varas de nardo desprenderé/ para mi novia de lindo pie». Después, insiste en delimitar la entidad del destinatario de su ofrenda y, acto seguido, reconoce el nuevo temor que surge en él tras habérsela entregado: la posibilidad de que las hojas de nardo pierdan su blancura inicial y se oscurezcan «por ser de mí».

Este final, al trasluz de todo lo que se ha comentado y del ideal vasconceliano de lograr el encuentro entre el gran artista y el gran público, invita a pensar que la composición estaría dando forma a la búsqueda que ha emprendido el poeta para obsequiar al lector con una dádiva suya. Esta pesquisa no obedece a fines materiales o políticos, sino que es más profunda, más desinteresada, de ahí que se presente como una muestra de amor hacia la otredad. En consonancia con lo anterior, dado que la composición del poema coincide con la resolución del poeta de publicar su primer libro de poesía, se infiere que los versos finales estarían poniendo de manifiesto su inquietud ante la posibilidad de que el otro no sea capaz de comprender el sentido de su obra, o bien de que la claridad con que esta fue concebida se vea comprometida ante la nueva mirada. Tal inquietud se debe a que el poeta dota la palabra de «un sentido mágico que sólo se penetra por la comunión en la poesía» y, en caso de que este se vuelva inasible, puede infligir «sin querer una tremenda humillación a los que no pueden seguirlo». «Todo porque [...] hasta las inteligencias más empedernidas la consideran como sujeta a un imperio común de todos los hombres» (Gorostiza, 1995a, p. 29). La exégesis propuesta, por otro lado, es consecuente con el valor simbólico que tiene el poema en el libro, que sirve de umbral a las dos secciones siguientes: «Otras poesías» y «Dibujos sobre un puerto».

7. El posible guiño a *La sangre devota* (1916) de López Velarde no es aventurado, dado que para Gorostiza (1995a, p. 114) con él comienza lo «poco o mucho de la única literatura que podríamos llamar mexicana», como recuerda a las voces críticas en enero de 1925.

Por último, en relación con las posibles conexiones que el poema guarda con la querrela que se desató entre noviembre de 1924 y mediados de 1925, cabe preguntarse si la adopción del discurso amoroso puede obedecer también a otra razón de ser, dada la indignación que mostró el autor al referirse a «las dos ofensivas palabras» que empleó Jiménez Rueda «sólo porque [...] creyó advertir un *afeminamiento* o *reblandecimiento* de la literatura nueva» (Gorostiza, 1995a, p. 113). En ese sentido, acaso Gorostiza esté hilvanando en «Se alegra el mar» una sutil e irónica respuesta a quienes habían acusado a los jóvenes poetas mexicanos de afeminados, herméticos e indiferentes con su entorno circundante.

Para lograr tal fin, se habría servido del código amoroso con el propósito de restablecer la condición masculina de la que se habrían visto despojados los poetas señalados. En consecuencia, lo femenino estaría encarnado en esa otredad, que bien podría hacer referencia tanto al pueblo mexicano como a la Patria, a quienes el bardo entrega su poesía por amor, sin excluirles en ningún momento de la experiencia creativa («Iremos...»). Esa reconceptualización vendría ligada a su vez de una resignificación de lo femenino. En lugar de la connotación denigrante que había adquirido entre los propugnadores de una literatura viril, el poeta recuperaría la noble y singular significación que le concedía su maestro y amigo López Velarde en dos textos capitales, como son «Novedad de la patria» y «Lo soez» —que fueron publicados en 1923, en *El minuterero*. Si en el primero él defendía que la experiencia histórica de la Revolución les había «revelado una Patria, no histórica ni política, sino íntima» a los mexicanos, en el segundo, replicaba a quienes le habían «censurado no tener otro tema que el femenino», que él «nada pued[e] entender ni sentir sino a través de la mujer» (López, 1994, pp. 282-284 y pp. 316-317).

En suma, «Se alegra el mar» es una de las tres composiciones que Gorostiza eligió para formar parte de la sección homónima de su primer libro y una de las pocas, a su vez, que fue escrita tras desatarse en noviembre de 1924 la famosa querrela de 1925. Tras haber establecido la distinción entre un arte propagandístico y otro que propaga los más altos ideales de una época, se ha intentado conectar el sentido del poema con el gran sueño de México en la primera mitad de los años veinte: ver materializado el encuentro entre el gran artista y el gran público<sup>8</sup>. Asimismo, se ha valorado el posible discurso crítico que encubre el lenguaje, a partir de las resonancias vasconcelianas entrevistas y de sus posibles relaciones con la obra y el pensamiento lopezvelardianos.

Dicha hipótesis de lectura invita a reconsiderar las acusaciones formuladas contra los Contemporáneos por su aparente aislamiento cultural. En consonancia con lo

---

8. Acaso sea conveniente recordar que Gorostiza llegó a ser jefe de redacción de la revista *El Maestro* (1921-1923), fundada por Vasconcelos y concebida como gran plataforma educativa y cultural, así como resaltar de nuevo su participación en la configuración de *Lecturas clásicas para niños* en 1924.

anterior, sería pertinente acercarse de nuevo al contexto en el que se formó la generación de 1921, así como a la labor creativa y al resto de las colaboraciones en prensa del grupo poético de 1925, para determinar si de verdad ellos se desvincularon de los temas y las preocupaciones de su época. De ese modo, tal vez se podría matizar esa presunta escisión de su poesía con su entorno circundante y valorar si, contra lo que se tiende a pensar, antes de concebir una poesía revolucionaria, los Contemporáneos intentaron crear una poesía de la Revolución en un lenguaje moderno —entendido éste en los términos de su tan admirado López Velarde (1994, p. 528), para quien hacia 1916 «el sistema poético ha se convertido en sistema crítico».

### Referencias bibliográficas

- ARCINIEGA, V. (1989). *Querella por la cultura «revolucionaria» (1925)*. Fondo de Cultura Económica.
- CAPISTRÁN, M. (2020). *Contemporáneos y otras lecturas*. S. Téllez-Pon (Comp.). Academia Mexicana de la Lengua.
- CUESTA, J. (2004). *Obras reunidas. Ensayos y prosas varias*. Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta (Eds.). Fondo de Cultura Económica.
- ESTRADA, R. (2013). El proyecto de educación estética de Vasconcelos. En M. T. Ramírez (Coord.), *La filosofía de la cultura en México* (pp. 232-249). Plaza y Valdés.
- FELL, C. (1989). *José Vasconcelos. Los años del águila. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario (1920-1925)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA, R. (1999). *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*. Universidad de Huelva.
- GARCÍA, R. (2006). La poesía de Xavier Villaurrutia. En X. Villaurrutia, *Obra poética* (pp. 9-209). Hiperión.
- GOROSTIZA, J. (1988). *Poesía y poética*. Edelmira Ramírez (Ed.). Ministerio de Relaciones Exteriores; Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GOROSTIZA, J. (1995a). *Prosa*. M. Capistrán (Ed.). Lecturas Mexicanas.
- GOROSTIZA, J. (1995b). *Epistolario (1918-1940)*. G. Sheridan (Ed.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- HADATTY, Y., LOJERO VEGA, N. y MONDRAGÓN VELÁZQUEZ, R. (Coords.). (2019). *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- JALIFE, A. (2021). Los Contemporáneos y *La Voz Nueva* (1927-1931): encuentros y desencuentros con España. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 69 (1), 301-326. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v69i1.3716>.
- KONZEVIK, A. y MONTELLANO, F. (2018). *Jaime Torres Bodet. Iconografía/ Textos*. Fondo de Cultura Económica.
- LE CORRE, H. (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Orígenes y corrientes*. Gredos.
- LÓPEZ VELARDE, R. (1994). *Obras*. J. L. Martínez (Ed.). Fondo de Cultura Económica.
- LOYO, E. (2005). La lectura en México, 1920-1940. En *Historia de la lectura en México*, Seminario de Historia de la Educación en México (pp. 243-294). El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnrj8.9>

- MENDOZA, V. T. (Ed.). (1976). *El corrido mexicano, antología*. Fondo de Cultura Económica.
- NANDINO, E. (2000). *Juntando mis pasos*. ALDUS.
- NOVO, S. (1999). *Viajes y ensayos. Crónicas y artículos periodísticos* (Vol. 2). Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ, B. (1988). *Obras en prosa*. María de Lourdes Franco Bagnouls (Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- OWEN, G. (1996). *Obras*. J. Procopio (Ed.). Fondo de Cultura Económica.
- PALOU, P. Á. (1997). *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a los Contemporáneos*. El Colegio de Michoacán.
- SCHNEIDER, L. M. (1975). *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. Fondo de Cultura Económica.
- SCHNEIDER, L. M. (1994): Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida. En R. O. Franco y A. Stanton (Eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (pp. 15-20). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmw3.6>
- SHERIDAN, G. (2003). *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica.
- STANTON, A. (Ed.). (2014). *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana, 1919-1920*. El Colegio de México.
- TORRES, J. (1987). *Contemporáneos: notas de crítica*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad de Colima.
- TORRES, J. (2017). *Memorias. Tiempo de arena. Años contra el tiempo. La victoria sin alas* (Vol.1). Fondo de Cultura Económica.
- VASCONCELOS, J. (1982). *Memorias. El desastre. El Proconsulado* (Vol. 2). Fondo de Cultura Económica.