

24 24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS

LA REVISTA TALLER

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

AMBRA GRAZIA POLIDORI TASSELLI

MEXICO, D. F.

1981
TESIS DONADA POR
UNAM



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Poesía de los siglos xvi y xvii (71); La poesía española contemporánea (74); Antonio Machado visto por Díez-Canedo, José Alvarado y Sánchez Barbudo (77); Rafael Alberti por Lorenzo Varela (80); León Felipe por Octavio Paz y Antonio Sánchez Barbudo (82); Emilio Prados por Octavio Paz y Juan Gil-Albert (83). La poesía mexicana contemporánea (86). La poesía latinoamericana contemporánea (91); Gabriela Mistral (91); Sara de Ibáñez (91); Pablo Neruda (93), Luis Cardoza y Aragón (93). La poesía extranjera, siglos xix y xx (94); Jacobo Leopardi (94); Arthur Rimbaud (98); T.S. Eliot (103), Stephen Spender (108).

NOTAS A LA POESIA EN TALLER 110

CRITICAS, RESEÑAS Y NOTAS EN TALLER 119

La poesía y la filosofía (119); Las antologías (123); Muerte sin fin (124); Vallejo, Ballagas, de Lima, Molinar y Pardo García (126); De la poesía española (128); De los poetas extranjeros (129); Juan Ruiz de Alarcón (130); Cardoza y Aragón y Anfitrión (133); Luigi Pirandello (133); Sobre teatro (135); Canek de E. Abreu Gómez (136); Paseo de mentiras de Juan de la Cabada (136); Algo de la narrativa española (137); Franz Kafka y Alain Fournier (137); La plástica (138); Textos y pretextos de Villaurrutia (140);

José Vasconcelos por Octavio Paz (141); El rescate de la tradición española (141); Sobre España y los españoles (142); José Bergamín (143); Sobre México y su historia (145).

NOTAS A CRITICA, RESEÑAS Y NOTAS EN TALLER 148

LA NARRACION Y LA PROSA EN TALLER 153

De la Cabada, Revueltas, Efrén Hernández y Solana (156);

Narradores españoles (156); El Retrato de mi madre de An-

drés Henestrosa (158); Confesiones, diarios y apuntes (154);

Friedrich Hölderlin (160), Charles Baudelaire (161).

NOTAS A LA NARRATIVA Y LA PROSA EN TALLER 165

CONCLUSIONES 168

INDICE DE AUTORES CUYOS TRABAJOS FUERON PUBLICADOS EN TALLER . 171

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 180

HEMEROGRAFIA CONSULTADA 182

No se podría hacer un estudio bien documentado de nuestras letras, sin acudir a los ricos veneros que nos ofrecen las publicaciones periódicas. Las revistas literarias han cumplido, y lo siguen haciendo, una función destacada en el desarrollo de la vida cultural de los países.

Ha sido un acierto por parte de los escritores -dada la dificultad de lograr la edición de sus trabajos en libros- el apelar a las revistas como el mejor medio para la difusión de sus artículos, poemas o narraciones. Además, el espíritu de solidaridad intelectual que generalmente reúne a los hombres de letras, estimula a cada uno de ellos a manifestarse en la forma que mejor responda a sus aptitudes.

Por otra parte, muchos de nuestros escritores se formaron en los diarios y revistas de su tiempo, iniciando su carrera de críticos, narradores o poetas, y adquiriendo la fama con que después han sabido mantener el nivel de calidad de sus trabajos.

Julio Torri observa que gran parte de la literatura mexicana "se halla en revistas y periódicos. Más de una buena novela, como Clemencia de Altamirano, apareció en una revista antes que en libro, al igual que obras líricas, como El florilegio de Tablada, Joyeles de Rebolledo y El éxodo y las flores del camino de Nervo."¹

Generalmente, las revistas tienen una existencia efímera, pero no por ello menor influencia en la cultura del país que -en ciertas épocas, en medio de su agitada vida política- necesita tanto de esos estímulos para mantener por lo menos los vestigios del aliento espiri-

tual. Aunque es necesario reconocer que aquel tipo de publicación amplia, ecléctica, acogedora, en que alternaban poemas con prosas, y ensayos críticos con artículos sobre cuestiones concernientes a la cultura general, ya no es tan solicitada como lo fue en otros tiempos. Un rasgo preponderante de la cultura contemporánea y de sus instrumentos de difusión se señala en la casi total absorción del interés del lector por los asuntos de orden político, económico y social, manifestados -sobre todo- a través de la radio y la televisión. Confesemos que hoy día todo lo demás interesa muy poco -sólo a una élite, que en nuestro país abarca a algunos estudiantes universitarios y a los intelectuales interesados en el fenómeno cultural-, y ese poco lo satisfacen, cuando no el libro, los grandes diarios con sus suplementos a un precio mínimo y las más difundidas revistas ilustradas.

NOTA

¹"La Revista Moderna de México" en Las Letras Patrias, I, núm. 1 (marzo-enero de 1945), p. 73.

PANORAMA HISTORICO-CULTURAL

La revista Taller que se edita en México consta de 12 números que van de diciembre de 1938 a febrero de 1941. Es dirigida por Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta y Alberto Quintero Alvarez en los 4 primeros números, y por Octavio Paz en los restantes.

Es evidente, que para comprender en parte los intereses de quienes colaboraron en la revista, es necesario verlos en función de su tiempo.

Durante los primeros años de la posguerra, de 1919 a 1929, se origina una serie de caminos estéticos buscados al azar y sin meta fija que presentan una gama insospechada de intentos artísticos en que se confunden lo estético con lo matemático y lo mecánico. Aunque opuesta a las tres determinaciones plásticas -purismo, geometrismo y tecnicismo- pero procedente de ellas y como consecuencia explicable, aparece la última: el absurdo -encarnado en el Dadá- y la aparición de éste. La apariencia del absurdo como recurso de la libertad, la locura premeditada, es decir, el surrealismo -con su escritura automática, su interpretación de los sueños y sus asociaciones. Es la época en que se publica Nadja del creador del surrealismo -o mejor dicho ^{su} fundador- André Breton; aparecen los poemas de Antonin Artaud, Paul Eluard y César Moro, entre otros; todos los del grupo Contemporáneos: Owen, Cuesta, Villaurrutia y sobre todo Ortiz de Montellano -con sus experiencias poéticas sobre la anestesia- retoman el surrealismo en México a partir de 1924, cuando el país vive el estridentismo capitaneado por Manuel Maples Arce; Cocteau empieza a cultivar sus tendencias surrealistas para proyectarlas en el cine y Paul Klee, Kandinski, Picasso y Braque buscan afanosamente nue-

vos derroteros en la pintura: el abstraccionismo, el expresionismo y el cubismo se ponen de moda. Todos los ismos -filosóficos, plásticos, literarios (simbolismo, futurismo, estridentismo, dadaísmo, surrealismo...) y políticos- irrumpen en este intermedio de guerras y marcan las fases más agudas de la onda perturbadora. Era la euforia de la Europa rescatada a la muerte, la Europa convalesciente, que rápidamente ha recobrado sus bríos.

La situación del arte en este periodo parecía un caos que irremediablemente corría a la aniquilación o a la locura. Pero profundizando un poco en cada escuela, se observa una búsqueda intensa -como en toda la historia moderna de la humanidad- por encontrar nuevos valores, nuevos medios de manifestar el mundo interior, ahora más atormentado, más confuso quizá. En la pintura, el expresionismo trabaja para comunicar las vivencias de su angustia, del amor y de la muerte, no ya con ilusiones ópticas como el impresionismo, sino con las otras esencias pictóricas, como son la línea y el color: y le seguirán en esta difícil conquista el primitivismo, el cubismo, el surrealismo y el abstraccionismo, quizás éste más puro por más despojado del mundo figurativo, aunque más tarde haya terminado en los excesos del arte de la basura y del ensamblado.

Tanto en la plástica como en la música y en la literatura, el artista de este periodo, como del posterior, se revuelve en una búsqueda de sí mismo, con el afán del que ha perdido su identidad. El fanático culto a la metáfora, entraña el supremo esfuerzo por alcanzar la emoción pura, la intuición original, inaccesible al vocablo, infranqueable al intelecto. Esta época se caracteriza por una sed de valores espiri-

tuales, humanos, que la hacen insaciable en cada meta lograda, en cada avance hacia una mayor perfección estética. Y es trágico observar como esa insatisfacción llega a la nada y al aniquilamiento, con la siguiente guerra mundial, en la que el desequilibrio se hace más profundo:

El pensamiento, las artes, se hincan en lo agónico o en lo desesperado. No es una actitud casual la de la literatura existencialista. Ya tras la "puerta cerrada" de la náusea sin horizonte del penetrante Sartre, ya en la esperanza religiosa de la angustia agustiniana de Gabriel Marcel; ya en los influjos del pensamiento de Heidegger [...], del "sentimiento trágico" de Unamuno, o de la viscosidad obsesionante de las novelas de Kafka [...] acecha el mismo monstruo o tienta el mismo demonio. La sublimación hacia un mundo religioso, la contracción desesperada o trágica, la obsesión por la tragedia dolorosa del tiempo, el realismo descarnado o alucinante, aparecen en los mejores o por lo menos más significativos casos del poema, el drama o la novela.¹

Este panorama lleva a la consideración que se enlaza con lo dicho al hablar de la entreguerra del 19 al 38: el artista busca una nueva manifestación de su yo interno. Quizá todo empezó el día en que -como el gato que se descubre la cola- Descartes lanzó su duda filosófica: Pienso, luego existo. Poco a poco esta postura del hombre frente a sí mismo, dándose cuenta de su existencia para sí fue agudizándose hasta llegar a la Revolución Francesa en que comenzó abierta y ansiosamente la búsqueda del ego, que como tal, se halla siempre circunscrito al mundo personal y limitado al cual sirve. Este intento llega, desafortadamente, a nuestro siglo: lo hemos visto en la filosofía y en el arte y, a pesar de lo contradictorio, en ese sentido el espíritu humano se ha estacionado. Es como si traicionara su esencia al cortar las posibilidades de elevación a un plano superior.

Ahora bien, el papel que México representa en esta época, es consecuencia, por un lado, de la historia occidental contemporánea y, por otro, de todo un siglo de luchas y desequilibrios interiores que vienen a desembocar en la Revolución de 1910. Una rápida mirada retrospectiva nos pone al corriente de la situación: habiendo sido los criollos los iniciadores y sustentadores del movimiento de Independencia, no tuvieron solución para los problemas del país, ya que ellos mismos se mostraron divididos interiormente; nunca fue eficiente el lazo cultural y racial para unirlos. Renegaron del sistema político español y se encontraron sin solución propia, idónea para el país, a pesar de haber recurrido a las ideas de la Revolución Francesa y al ejemplo de los Estados Unidos. Así, México se convirtió en república. La historia de los cien años de independencia explican gráficamente la ineficacia del sistema político adoptado ya que no actuó dentro del ideario con que fue creado. Vemos cómo esa ineficacia -mezcla de liberalismo, positivismo y tolerancia- desemboca fatalmente en la Revolución: la ilusión de un criollo, la vejez de un dictador, la penuria interna, la vaciedad del grupo a orillas del dictador y los cambios no percibidos en grandes núcleos nacionales, iniciaron la Revolución.

A partir de la Revolución Mexicana se hace posible la mentalidad contemporánea. En 1909 la sabiduría permanente del porfiriato es puesta en entredicho. El grupo Ateneo de la Juventud² (conformado por Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Antonio Caso, Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Ricardo Gómez Robello, Carlos González Peña, Jesús T. Acevedo, Rafael López y Manuel de la Parra, entre otros) "proyecta la demolición del positivismo y exige, entre conferencias y lecturas colectivas de Platón y Aristóteles, un retorno al humanismo".³ La Generación del Ateneo se lanzó a leer a todos

aquellos filósofos a quienes el positivismo señalaba como inimitables, desde Platón hasta Kant y Shopenhauer; tomaron con seriedad a Nietzsche; descubrieron a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. En literatura no se limitaron a la Francia moderna; leyeron con pasión a los griegos; ensayaron la literatura inglesa y volvieron con renovada visión a la literatura española.

Henríquez Ureña señala:

"nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico".⁴

Por su parte, Carlos Monsiváis escribe que "El Ateneo elimina los dogmas culturales y las recetas infalibles y dispone el terreno para una conciencia educativa contemporánea. No únicamente Reyes, todos ellos deciden y preparan la versión mexicana de la cultura de Occidente".⁵

1928 será el año en que / ^{se consolida} el grupo Contemporáneos a quienes les corresponderá reasumir la tarea cultural del Ateneo de la Juventud, ya no enfrentada al positivismo, sino al nacionalismo, a los extremismos patrióticos en materia de arte y literatura.

Continuando con la historia, podemos decir que el periodo armado de 1910 a 1920

completa el cuadro de [... el movimiento] en toda su complejidad, al mismo tiempo pintoresca, conmovedora y trágica [...] todo un pueblo que se levanta desde la servidumbre hasta el libertinaje,

desde la ilegalidad hasta la Constitución de 1917, reivindicaciones que se extreman en venganzas, masas que forjan en la lucha los principios que las guían, movimiento unánime y violento que -dueño ya de la situación- retarda el triunfo y la organización final mientras se despedazan los caudillos rivales impulsados por ambición de poder.⁶

La revolución armada a partir del asesinato de Carranza va declinando hasta que Obregón se establece como jefe poniendo a Calles bajo su influencia indiscutible. Aún hay algunos brotes armados por conflictos políticos y religiosos, pero se restablece la paz: Calles, durante algún tiempo, logró dominar fuera de la presidencia a sus sucesores en la forma que se dio en llamar maximato. El general Lázaro Cárdenas consiguió sacudirse la tutela. De entonces parte la política actual que ha tenido características similares. Pero si los diez primeros años de la Revolución habían hecho fluctuar a todo el país en el desorden y la inseguridad, los cambios internos que introdujo en la vida social fueron radicales: hubo una revaloración del arte indígena y colonial, se importaron soluciones marxistas para los problemas agrarios, se vigorizó el liberalismo trasnochado en la Constitución del 17, se dio carta abierta a pintores, músicos y educadores para que se iniciara una campaña en pro de la cultura del país. Dicha etapa -década del 30- la resume muy bien en algunos aspectos Carlos Monsiváis: Una tendencia en los años 30 es el chovinismo a ultranza, [que] desemboca en la parodia involuntaria con la Campaña Nacionalista de 1931, inaugurada para la defensa económica del país. [Nacionalismo es adquirir lo que el país produce.] Otra tendencia aparece como antídoto o contravención del esquema ideológico del callismo. Son los primeros devotos del realismo socialista, quienes primero predicán la adopción nacional de la utopía soviética y quienes, víctimas de su propia rigidez estalinista, se van configurando después como dictadores sin poder. Entre 1928 y 1934 los partidarios de la socialización del arte se agrupan y emiten definiciones y consignas, que burocratizarán ine-

vitablemente en el período cardenista. [...] Una fe desbordada: México se transformará gracias a la emoción del arte comprometido. [...]

"Durante este primer periodo de afianzamiento institucional, la izquierda se mueve en guetos, mitifica sus comportamientos. En 1931, Siqueiros, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada fundan LIP (Lucha Intelectual Proletaria) y su órgano Llamado, la cabeza de cuyo único número es una mano que tira de un silbato de fábrica. El romanticismo es implícito: Lucha Intelectual Proletaria. En 1932, en el Casino Español se organiza una magna exposición de David Alfaro Siqueiros. A su vez, la extrema derecha se manifiesta gracias a grupos como las Camisas Doradas y ARM (Acción Revolucionaria Mexicanista). En una cosa se coincide: en el mantenimiento de una moral tradicional. Los "intelectuales proletarios" organizan cruzadas contra los homosexuales para erradicarlos de la vida pública. Surge en 1933 un Comité de Salud Pública para velar por la moral de la comunidad.

"En 1934, se crea la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) cuya primera consigna política es "Ni con Cárdenas ni con Calles", que exige al gobierno la libertad de los compañeros presos en las Islas Marías, garantía de libertad de expresión, reanudación de relaciones con la URSS. Cárdenas da su palabra de que atenderá las demandas. La LEAR se funda con Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Makedonio Garza, Luis Arsenal, Juan de la Cabada. Se edita una revista Frente a Frente. Se incorporan pintores realistas como Angel Bracho, Antonio Pujol, Siqueiros, Alfredo Zalce y promotores culturales como Fernando Gamboa. La tendencia es formar organizaciones, detener el fascismo oponiéndole, entre otras cosas, un muro de siglas. Aparece la FEAR (Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios) fundada por la LEAR y el burócrata de Educación Pública José Muñoz Cota. Participan treinta o cuarenta artistas, entre ellos Silvestre Revueltas, Blas Galindo, María del Mar.

"El cardenismo despliega valerosamente las reivindicaciones del nacionalismo revolucionario. A su sombra, crece la democracia y las estridencias verbales consiguen acomodo y clientela. Los realistas socialistas y los populistas tienden a asimilarse, a identificar su idea de una "cultura proletaria" con la cultura de la Revolución Mexicana. Como aconteció con el muralismo, se oficializa de

○ nuevo el registro cultural de la lucha de clases. Un hecho sustancial: el Estado es el empleador predominante de los intelectuales. Muñoz Cota destituye por "artepuristas" a Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo, María Izquierdo. En su defensa, los despedidos crean la Asociación de Trabajadores del Arte y obtienen la restitución. La ATA se disuelve y se fusiona con la LEAR, en ese momento centro de enormes efervescencias. A la LEAR se agregan Luis Cardoza y Aragón, Abreu Gómez, Jesús y Julio Bracho, Emilio Gómez Muriel. La LEAR atrae europeos como Antonin Artaud y emigrantes cubanos como Juan Marinello y Nicolás Guillén.

Se disuelve la Federación de Escritores y Artistas Proletarios y se expulsa de la LEAR a Muñoz Cota. Más adhesiones y llegadas: el antiguo grupo de los estridentistas, los veracruzanos de la Revista Ruta (José Mancisidor, Lorenzo Turrent). En el panorama de la cultura oficial, euforia izquierdizante. Gonzalo Vázquez Vela sustituye a Ignacio García Tellez como Secretario de Educación y se promueve lo que podría considerarse "cultura normalista" con historiadores como Luis Chávez Orozco. Prolifera un deseo: la estricta militancia del escritor y el artista. Los empleados del periódico El Nacional, el más importante del momento, fundan el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) que se incorpora al PNR. [...]

"Las contradicciones matizan el panorama. Las carátulas de la revista realista Frente a Frente son del pintor Carlos Mérida. Hay un nuevo auge de las misiones culturales y la LEAR organiza una sección de Pedagogía junto con las de artes plásticas, literatura, teatro y cine (funciona un rudimento de cine-club). El "internacionalismo proletario" obliga a la LEAR [...] a enviar una delegación (Mancisidor, De la Cabada y Miguel Rubio) al Primer Congreso de Escritores Norteamericanos en Nueva York (1935). La época también consiente y exige el culto a la personalidad. Las grandes figuras son los muralistas. Diego Rivera ha peleado con el Partido Comunista, que lo atacó por haber hospedado a Trotsky, y sostiene con Siqueiros controversias públicas, la primera en el Palacio de Bellas Artes. Siqueiros acusa a Rivera de mexican curious. Rivera se apoya en el Sindicato de Panaderos. Interrogado, José Clemente Orozco responde: "Yo no hablo, yo pinto." Las luchas ideológicas como espectáculos populares. _____

—La LEAR organiza guardias armadas contra el grupo fascista de los Dorados. A De la Cabaña lo sustituye Silvestre Revueltas como presidente. Vienen los días de la guerra de España. Hay poderosas movilizaciones en contra del fascismo. A España va una delegación al Congreso de Escritores y Artistas (Silvestre Revueltas, José Chávez Morado, Fernando Gamboa, De la Cabaña, Octavio Paz, Elena Garro, José Mancisidor, Carlos Pellicer). Los acontecimientos de Europa conmueven, perturban, indignan. Cárdenas le abre las puertas a los refugiados. La de España es una causa fundamental que se complementa con las otras del cardenismo (la Reforma Agraria, la Expropiación Petrolera). Un intelectual es figura política dominante: Vicente Lombardo Toledano.⁷

El período presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) es el que sienta las bases del México de estos días: años en que se reparte la tierra, se expropián las inversiones extranjeras de los pozos petroleros y de las minas, se reivindica para los obreros el derecho de huelga, y se emprende una campaña en todos los frentes que permite pasar de la economía agrícola a la economía industrial.

En Europa, estos años son igualmente difíciles;

los generales apoyados por Hitler y Mussolini se alzarán en armas contra la inerte República Española, ante un mundo que contempla indiferente la trágica lucha de un pueblo contra su ejército. Los soldados del Duce bombardearán Addis Ababa en una guerra relámpago contra hombres que sólo con lanzas y flechas pueden defenderse. Ante éstos y los restantes actos de barbarie que poco años más tarde encendieron la catástrofe, el presidente Cárdenas mantuvo —lo sabemos— la dignidad mexicana. Y cuando terminó la agonía de la república en España, abrió las puertas del país a unos hombres que

llegaron a enriquecer y diversificar nuestro ambiente cultural.⁸

Para finalizar con este periodo revolucionario, creemos que es importante transcribir lo dicho por Octavio Paz en una entrevista, a propósito del cardenismo:

Yo fui testigo del cardenismo, lo viví [...]. Creo que la política del general Cárdenas en muchos aspectos fue admirable. Por ejemplo, en el campo de la política internacional, en su actitud contra el fascismo. Hitler, Mussolini, la invasión de Etiopía, España. Todo eso fue irreprochable. No olvidemos tampoco algo que a mí me conmueve mucho: fue el único jefe de Estado que dio asilo a León Trotsky. Cárdenas fue el hombre que abrió las puertas a los refugiados españoles, primero, y luego a los europeos. La política internacional de Cárdenas fue posible no sólo porque existían las condiciones internas para realizarla —es decir, porque correspondía a una realidad nacional y expresaba las necesidades y las aspiraciones de México en ese momento— sino también porque la coyuntura internacional era favorable. El mundo todavía no se petrificaba en dos bloques y las rivalidades de las grandes potencias daban cierta latitud de maniobra a las naciones medianas y aun las pequeñas. Después de la Segunda Guerra Mundial hemos asistido a la congelación progresiva de la vida internacional, a pesar de los esfuerzos anti-hegemónicos de un De Gaulle y, ahora, de China. [...]

La presencia de los intelectuales europeos, sobre todo la de los españoles, en el México de la década de la guerra, fue muy benéfica. A ellos les debemos, en buena parte, la renovación de la cultura mexicana. Pero la política de Cárdenas en materia cultural padeció de graves limitaciones. No tuvo ninguna simpatía por la Universidad ni por los aspectos superiores de la cultura, quiero decir, por la ciencia y el saber desinteresados y por el arte y la literatura libres. Sus gustos artísticos —o los de sus colaboradores cercanos— tendían al didactismo pseudorrevolucionario y al nacionalismo. Esa ha sido, por lo demás, en materia de arte y literatura, la política de nuestros gobiernos, con excepciones contadas como la de Vasconcelos. El arte público de México es un arte estatal, hinchado como un atleta de circo. Su único gran rival es el

arte soviético. Nuestra especialidad es la glorificación de las figuras oficiales -sobre todo ex funcionarios de los gobiernos recientes- pintadas o esculpidas con el conocido método de la amplificación. Producción en serie de gigantes de cemento. Una vegetación de pesados monolitos cívicos aplasta nuestros parques y plazas. Pero Cárdenas no tuvo mucha culpa en esto; el horror empezó antes y se multiplicó bajo sus sucesores. En cambio, sí permitió que se echase del gobierno y que se injuriase a los poetas y escritores del grupo Contemporáneos -lo mejor de la literatura mexicana en aquellos días- bajo la odiosa acusación de ser homosexuales y reaccionarios. Lo más extravagante del periodo cardenista fue lo de la educación socialista en un país que no era socialista. Era otra vez la enajenación ideológica.

"En los aspectos económicos y sociales la obra de Cárdenas fue importante y, en general, positiva. La nacionalización del petróleo fue un gran paso, aunque no haya dado los frutos que se esperaban. [...] También fue ejemplar su política agraria y obrera. Pero ni Cárdenas ni sus sucesores sospecharon lo que nos tenía reservado el porvenir y no supieron prever las desastrosas consecuencias del irreflexivo culto al desarrollo y a la industrialización à outrance. La política conservadora de sus sucesores -la miope adopción del modelo de desarrollo a la norteamericana- no hizo sino precipitar lo que ya está a la vista: el fracaso. El camino escogido para resolver los viejos problemas de México no fue un camino sino un muro ante el que nos hemos estrellado. Empeñados en la "modernización" del país, ninguno de nuestros gobernantes -todos ellos rodeados de consejeros, "expertos" e ideólogos- se dio cuenta a tiempo de los peligros del excesivo e incontrolado crecimiento de la población. [...] Tampoco previeron el gigantesco fracaso de los planes educativos y el desplome de la educación superior... ¿Sigo?

"En cuanto a la política propiamente dicha: bajo Cárdenas se gozó de gran libertad de expresión. Mérito inmenso. Otro no menos grande: Cárdenas fue el primer presidente que dejó voluntariamente el poder y que no quiso gobernar detrás del trono, como Calles. El estilo de gobernar de Cárdenas fue también admirable. Para los presidentes de México es muy grande la tentación de convertirse en ídolos; Cárdenas la resistió. Mientras estuvo en el poder, tuvimos la sensación, extraña entre todas, de que nos gobernaba un hombre,

un ser como nosotros. Sin embargo, el cardenismo no intentó la experiencia democrática sino que fortaleció al partido único. El general Cárdenas siguió a los antiguos jefes revolucionarios que habían fundado el Partido Nacional Revolucionario, transformado por él en Partido de la Revolución Mexicana y que se llama ahora Partido Revolucionario Institucional. En esos tres nombres se concentra la historia de la burocracia política que domina al país desde hace medio siglo.⁹

Por su parte, el general Manuel Avila Camacho realizó un gobierno (1940-1946) de acendradas características civilistas, cuyas primeras medidas fueron consolidar las metas alcanzadas por la administración anterior, para continuar y acelerar las transformaciones socioeconómicas culturales e intensificar la producción agrícola y lograr el mayor desarrollo industrial de México. Su política de unidad nacional facilitó el desarrollo del país en beneficio de las mayorías populares (habría que recordar -entre otras muchas cosas- que creó el seguro social para los trabajadores).

Podemos decir que el sacudimiento revolucionario fue abarcando todas las esferas sociales para integrarlas en una nacionalidad cuajada. Con esto, cabría suponer que la mexicanidad se habría integrado, mas los hechos proponen una cuestión vital: ¿existe esa unidad espiritual que resulta de tener en común la misma raza, cultura y lengua, iguales condiciones y comunidad de aspiraciones? Porque la sociedad no se compone solamente de estas características, sino que es también, y esencialmente, una comunidad de pensamientos.

La realidad que vino a replantear la Revolución fue la misma de un siglo atrás: seguíamos despedazados, fragmentados, con grandes núcleos

indígenas ajenos a toda civilización, con marcadísimos contrastes culturales entre el hombre del campo, de la provincia y de la ciudad. Ahora, más que nunca, México sigue siendo país de contrastes, de desajustes, de dispersión. Y hay que recurrir al testimonio del arte -ya que el pleno sentido de la vida social sólo se comprende cuando se la analiza como si se tratara de una actividad artística-, al testimonio fiel de la creación artística, sea plástica, musical o literaria, para comprobar esa disparidad de vida: Herrán, Posada, Rivera, Siqueiros, Orozco, Atl; Ponce, Chávez, Revueltas; Reyes, Azuela, Pellicer, Vasconcelos, Paz. Cada uno, cuadro personalísimo de esa galería multiforme, pero con el común denominador de una búsqueda por la integración nacional. Y en esa galería, a su manera, van a dar también testimonio las revistas aparecidas en la época.

NOTAS A PANORAMA HISTORICO-CULTURAL

¹ Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, pp. 798-799.

² Según el último secretario del Ateneo, Alejandro Quijano, el "Ateneo de la Juventud" se fundó el 28 de octubre de 1909 y cambió su nombre por el de "Ateneo de México" en 1912, pues la edad de algunos asociados aconsejaba ya la supresión del término "juventud". (Dato tomado de la gaceta literaria Letras de México, núm. 19 del 16 de noviembre de 1937, p. 2).

³ La poesía mexicana del siglo xx (Antología), notas, selec. y resumen cronológico de Carlos Monsiváis, p. 21.

⁴ Id.

⁵ Ibidem. p. 22.

⁶ Antonio Castro Leal, La novela de la Revolución Mexicana, pp. 17-18.

⁷ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en Historia general de México, pp. 388-391.

⁸ José Emilio Pacheco, "Nota preliminar" a La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, de Salvador Novo, p. 11.

⁹ Claudel Fell, "Vuelta a El laberinto de la soledad". Conversación con Octavio Paz, en Plural, pp. 12-13.

LA REVISTA TALLEROrígenes

En el mes de diciembre de 1938 aparece el primero de doce números de una de las revistas de mayor valía y calidad del México contemporáneo, Taller, que vivirá un poco más de dos años.

Por una parte, Rafael Solana nos dice que la revista Taller Poético¹ fue la primera versión de Taller y, por otra, declara que Taller Poético era una revista diferente y no una primera etapa de nuestra revista.² Estamos más por la segunda afirmación, pues Taller no fue solamente poético, sino ^{que} además admitió la prosa, el ensayo y hasta la plástica. Su estructura e intereses fueron diversos y sus resultados también.

Con respecto al nombre de la revista Taller Poético y que mantiene en lo esencial Taller, Rafael Solana nos cuenta el origen:

Era la época de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y todo lo proletario estaba de moda; usábamos camisas de ferrocarrilero [...] y asistíamos a reuniones de obreros, y hasta echábamos nuestros discursos en ellas; pero la palabra "Taller" no estaba en nuestro título usada en sentido demagógico, obrero, proletario, sino en uno académico, de laboratorio; queríamos decir, con ese nombre, "lugar en que se trabaja para hacer poesía"; nos considerábamos aprendices, gente dispuesta a trabajar, a pulir, a sudar en el aprendizaje. La madrina del nombre fue en realidad Carmen Toscano, que una tarde nos dijo haber descubierto un "Taller de lunas", nombre que describía, humildemente, una fábrica de espe

jos, pero que nos sonó a poesía; no estábamos tan lejos de Bécquer o de Lamartine como se supone, y por aquellos días se había puesto muy de moda Góngora; la luna era todavía un utensilio de los poetas, y carecía de significaciones astronómicas, balísticas, estratégicas o de propaganda política; el primer libro de Octavio Paz todavía se había llamado Luna silvestre. Como taller para hacer lunas, así taller para hacer poesía.³

y prosas, artículos y ensayos, lo que no significaba, por supuesto, el rechazo hacia los maestros y poetas ya consolidados.

Nada permite formarse una tan clara idea acerca del eclecticismo de Taller como la nómina de sus colaboradores y escritores seleccionados. En la revista están todas las tendencias, a excepción de la fascista, pues el odio de los integrantes de Taller hacia ella era rotundo. De ahí la enorme adhesión a los republicanos españoles y la no cabida de escritores como Novo y Vasconcelos, aunque fueran respetados.⁴

Taller fue una revista ponderada, dispuesta a honrar y a reconocer los prestigios ya hechos y a abrirse a los nombres nuevos en forma generosa y cordial. No fue una revista de combate, ni fue su finalidad derribar ídolos. No fue una revista política, aunque sus integrantes mantuvieran determinadas posiciones.

Contactos con otras revistas

Realmente no hay revistas de gran importancia entre la famosa Contemporáneos (de la que escribiremos en otro apartado) y Taller, sino pequeñas, como Barandal de Octavio Paz, Rafael López Malo y Arnulfo Martínez Lavalle, entre otros (1931); Cuadernos del Valle de México del grupo anterior, ligeramente modificado; Alcancía de Justino Fernández y Edmundo O'Gorman (1933); Fábula de Miguel N. Lira -revista individua

lista, más de un solo hombre y ^{de} sus amigos- y algunas otras, de provin-
cia, todas ellas menores.

En cuanto a las revistas paralelas a la aparición de Taller, tene-
mos -entre otras- ábside. Revista de Cultura Mexicana que nada tiene
que ver con Taller a no ser el odio compartido ^{hacia} el fascismo⁵; Letras
de México, gaceta literaria y artística de noticias, editada por Octa-
vio G. Barreda y que alguna vez fue dirigida por Rafael Solana (entre
otros) y que comenzó a aparecer en 1937; dos revistas hechas por refu-
giados españoles: España Peregrina⁶ que "pretende ser el órgano de ex-
presión de cuantos estiman que la lucha por los altos principios que a-
nimaron a la República ha entrado en una fase no por discreta y laborio-
sa menos importante que la que con tanto heroísmo se libró en la penín-
sula"⁷; por lo que casi todos sus materiales giran prácticamente alrede-
dor de autores y asuntos o problemas españoles, y Romance⁸, revista po-
pular hispanoamericana que ganó un extenso conocimiento y un sólido
prestigio tanto en América como en Europa. Esta última nace por inicia-
tiva de un grupo de jóvenes escritores españoles desterrados. Juan Mari-
nello dijo por 1940 en las columnas de Pueblo de La Habana:

Romance no es una revista más: no exageramos al decir que marca u-
na fecha en la publicidad literaria de nuestros pueblos. Por pri-
mera vez en América y en España tenemos una revista en que el aire
del tiempo, inquieto, ágil, cambiante, no se lleva en su curso gra-
cioso la firme preocupación investigadora y ensayista. Por vez prá-
mera en la misma página se nos da, sin pelea, la gracia de Picasso
y la de Einstein, el rigor erudito y el vuelo anárquico. Junto a
Orozco, Max Ernst; junto a Tolstoi, Federico García Lorca. Veci-
nos Gracián y Wells. Lo popular y lo difícil, el microscopio y la
astronomía.⁹

Los contactos entre Romance y Taller fueron múltiples, pues no sólo compartieron redactores y colaboradores, sino también el interés por la literatura latinoamericana, española y europea, así como por ciertos libros publicados en ese tiempo.

En el número uno Romance aparece una nota sobre el número siete de Taller:

La revista TALLER que ya desde su aparición vino a ocupar un puesto de primer orden entre las revistas literarias de habla española, mejora de día en día. A partir del número V esta revista, tipográficamente, ya ha adquirido una gran dignidad. Varios nombres de escritores jóvenes españoles han venido a sumarse en la redacción de esta revista a los de sus fundadores mexicanos.

TALLER es una revista joven aunque no "juvenilista". Nombres prestigiosos en la literatura mexicana y española han ido hasta a hora apareciendo en las páginas de TALLER junto con los de estos jóvenes que tienen por lema, no la estúpida iconoclastia que hace años hiciera furor entre los deportivos literatos, sino la inteligencia, la mejor ambición, la serenidad. Los nombres allí reunidos que aparecen con frecuencia en las páginas de TALLER, se unen, principalmente, por su común anhelo de encontrar, dentro de una línea que sea continuación de la verdadera tradición, los caminos en que la literatura, que no es ya un juego, se funde con los destinos del hombre. TALLER, es una auténtica revista joven porque es creadora y libre de pequeños prejuicios, y porque no confunde "lo nuevo" con las bobas piruetas.¹⁰

Otra revista paralela fue Tierra Nueva¹¹ Sus responsables: Jorge González Durán, José Luis Martínez, Alí Chumacero y Leopoldo Zea.

Octavio Paz nos dijo en entrevista que Contemporáneos fue una revista hecha en oficina, Taller la última revista hecha en un café, y Tierra Nueva,^{de} una promoción mucho más literaria, revista hecha en la U

niversidad, cuyos reponsables eran más dedicados y, en aquel entonces, con mejor formación que los de Taller. Tierra Nueva no nació, como muchas de sus antecesoras, con el esfuerzo de uno o varios escritores que con trabajos lograron -a través de las suscripciones o con los anuncios- el costo de la impresión; apareció sin problemas económicos, auspiciada por la Universidad. Rafael Solana nos dice que Tierra Nueva fue "apacible y amistosa, admitió a las mismas generaciones que habíamos admitido nosotros en Taller y recogió a los naufragos de esa revista, su hermana mayor."¹²

Después vendrían otras revistas, como El Hijo Prodigio, que aglutinaría a las generaciones anteriores, incluyendo a la de Taller, y permitirían seguir el camino trazado por cada uno de los escritores interesados en la creación y en la literatura.¹³

Por su parte, Efraín Huerta señala que Taller era independiente de Contemporáneos; que no recuerda que otra publicación paralela a Taller tuviera importancia, y que tal vez Taller heredó, tanto de Contemporáneos como de otras revistas, la belleza tipográfica y el ordenamiento de ensayos, poemas y -al final- de notas.

Un modelo: Hora de España

Un modelo evidente para Taller, reconocido por Octavio Paz, fue la revista mensual Hora de España, editada en Barcelona y de la que varios colaboradores españoles de Taller (como Bergamín, Díez-Canedo, Altolaguirre, Sánchez Barbudo, María Zambrano y otros) fueron sus redactores y colaboradores, y el secretario Juan Gil-Albert. No sólo la

portada de Taller a partir del quinto número fue idéntica a la de Hora de España, sino que tuvo el mismo viñetista: Ramón Gaya, y la misma tipografía; aunque hay que reconocer que Taller fue más cosmopolita que la revista española. Este seguir al pie de la letra portada, tipografía, y adopción de muchos de los escritores de Hora de España, no es algo de alabarse, pues creemos que algo le restó de personalidad propia a Taller. Inclusive, todo lo anterior fue -tal parece- causa de la desaparición de la revista. Aunque realmente el motivo de dicha desaparición no deja de ser controvertido: Rafael Solana declara que Taller murió de "la influenza española". Y en la entrevista que se hizo en su casa a principios del año de 1981, expresó lo siguiente: "A partir del quinto número ya no fuimos Efraín Huerta, Alberto y yo sino lectores de Taller; por mi parte, no volví a saber ni cómo seguía saliendo, ni cómo dejó de salir; por mi parte, creo que ya había cumplido su modesta misión, y que tenía que dejar el paso a nuevas revistas."

El poeta Efraín Huerta está de acuerdo con eso de "la influenza española" y ha agregado¹⁴: Taller dejó de publicarse "por inacción e inacción".

Octavio Paz nos confesó que las razones verdaderas fueron la falta de recursos económicos. Nos contó que Rafael Solana hizo el primer número totalmente con su dinero, pues en aquel entonces escribía crónicas de toros que eran bien pagadas. Los números dos, tres y cuatro de Taller se sustentan gracias a que Paz y Quintero Alvarez consiguen el dinero, y con el subsecretario de la Secretaría de Hacienda, Eduardo Villaseñor, obtienen el papel; alguna ayuda la proporciona también la Universidad, algunos anuncios el Fondo de Cultura Económica,

las suscripciones y, posteriormente, a partir del séptimo número, Taller es financiada gracias a José Bergamín a través de la Editorial Séneca y el apoyo de La Casa de España en México. Finalmente al no lograr los recursos necesarios para su publicación, la revista desaparece sin aviso alguno, con su último número, el doce.

Efraín Huerta apunta que los mejores librereros y editores (pocos había entonces), más uno que otros mecenas, los apoyaban moral y económicamente.

Lineamientos generales y acogida de Taller

Efraín Huerta, "El Gran Cocodrilo" -como se ha dado en llamar recientemente-, señala que la revista nació sin un programa. "Condición única: estimularnos, escribir lo mejor posible. Sólo las revistas políticas se dan el discutible lujo de padecer 'lineamientos generales'."¹⁵

Rafael Solana sostiene que Taller tenía los mismos lineamientos generales de Taller Poético:

crear una tribuna para una nueva generación de escritores, los que acabábamos de salir de la Preparatoria; esta generación, en mi concepto, que tuvo la aprobación de quienes vinieron a reunirse, no combatiría ni trataría de menospreciar a las autoridades, sino vería en ellas maestros, de donde el nombre de Taller; nosotros seríamos los aprendices, ellos los oficiales."¹⁶

Y así fue: las viejas generaciones (ejemplos, González Martínez, Abreu Gómez, Castro Leal, Reyes...), varios del grupo de los Contemporáneos (Cuesta, Villaurrutia, Barreda, Ortiz de Montellano)¹⁷ y no sólo los grupos mexicanos ¿pues qué mayor ejemplo de apertura y fraternidad que el abrigo que dió Taller a los desterrados españoles (Altolaguirre, Bergamín, León Felipe, Gil-Albert, Rejano, Varela,

Cernuda, Díez-Canedo, María Zambrano...) y a la nueva generación (José Luis Martínez...), sus contemporáneos? ¿Qué mayor apertura e interés por la literatura universal, que la presencia en Taller de la poesía barroca, romántica, simbolista; de la poesía de las generaciones españolas del 98 y del 27; de autores tan diferentes como Rimbaud, T. S. Eliot, Franz Kafka, Pirandello o Pablo Neruda? No por nada Taller fue bien recibida en su tiempo, como apunta Octavio Paz.

Rafael Solana observa que la revista tuvo la aceptación y la aprobación de sus maestros, sus mayores, y todos aquellos a quienes invitaron vinieron a darles la mano y a colaborar con ellos; Efraín Huerta a severa que nadie lo quería creer, sino hasta que empezó a ser de verdad una verdadera revista. "Todo el mundo la admiraba y la envidiaba, y tal vez algunos bellacos disentían de nuestro trabajo."

NOTAS A LA REVISTA TALLER

¹ Taller Poético la funda y dirige Rafael Solana con la ayuda de Miguel N. Lira, quien la imprime. El primer número se edita en mayo de 1936; los restantes no tienen periodicidad fija. Deja de aparecer con el cuarto número en el mes de junio del año de 1938. Revista bonita gráficamente, antológica y ecléctica, estuvo exclusivamente dedicada a la poesía y a notas críticas sobre libros del mismo género; incluyó a los representantes de todas las generaciones vivas y de todos los grupos, has donde fue posible abarcarlos.

² Rafael Solana, "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva", en Las Revistas Literarias de México. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1963 (T. I), p. 200.

³ Ibidem. pp. 191-192.

⁴ Octavio Paz nos dijo -durante una entrevista en su domicilio el 21 de julio de 1981- que praquel entonces Salvador Novo escribía los peri fonemas y como su posición era nazista no colaboró en Taller; como Vasconcelos, que no cabía tampoco.

⁵ Esta revista fue revisada del número 7 de julio de 1937 al número 12 de diciembre de 1941, para ver si había alguna correspondencia con Taller. Su director fue el doctor Gabriel Méndez Plancarte. Es, esencialmente, una revista en^{la} que los obispos y arzobispos, los perfiles franciscanos, la poesía religiosa de Emma Godoy y Concha Urquiza, el clero, la historia, los héroes nacionales y la filosofía, dominan sobre los temas restantes. El párrafo siguiente (motivado por el cambio de la aparición de la revista de mensual a trimestral y por un aumento en su precio, da da la crisis económica de esos momentos) aparece en el número 11 de no viembre de 1941, p. 662, firmado por las iniciales G.M.P. que correspon den a su director y es de algún modo ilustrativo de los intereses y del

estilo de la revista: "Fieles a nuestro lema de 'no ofrecer grandes cosas, pero dar más de lo que ofrecemos', nada decimos por ahora acerca de los planes que acariciamos para el futuro. De lo que sí pueden estar ciertos nuestros amigos es de que ábside seguirá siendo -con la bendición de Dios- centro y hogar de auténtica cultura mexicana, defensor de la genuina hispanidad limpia de contaminaciones nazistas o fascistoides, acérrimo enemigo de todos los totalitarismos -lo mismo el soviético que el hitleriano-, amante incombustible de la Justicia y de la Libertad."

6 Publicación mensual de la Junta de Cultura Española, cuyos presidentes eran José Bergamín, José Carner y Juan Larrea, que apareció de febrero de 1940 a octubre del mismo año, con un total de 9 números.

7 Número 1 de España Peregrina, p. 36.

8 Revista Popular Hispanoamericana revisada del número 1 de febrero de 1940 al número 22 de marzo de 1941. Director Juan Rejano (a partir del número 17, Martín Luis Guzmán); Comité de Redacción: Miguel Prieto, Lorenzo Varela, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Rejano; Consejo de Colaboración: Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Enrique Díez-Canedo, Pablo Neruda, Pedro Henríquez Ureña, Rómulo S. Gallegos y Juan Marinello (con variaciones), todos ellos, en su mayoría, colaboradores de Taller.

9 Romance, año I, núm. 13 (1 jul-1940), p. 15.

10 Romance [sec. Revista de Revistas], año I, núm. 1 (feb-1940), p. 22.

11 Revista de Letras Universitarias, editada por la UNAM, y revisada en su totalidad, del número 1 de enero-febrero de 1940 al número 15 de diciembre de 1942. En su presentación se lee, entre otras cosas: "Las páginas de Tierra Nueva se abren para todos los universitarios. Desde ellas aparece por ahora un grupo que no estará cerrado; porque esta re-

vista no es de grupo; no permanecerá tan sólo en estas primicias; con tendrá los trabajos literarios y filosóficos de los estudiantes que tengan para sí la libertad del rigor y la disciplina." (Núm. 1, año I, enero-febrero de 1940, p. 3).

12 Rafael Solana, op. cit., p. 201.

13 Fueron revisadas también las siguientes revistas, con el fin de ver si algunos intereses se repetían en Taller, así como la evolución de algunos escritores: Gladios (1916), director Luis Enrique Erro, administrador: Octavio G. Barrada y Sección de Literatura a cargo de Carlos Pallicer. La Nave, un solo número (mayo de 1916); director Pablo Martínez del Río. Letras de México (1937-47). La revista Rueca, que a partir de 1941 inició la participación decidida de la mujer en la cultura, y que fue editada por Carmen Toscano, Ernestina de Champourcin y María del Carmen Millán, entre otras.

14 También en una entrevista realizada en su domicilio, a finales del año de 1980.

15 Palabras dichas en entrevista.

16 Palabras dichas en entrevista.

17 Generación que surge a la vida intelectual de México bajo la protección de José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación Pública, y que se dio a conocer, inicialmente, desde las revistas literarias Ulises (1927-1928) y Contemporáneos (1928-1931), y que se distinguió por el dominio de la forma y la búsqueda constante de esencias universales. Sus integrantes, además de los mencionados: Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Gilberto Owen.

ESTRUCTURA DE TALLEREl formato

La revista Taller consta de doce números, de los cuales el primero sale a la luz en el mes de diciembre del año de 1938, para desaparecer sin aviso con el número correspondiente al mes de febrero de 1941.

Bajo la responsabilidad de Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta y Alberto Quintero Alvarez en los cuatro primeros números y bajo la dirección de Octavio Paz y como secretario Juan Gil-Albert en los números restantes, Taller apareció de manera irregular -con un tiraje de mil ejemplares-, aun cuando se anunciara siempre como una publicación mensual que aparecería con puntualidad.¹

Cada número tiene un promedio de 80 a 106 páginas numeradas, a excepción del número dos con 62 pp. y el número tres con 58 pp. Exceptuando el primer número que tiene un formato de 22.3 cm. por 17.1 cm., los restantes miden 24 cm. por 18 cm.. En la portada de los primeros cuatro números encontramos siempre el título de la revista (hecho por Rafael Solana) en alta y bajas acompañado de una viñeta y la fecha y el lugar de la edición. En la contraportada vemos el sumario y el precio del ejemplar. En los números restantes la portada es exactamente igual a la de la revista española Hora de España; vemos así el título con altas, además de que se agrega el subtítulo: Poesía y Crítica, que no aparecía antes; el sumario, una pequeña viñeta y la fecha y lugar de la edición; en la contraportada, sólo el precio del ejemplar. La suscripción a doce números fue variando entre 10 pesos, moneda nacional, por 12 números, y 4, 3 y 2.50 dólares para el extranjero. La revista individual costó en

su primer número 1.50 ^m/n y 50 centavos de dólar para el extranjero²; y en los números restantes un peso el ejemplar para el país y 40 centavos de dólar en el extranjero. El domicilio para enviar la correspondencia también fue cambiando. Taller se imprimió de los números uno al cuatro en "los modernos talleres" de Cooperación Gráfica; en su número cinco en la Imprenta Artes Gráficas Comerciales, S.C.L.; en su número seis en la Imprenta Universitaria, y en los números restantes en la Editorial Cvltvra.

Las secciones

Taller presenta una sección titulada Notas, que tomó de la revista Hora de España y que se repite en otras publicaciones.³ Dicha sección es permanente a lo largo de la aparición de la revista, y recoge artículos, ensayos, prosas, reseñas y pequeñas notas informativas. Una sección más, Bibliográficas, que aparece en el número uno y que presenta reseñas, no vuelve a aparecer, pues las reseñas se reúnen posteriormente en Notas. En el número tres de Taller además de Notas se agregará, por única vez, Temas, que recoge artículos y ensayos sobre cine, música y arte, como son "En torno a la vocación" (Lo popular y lo social) de Juan Gilbert y "Música y cine" de Alberto T. Arai. Además vendrá otra sección llamada Tarjetas -breves notas informativas sobre algunos eventos culturales o sobre libros de creación literaria-, que después, en el número siguiente de Taller, se incluye en Notas, para luego desaparecer. A partir del número cinco encontramos una nueva sección, La forma de las horas que reúne artículos y ensayos, prosas y poemas, y que continuará en los números siguientes a excepción de Taller número once que sólo tiene la sección de Notas. Por otra parte, Taller ofreció una serie de apartados especiales -algunos de ellos ediciones críticas- que presenta

han a escritores extranjeros (Juan Gil-Albert, Arthur Rimbaud, poetas del siglo xvii, Luis Carrillo de Sotomayor, T.S. Eliot, Jacobo Leopardi y Charles Baudelaire) y mexicanos (Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz), así como a una pintora nuestra, María Izquierdo (de la que escribiremos más adelante). Únicamente el número tres deja de dedicar algunas de sus páginas a un escritor en especial. De los mencionados, sólo el ensayo dedicado a María Izquierdo -que aparece en el número uno- no tiene numeración alguna, y Temporada de Infierno de Rimbaud -incluido en el número cuatro- es también el único que posee numeración independiente, pues todos los demás están integrados a la numeración de cada revista.

Las ilustraciones

La revista Taller no fue abundante en las ilustraciones, pero las aparecidas en las portadas y las pocas que se incluyeron en el interior de las revistas fueron de artistas de calidad reconocida como son:

Ramón Gaya que ilustra prácticamente seis de los doce números de la revista Taller; nace un 10 de octubre de 1910 en Murcia, España. Exiliado en México tras el final de la contienda española (1939), pronto se incorpora a las tareas de colaborador literario y artístico de diversas publicaciones mexicanas (Taller) e hispanomexicanas (Romance, Las Españas, El Hijo Pródigo, etc.). Antes, había sido ilustrador de Hora de España. Además de colaborar en Taller con viñetas, poemas, artículos y ensayos sobre todo de tema artístico, Gaya forma parte del consejo de redacción a partir del número cinco y hasta el número diez. En el número once de la revista, en una nota titulada "Palabras de despedida para _____"

mis compañeros de redacción"⁴, Ramón Gaya señala los motivos que lo llevan a abandonar la redacción. Expresa, por ejemplo, que cuando "tal palabra no designa en nosotros la misma cosa" que en un amigo, nada puede ir bien; y agrega "que cuando un artista empieza a no entenderse con nadie, a no entender a nadie es, precisamente, que está en disposición por fin, de comenzar su obra". Con trazo sencillo, pero sin perder intensidad expresiva, Gaya concretiza, resume en sólo unas líneas la expresión de seres y cosas en 20 viñetas, de las cuales, 8 se presentan en portadas.⁵

Jesús Guerrero Galván se encarga de ilustrar el número tres de Taller. Nacido en Tonila, Jalisco, en 1912, se traslada en la década de los 30 a la Ciudad de México, donde se vincula al movimiento pictórico y político de los grandes maestros de la escuela mexicana. Destaca no sólo por sus murales, sino también por su notable pintura de caballete, en especial los retratos. En Taller encontramos 6 viñetas, una de ellas en portada, en las que se hace evidente la influencia del arte prehispánico y del picassiano.

Rafael Solana en el primer número de Taller⁶, escribe sobre la pintura de María Izquierdo con admiración y calor, señalando sus dos características principales: femineidad y mexicanidad que surgen espontáneamente; por otra parte, sus temas: el culto solar, la rededificación de la luna, los caballos y las sirenas, son comentados por Solana, quien señala como preferencias de la pintora jalisciense los colores calientes, sobre todo el rojo cobrizo.

María Izquierdo nace en San Juan de los Lagos, Jalisco y muere en la Ciudad de México el 3 de diciembre de 1955. Sus pinturas, inspiradas en el folclor y en los tipos nacionales, derivan a veces en el surrealismo; poseen un carácter popular y un estilo primitivo logrados a base de sencillez, vigorosas líneas y colorido vibrante. En resumen, puede decirse que pintó cosas sencillas y cotidianas a las que dio una nueva concepción con su arte. La portada del número uno de Taller lleva una viñeta de María Izquierdo, y el texto de Solana incluye una fotografía anónima de María, una acuarela en color, cuatro grabados y una viñeta, todos ellos de la pintora.

José Moreno Villa (nacido en Málaga, España, el 16 de febrero de 1887 y muerto en la ciudad de México el 24 de abril de 1955) fue un hombre polifacético: pintor, dibujante, crítico de arte, arqueólogo, archivero-bibliotecario y escritor. Refugiado en Valencia al iniciarse la guerra civil española, es designado agregado cultural de la República Española en Washington, fija posteriormente su residencia en México donde permanece hasta su muerte. En nuestra Ciudad colabora en la mayor parte de las publicaciones culturales como Romance, Las Españas, Ultramar, etcétera. Es miembro fundador de la Casa de España en México (1940), y es, sin lugar a dudas, uno de los más destacados intelectuales del exilio español en tierras mexicanas. En Taller colabora con cuatro dibujos para los "Poemas de Federico García Lorca"⁷, amén de un bello fragmento titulado "Topografía de la casa paterna"⁸. Entre los dibujos encontramos un buen retrato de García Lorca, con fecha del mes de diciembre de 1937; un sugerente dibujo de la muerte -que pareciera seguir el estilo de los poemas- y otro de la figura de García Lorca sentado, con los ojos cerrados, en actitud de soñar despierto -a su la

do, estrellas y números en descenso-, y un tercero, que es una colina con un árbol; todos ellos acordes con los poemas del granadino.

En el número cuatro de Taller dedicado a la poesía, encontramos las viñetas del pintor español Miguel Prieto que en 1981 cumplió su XXV aniversario de fallecido (nace en Almodóvar del Campo, Ciudad Real, España, en 1917 y muere en la Ciudad de México en 1956). Cuando Miguel Prieto arriba exiliado a México con los artistas Antonio Rodríguez Luna y José Renau, se incorpora inmediatamente a las actividades plásticas del país, pues colabora en el Colectivo que realiza -con Siqueiros- el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, titulado Retrato de la Burguesía (1939-1940), además de desarrollar su actividad como pintor en diversas muestras individuales y colectivas. A partir de estas experiencias y de las que le vincularía como diseñador gráfico al Instituto Nacional de Bellas Artes, al suplemento del diario Novedades y a diversos libros y revistas, el artista español llega a ser uno de los grandes renovadores de la tipografía mexicana de la época. En el número cuatro de Taller, como ya lo mencionamos, Prieto presenta una viñeta en la portada -que parece ser una Afrodita- y dos más en páginas interiores (de las cuales una acompaña con el tema, dos poemas de Rafael Solana), con un claro carácter clásico. Las viñetas están fechadas, una en 29 y las restantes en el año de 39. A manera de comentario, podemos decir que algo muy singular destaca en todas ellas: los personajes dibujados están como envueltos o abrazados, ya sea por la naturaleza -flores, plantas y montes- o por la concha, los velos y lo que parece ser un arpa, en el caso de la Afrodita.

Juan Soriano, nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1920, quien es

alentado por el pintor Jesús Reyes Ferreira para iniciarse en la pintura, llega a la Ciudad de México en 1935 y en poco tiempo se da a conocer como artista espontáneo y de maliciosa gracia, para después cambiar su estilo en la búsqueda del logro de obras más ambiciosas. De él tenemos 5 viñetas de dibujo fino, delicado, algunas veces sensual y sugerente, en el número cuatro de la revista.

Del poeta simbolista Paul Verlaine (nacido en Metz, Francia en 1844 y muerto en 1896) tenemos un dibujo que hizo de memoria de Rimbaud en el cuarto número de la revista, y que acompaña el extenso poema autobiográfico de Jean Arthur Rimbaud: "Una temporada en el infierno".

Los anuncios

Sobre todo en el primer número de Taller encontramos páginas en blanco reservadas para el Fondo de Cultura Económica, la Escuela Bancaria y Comercial, el Banco de Crédito Agrícola y la Lotería Nacional. Se hace publicidad a Taller Poético y a las ediciones del mismo; así como a las revistas Letras de México, Romance y España Peregrina; igualmente a ediciones de los propios responsables de Taller y de algunos de sus colaboradores y escritores incluidos en la revista. Hay anuncios de las siguientes editoriales con sus novedades y aviso de volúmenes en prensa: de la Editorial América, del Fondo de Cultura Económica y de sus ediciones de La Casa de España en México, de Ediciones de la Librería Porrúa y Cía., de la Editorial, Librería y Papelería Cvltvra, de la Editorial Séneca y de la Editorial Losada. Se anuncian los talleres de impresión de Cooperación Gráfica y Artes Gráficas Comerciales, S.C. L. Y se hace publicidad de la Asociación Hipotecaria Mexicana, S.A.; del Banco de Crédito Agrícola; del Restaurant and Bar Paolo; del Banco

Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A.; de los Seguros de México, S.A., y de la publicación Better English.

Las páginas destinadas a la publicidad varían entre tres y ocho páginas en cada número.

NOTAS A ESTRUCTURA DE TALLER

¹ Primer número de Taller: diciembre de 1938; segundo: abril de 1939; tercero: mayo de 1939; cuarto: julio 31 de 1939; quinto: octubre de 1939 (en páginas interiores marca: Septiembre 30 de 1939); sexto: noviembre 10 de 1939; séptimo: diciembre 31 de 1939; octavo y noveno, número doble: enero-febrero de 1940 (en páginas interiores: febrero 1 de 1940); décimo: marzo-abril de 1940 (en páginas interiores: mayo 1 de 1940); onceavo: julio-agosto de 1940 (en páginas interiores: julio 8 de 1940), y doceavo: enero-febrero de 1941 (en páginas interiores: marzo 1 de 1941).

² En el número uno de Taller se señala en una de sus últimas páginas: "A nuestros lectores.

El deseo de presentar nuestra revista con algún decoro tipográfico y los graves tropiezos materiales y de toda índole que supone una publicación en México, nos obligan a venderla a \$1.50. Superados estos obstáculos, esperamos ofrecerla a un precio más reducido. Los Editores."

³ Habría que recordar, por ejemplo, la Revista de Occidente de Ortega y Gasset, famosa no sólo por su nitidez tipográfica sino también por el prestigio de sus colaboradores, y que tenía la sección Notas.

⁴ [sec. Notas], año II, núm. 11 (VII-VIII-1940), pp. 81-82.

⁵ En los números 2, 5, 6, 7, 8-9, 11 y 12 de Taller.

⁶ "María Izquierdo" [en texto aparte], año I, núm. 1.

⁷ García Lorca, Federico, "Poemas de...", año I, núm. 1 (XII-1938), pp. 33-50.

⁸ año I, núm. 7 (XII-1939), pp. 27-36.

LOS RESPONSABLES DE TALLER

Hemos considerado que lo mejor, para la presentación de los que hicieron posible la aventura de Taller, es mostrarlos en orden alfabético, pues cada uno de ellos tiene singular importancia y función en el logro de la revista. Por otro lado, sólo manifestamos de ellos la trayectoria seguida desde sus comienzos hasta la fecha en que dejó de aparecer Taller, pues no es el propósito de este estudio abarcar la totalidad de logros de cada uno de estos prestigiados escritores. Además, hemos creído conveniente anexar una pequeña nota sobre Juan Gil-Albert, por haber sido secretario de la revista durante ocho números.

Efraín Huerta

Efraín Huerta nace en Silao, Edo. de Guanajuato, el 18 de junio de 1914. Reside en diversos lugares de la provincia donde hace la secundaria y escribe los primeros poemas. Llega a la ciudad de México por 1930, donde cursa la preparatoria; de 1933 a 1935 estudia tres años de Derecho y se inicia como periodista profesional y crítico cinematográfico. En 1935 publica su primer libro de poemas: Absoluto amor, donde ya se perfila como un verdadero poeta. R.C.y T. dice en Taller Poético:

a pesar de la física presencia en él de otras poesías que todo lo dieron a la arquitectura de la palabra olvidando, o despreciando, la húmeda armonía de la emoción, hay en Efraín Huerta un poeta verdadero, próximo en la seguridad, también en la sinceridad, de su expresión interior. "Andrea y el Tiempo", uno de sus poemas mejores, hacen convencida nuestra afirmación; hay en él la calidad precisamente poética, es decir, la personalidad poética que lo harán desasirse de esa poesía tan torturada en el distinguido pero inútil juego de encontrar palabras, y que sólo dejan en nosotros el recuerdo de un desarrollo de paisajes, perfectos en su belleza, pero que nos dieron la sombra del descanso.¹

En el año de 1936 publica Línea del alba, como su nombre lo dice, un canto al alba, símbolo de la redención y realización del deseo erótico. A partir de 1936 hasta 1938, forma parte de los colaboradores de Taller Poético; será en el mismo 1938 y hasta enero-febrero de 1941 que Huerta interviene en la fundación de Taller. Al preguntarle en entrevista qué era lo que más le preocupaba en esa época, cuáles eran sus mayores inquietudes y hasta qué punto cree que logró manifestarlas en la revista, don Efraín nos dijo: "¿A mí? La política, que no se hacía en Taller. Yo era un militante del PC, pero mis inquietudes literarias estuvieron siempre divorciadas de mi modestísima labor en la revista. Yo leía marxismo y mi guía era el peruano José Carlos Mariátegui."

En 1943 empieza a circular su libro Poemas de guerra y esperanza en el que adquiere forma el interés social que pronto se convierte en rasgo significativo de su producción poética, pues en este libro la exaltación de la lucha española es el tema. Su poema "España" expresa el olvido y la ignorancia que producen los desastres de la guerra. A pesar del pesimismo que se revela en los poemas, en los últimos se vislumbra la esperanza.²

Carlos Monsiváis ha considerado que Huerta

es sentimental, cree en el erotismo y practica la indignación. En su mejor instancia, que es frecuente, Huerta sabe elegir y convierte a un territorio sórdido y magnífico (la ciudad como calles que son modos de vida y estados de ánimo; el alba como conciencia del caos y la grandeza) en recinto y sede de sus cóleras, pasiones, o dios y amores vehementes; en la plaza pública de sus profecías y rencores y encuentros con la mujer amada, en un estilo arrebatado que mucho le debe a Neruda y -pese a todo- al surrealismo y a la poesía francesa moderna.³

El escritor Mauricio de la Selva escribió de Efraín Huerta:

En los dos últimos poemas transcritos fragmentariamente ["Verano" y "Avenida Juárez"] está, sin duda, la imagen del poeta mexicano que más se ha identificado, en lo que va del siglo, no sólo con el hombre de su patria que transita entre laberintos de intelectualidad, entre comodidades de clase media, entre vacíos que comunican con la soledad, sino con el hombre que, desde su resquebrajado individualismo, levanta su bandera a favor de la lucha social librada ferrocamente por los hombres de otras latitudes. Huerta es un poeta de su tiempo. El futuro le comprenderá mejor; en el presente, le han sido adversas la propaganda y el "ama de llaves" a las que no supo cortejar como otros poetas de su generación.⁴

La poesía de Efraín Huerta, llena de chispa, amor e ingenio, caracterizada por la disención frente a lo establecido, escrita con un lenguaje en muchas ocasiones "antipoético", no pierde esa emoción unida a la ternura que evidencia el interés por lo no visto por otros y el amor hacia sus semejantes.

En Taller, Efraín Huerta escribe artículos y reseñas en que manifiesta su admiración hacia José Bergamín, Juan Gil-Albert y José Herrera Petere -entre otros. En sus prosas "Tramontar"⁵, como en un diario, plasma con lengua clara y de elevado acento recuerdos, vivencias, lecturas y su cariño y amor hacia los amigos y hacia aquella mujer, "prodigioso ángel siempre a punto de caer".

Octavio Paz

Dada la grandeza de su acento lírico, Octavio Paz no tarda en ser considerado por los miembros de su Generación como primera figura.

Octavio Paz, conciencia alerta y ávida, representa la concretización de un viejo anhelo mexicano definido por Alfonso Reyes: la conciliación entre lo nacional y lo universal, la encarnación de una cultura histórica que resucita y se convierte en letra viva, en mensaje actual y profético.

Paz ha alcanzado a lo largo de más de 40 años de ejercicio poético y crítico, una importancia capital que pocos pueden disputarle; en nuestro país ha fertilizado a generaciones enteras de jóvenes poetas. Complementada con una muy rica y lúcida obra crítica, la poesía de Paz ha buscado y encontrado objetivos claves: como la dialéctica de los contrarios, la explosión erótica, la revelación mística, la ambigüedad esencial del universo poético y su sentido real, la idea del poema como algo que es esencialmente activo.

Octavio Paz nace en la Ciudad de México el 31 de marzo de 1914. Su vocación poética comienza a manifestarse entre los siete y los ocho años. En 1929, cuando era preparatoriano, forma parte de los expulsados de todas las escuelas de México a causa de la huelga general estudiantil que luchaba por obtener la autonomía de la Universidad Nacional. En los años siguientes, Paz cursa y termina su carrera de Leyes. En agosto de 1931, se da a conocer a través de la revista estudiantil Barandal (muerta en su número siete, en el mes de marzo de 1932) que funda con algunos amigos y en la que colaboran, entre otros, José Alvarado, Octavio Novaro, Julio Prieto y Salvador Toscano. Reincide dos años después con la publicación de Cuadernos del Valle de México (creada por el mismo grupo de Barandal y que sólo consta de 4 entre-

gas), a la vez que aparecían sus primeros poemas recogidos en tomo: Luna silvestre (1933). En 1936 edita el poema ¡No pasarán! en el que plasma sus impresiones sobre la guerra española. En 37 el poeta marcha hacia España e inclina su valor civil en favor de los republicanos; por este tiempo aparecen dos libros más de poemas: Raíz del hombre y Bajo tu clara sombra, en los que se percibe un erotismo de original riqueza lírica. En 1939, en unión de Efraín Huerta, Rafael Solana y Alberto Quintero Álvarez, funda la revista Taller. En 1941, publica otro libro: Entre la piedra y la flor⁶; en 1942, muerta la revista Taller, con Octavio G. Barreda y otros intelectuales, participa en la creación de la famosa revista El Hijo Pródigo y edita al mismo tiempo su libro A la orilla del mundo, donde recoge casi toda su obra poética anterior.

La importancia de Octavio Paz dentro de su generación no radica sólo en sus singulares dones líricos. Con el viaje de Rafael Solana a Europa en 1939, Paz obtiene -a partir del número cinco- la dirección de Taller; es entonces cuando designa como secretario de la revista al poeta español Juan Gil-Albert y acoge a un numeroso grupo de escritores españoles exiliados, dándole un nuevo giro a la publicación.

Paz cultiva en Taller tanto la poesía como el ensayo. En éste último, su fina intuición y hábil manejo de la lengua consiguen convertirlo en auténtica obra de arte. En "Vigilias. Fragmentos del diario de un señor", el poeta mexicano expone su pensamiento filosófico y social (la libertad y el destino, el amor y la muerte, el trabajo y el progreso...), y expresa sus ideas con respecto a la esencia poética.⁷

En fin, ha sido Octavio Paz quien ha recibido y -----

prolongado ese sentimiento de verdadera modernidad que vive en las mejores creaciones de la poesía mexicana contemporánea. La riqueza de posibilidades poéticas que Paz ha recorrido a lo largo de su producción, muestra claramente cuál es el verdadero sentido de esa acción que él como crítico le concede al poema. Para Octavio Paz la palabra más que la idea, posee un valor real en el mundo; puede provocar los más variados sentimientos, las más diversas acciones, pues es algo vivo, en perpetuo movimiento. De aquí, de este sentir y pensar, que Paz tenga la virtud de transmutar sus experiencias poéticas individuales en una experiencia total del mundo, reintegrando de este modo -como lo ha señalado José Luis Martínez- la lírica a su esencial destino.

Alberto Quintero Alvarez

Rafael Solana declaró, en entrevista, que él y su grupo tenían la puerta abierta en espera de valores nuevos que descubrir, y que por ella sólo a Alberto Quintero Alvarez vieron entrar.⁸ Quintero Alvarez se asimila rápidamente al grupo y es querido y apreciado por todos, entre otras cosas, por su fraternal esfuerzo en lograr la unificación e identificación de su Generación.

Alberto Quintero Alvarez nace el 25 de enero de 1914 en Acámbaro, Guanajuato, y muere el 20 de agosto de 1944 en la Ciudad de México. Sus intereses principales giraron alrededor de la poesía, la crítica, la filosofía y el cine.

Su primer libro, Saludo de alba (1936), reunía su producción poética de los años de 1932 a 1935 (coincide además con la publicación de Línea del alba de Efraín Huerta), lleva una excelente

presentación escrita por Enrique González Martínez. Del mismo año es "Semblanza del llanto", en Tres ensayos de amistad lírica para Garcilazo, obra para conmemorar el IV centenario de su muerte, y en la que participan igualmente Jaime Torres Bodet y Rafael Solana,

A partir de 1938, a través de Taller, Quintero Alvarez se consagra como ensayista y su poesía manifiesta un espíritu diverso, una madurez no alcanzada en su primer libro, si bien posee idéntica frescura.

Saludo de alba, de 1936, no fue quizá sino el anuncio de una fresca sensibilidad, ya que no aprecian, visibles, las características que luego definirían a su poesía. Pero en los poemas que luego publicó Quintero Alvarez en la revista Taller pudo apreciarse esa inocencia lírica, esa frescura vegetal, esa ansia de ciervo joven, esa ternura amorosa, esa angustia clara que dibujaron muy definidamente su poética.⁹

La idea de publicar un segundo libro de poemas la concebía el guajaratense desde 1938, tal vez antes. En el número uno de Taller se anuncia "en preparación" su obra Dos años en una misma ciudad, que quizá reuniría la producción poética de los años que van de 1935 a 38 y que no llega a ver la luz. Es hasta 1942, que el poeta publica Nuevos cantares y otros poemas.

A raíz de su labor como publicista y argumentista cinematográfico en el año de 1941, es poco lo que da a conocer de poesía y ensayo. Lo último que aparece en el género ensayo -antes de su muerte- es el prólogo a Los espejos falsarios, un poemario de Rafael Solana, publicado en 1944, en el que destaca, al igual que en sus anteriores trabajos, su lu

cidez y precisión de conceptos.

Como fuera educado en la sencillez de la vida en provincia y en la contemplación de la naturaleza -de donde brotaron sus satisfacciones espirituales y la inspiración poética-, son rasgos de su obra una serena naturalidad; la universalidad de sus intereses -como el amor, la naturaleza y la juventud-, y la falta de oscuridad y ampulosidad en su trabajo. Intuyó -al igual que sus compañeros de generación- la necesidad de volver, a través de la poesía, al tiempo original en que hablar era sinónimo de crear y existía una identidad entre la palabra y el objeto designado. Este afán lo condujo algunas veces a vestir el poema de cierto tono filosófico, siempre accesible. José Luis Martínez ha escrito a propósito de Quintero Alvarez:

nos recuerda aquellos héroes de Giraudoux que ignoran la noción y la conciencia del mal, y en los que todo se encamina a vencer su rastro con su afán y su capacidad de pureza, con su nostálgica sed de retorno a los orígenes¹⁰

Toda su generación reconoce su clara inteligencia, su mente reflexiva y crítica y su sensibilidad, así como al poeta que prometía y al evidente ensayista, crítico profundo y filósofo.

En la revista Taller, Quintero Alvarez destaca sobre todo por su producción ensayística, que veremos más adelante, al igual que sus poemas.

Rafael Solana

Fui un joven lleno de entusiasmo, pero dedicado y serio; me esforcé por estudiar, por aprender y por comprender; después he sido un periodista que se ha ganado la vida escribiendo, y un aficionado que tentó casi todos los géneros literarios, con moderado éxito. Mientras uno de mis compañeros murió y dos crecieron, yo me quedé en una modesta oscuridad, lo que no me pesa,

expresó Rafael Solana en una entrevista hecha en su casa, en la que casi todos los muros están tapizados de libros, y el estudio guarda, entre otros muchos objetos, un busto de su desaparecido compañero, Alberto Quintero Alvarez.

Rafael Solana nació en la Ciudad de Veracruz, el 7 de agosto de 1915. Estudió leyes y filosofía y letras. Desde 1929 se dedicó al periodismo, que jamás ha abandonado. Octavio Paz relata que gracias, en parte, a sus crónicas taurinas que gustaban mucho, logró editar el primer número de Taller. Fue él, además, quien congregó a su generación en la revista Taller Poético, de la que fue su único director de 1936 a 1938.

El primer libro que publica en 1934, Ladera, contiene sus primeros versos, al que sigue Los sonetos, aparecido en 1937, para no volver a publicar poesía, sino hasta 1944 con Los espejos falsarios.

Como prosista su primer trabajo de importancia es el ensayo titulado "Garcilaso rodeado de sus palabras", en Tres ensayos de amistad lírica para Garcilaso, 1936.

Editada por Taller, en el año de 1939, aparece su primera novela: El envenenado, que Octavio Paz anuncia como primera parte de La educación de los sentidos, que nunca llegó a aparecer.¹¹

En esta novela [señala Paz] casi no hay historia, los personajes

son muy pocos y no se insiste sobre ellos, la trama es una sombra, la realidad se evapora frecuentemente y el autor, con una extraordinaria y asombrosa maestría, se escapa, frecuentemente, por la divagación, el ensayo o la poesía. [...] El Envenenado es, sobre todo, el presentimiento de una novela; Solana, en lugar de escribirla, nos ha dicho: "aquí está mi capacidad, mi posibilidad para hacer una novela". [...] Rafael Solana, dueño de un idioma y de un talento nada comunes se encuentra ante un inexorable compromiso [...] el] de un escritor verdadero consigo mismo, con su propia verdad.¹²

Escritor fecundo, Solana ha cultivado todos los géneros: poesía, cuento, novela, teatro, ensayo, crítica literaria y teatral, crónica taurina y hasta el argumento cinematográfico, pues a partir de 1940, comenzó a colaborar en la industria del cine y, aún más, en las labores de la radio y la televisión, más adelante.¹³

En cuanto a una de sus preocupaciones fundamentales con respecto a la revista Taller, Solana dijo en entrevista:

Mi mayor inquietud en la época en que yo tuve la responsabilidad de Taller (los cuatro primeros números, más los cuatro de Taller Poético, más las ediciones de una docena de libros), era la de salvar a la cultura, las letras, el arte y la inteligencia de la contaminación política; no es que no fuéramos intensamente políticos Efraín, Revueltas, Pepe Alvarado, Ramírez y Ramírez, Paz y yo mismo; pero procurábamos no mezclar las cosas, y limpiar un poco de lo que le era ajeno a nuestro trabajo literario, que era de estudio, de aprendizaje. Quería evitar caer en la confusión en que se debatían, por ejemplo, los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, en cuyos grabados, pinturas o textos era difícil discernir dónde terminaba el arte y dónde comenzaba la pro

paganda política.

Juan Gil-Albert

Juan Gil-Albert pertenece a la generación de escritores españoles a los que la guerra civil española lanzó al exilio. Es contemporáneo o al menos coetáneo de Alberti, Cernuda, Prados, Altolaguirre, Larrea y otros. Poeta muy interior y elegante (del que se puede obtener ahora una antología, Fuentes de la constancia), fino y personal ensayista (Los días están contados de 1974), ocasional novelista (un solo título en este género, una bella novela breve: Valentín -Homenaje a William Shakespeare- de 1974 también), Juan Gil-Albert resume todos sus dones literarios en su crónica autobiográfica, Crónica general, escrita en 1974. Gil-Albert nace en Alcoy, Alicante, España, en 1906. A penas llega a México con la inmigración española, cuando se publican sus prosas poéticas "A los sombreros de mi madre y otras elegías" en Taller.¹⁴

Gil-Albert participó en la fundación de la revista española Hora de España y fue su secretario por algún tiempo. En Taller cumple idéntica función -además de colaborar con diversos escritores- a partir del quinto número, en que la revista enriquece su consejo de redacción con la presencia de algunos nombres españoles. Su exilio no sólo lo vivió en México, sino igualmente en Buenos Aires, Sao Paulo y otras ciudades hispanoamericanas. Gil-Albert regresa a tierra valenciana -donde aún reside- en el año de 1947, para vivir durante muchos años su "exilio interior" y sin publicar poesía hasta ya entrada la década del sesenta.¹⁵

NOTAS A LOS RESPONSABLES DE TALLER

¹ Comentario tomado de una nota firmada por las iniciales R.C. y T. en la sección "Libros recibidos" de la revista Taller Poético, núm. 1, mayo de 1936, p. 50, a propósito de Absoluto amor.

² Otras obras publicadas.- Poesía: Los hombres del alba (1944), La rosa primitiva (1950), Poesía (1951), Los poemas de viaje, Estrella en alto y nuevos poemas (ambos de 1956), Para gozar tu paz (1957), ¡Mi país, oh mi país, Elegía de la policía montada, Palabras de hombre (todos de 1959), Farsa trágica del presidente que quería una isla (1961), La raíz amarga (1962), El Tajín (1963), Barbas para desatar la lujuria (1965), Poesía completa (1968), Poemas prohibidos y de amor (1973), Los eróticos y otros poemas (1974), Circuito interior (1977), Transa poética, Amor, Patria mía, Estampida de poemínimos (todos de 1980). Ensayo: Maia-kovski, poeta del futuro (1956), Textos profanos (1978).

³ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en Historia general de México, p. 399.

⁴ Mauricio de la Selva, Algunos poetas mexicanos, pp. 53-54.

⁵ "Tramontar", Taller, núm. 4, pp. 43-47.

⁶ Otras obras publicadas.- Poesía: A la orilla del mundo (1942), Libertad bajo palabra (1949), ¿Águila o sol? (1951), Semillas para un himno (1954), Piedra de sol (1957), La estación violenta (1958), Agua y viento (1959), 2a. ed. de Libertad bajo palabra, Obra poética [1935-1958] (1960), Dos y uno tres (1961), Salamandra (1962), El día de Udaipur (1963), Vindrabam. Madurai (1965), Viento entero (1966). Ensayo: El laberinto de la soledad (1950), El arco y la lira (1956), Las peras del olmo (1957), Rufino Tamayo (1959), Cuadrivio, 2a ed. de Las peras del olmo, Los signos de rotación (todos de 1965), Puertas al campo (1966),

Los signos en rotación y otros ensayos (1971), El signo y el garabato (1973), Los hijos del limo, El mono gramático (ambos de 1974). Teatro: La hija de Rapaccini (1956). Traducción: Matsúo Basho, Fernando Pessoa, E.E. Cummings, George Schéhadé, Artur Lundkvist, Nerval, Breton, Eluard, Ionesco, Hart Crane, W.B. Yeats, entre otros; amén de varios prólogos, artículos y antologías.

⁷ Con respecto a estas prosas, Octavio Paz escribió en "Los pasos contados" artículo aparecido en la revista Camp de L'arpa, p. 62: Libertad bajo palabra (publicado por primera vez en 1949)"aspira a ser algo más que un testimonio y de ahí su título paradójico. La libertad es el elemento existencial, vital, pero sometido a una condición: la del arte, la de la poesía. Nunca he creído que la poesía nazca de la mera espontaneidad o del sueño; tampoco es hija de la conciencia lúcida sino de la lucha -que es también, a veces, abrazo- entre ambos. En mi juventud escribí unas prosas con un doble título: Vigilias, Diario de un soñador. La oposición entre sueño y vigilia es otra manera de expresar la dualidad que, a mi entender, anima secretamente a todo quehacer poético: la libertad condicional de la obra. Esa libertad es condicional porque la espontaneidad se alcanza no fuera de la forma sino en ella y por ella".

⁸ Quintero Alvarez ya había formado parte de la redacción de Taller Poético.

⁹ José Luis Martínez, "Los frutos de una generación", en Literatura Mexicana siglo xx, p. 184.

¹⁰ Ibidem. "Las generaciones de Taller y Tierra Nueva", en..., p. 78.

¹¹ Octavio Paz, "Invitación a la novela" [sec. Notas], núm.6, pp. 66-68.

¹² Ibidem. pp. 67-68.

¹³ También ha publicado, entre otros libros, los siguientes.- Poesía:

Alas (1958), Todos los sonetos (1963), Pido la palabra (1964). Ensayo: El crepúsculo de los dioses (1943), "El teatro comercial en México", en El teatro en México, 1958-1964. México, INBA, vol. II (1965). Entre sus relatos: el cuento La trompeta (1941), Todos los cuentos de Rafael Solana (1961). Novela: El sol de octubre (1959), La casa de la Santísima (1960). Teatro: Las islas de oro (1954), La ilustre cuna (1955), Lázaro ha vuelto y El arca de Noé. (1965).

¹⁴ Año I, núm. 2, pp. 41-62.

¹⁵ Ha publicado también: Misteriosa presencia -sonetos- (1936), Son nombres ignorados (1939), Las ilusiones con los poemas del convalesciente (1945), Poemas: el existir medita su corriente (1949), Concertar es amor (1951), Concierto en "mi" menor (1964), La trama inextricable. Prosa, poesía, crítica (1968), Mesa revuelta (1974), Memorabilia, Heraclés. Sobre una manera de ser (Los dos de 1975), Cantos rodados (1976).

UNA GENERACION

La herencia no es un sillón, sino un
hacha para abrirse paso. Octavio Paz

Julius Petersen, historiador de la literatura, es, con Pinder, el teórico alemán de las generaciones que más notoriedad ha alcanzado.

Petersen ha insistido sobre todo -al desarrollar su teoría- en los factores formativos de la generación. De ellos partimos a continuación, para mostrar que Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta y Alberto Quintero Alvarez formaron una generación. Sin embargo, hay que dejar claro que el término generación solamente puede aplicarse en el preciso momento en que se dio, es decir, el lapso que coincide con la publicación de la revista Taller (1938-1941).¹

Aunque fue un importante antecedente de Taller la revista Taller Poético, debido a su carácter exclusivamente poético, más que una revista generacional, fue una recopilación de poesía mexicana contemporánea. Además Taller tuvo como aspiración inicial: ser vehículo de expresión de una joven generación, posterior a la de Contemporáneos.

Aplicamos pues al grupo de Taller las características de Petersen:

a) Herencia: es evidente la contemporaneidad de Paz, Solana, Huerta y Quintero Alvarez. Procedentes algunos del interior de la República, para 1938, año de la fundación de Taller, todos se encuentran establecidos en la ciudad de México. b) Fecha de nacimiento: en ese momento, año de 1938, cuentan con veintitrés o veinticuatro años de edad. c) E-

Elementos educativos: su formación intelectual tiene como punto de partida en común, la inclinación al autodidactismo y cierta coincidencia en las preferencias literarias. d) Comunidad personal: es indudable la relación personal amistosa que unió a estos escritores. Añádase a esto que para 1938 todos han publicado por lo menos un libro de poesía, indicio de una común aspiración al ejercicio poético. e) Experiencias de la generación: en los terrenos histórico y social, sucesos como la guerra civil española, la Segunda guerra mundial y el cardenismo unifican al grupo en una clara posición antifascista; por otra parte, la revista Taller -que es la que los agrupa- no sólo es útil sino indispensable como órgano de presentación y como poderoso estímulo de trabajo y reunión. f) El guía o caudillo: por lo que se refiere al caudillaje, este fenómeno no se llevó a cabo tanto a nivel personal, ya que su guía verdadero fue un ideal poético y social común, aunque no dejamos de reconocer ese afán de unificación y organización que parte en un principio de Rafael Solana, y, en otro sentido, la preponderancia creativa que la generación atribuía a Octavio Paz. g) El lenguaje de la generación: el amor a la sencillez y pureza de la palabra, cierta concepción adánica de la poesía caracteriza de modo especial el lenguaje empleado por este grupo de escritores. h) Anquilosamiento de la vieja generación: conocida la amistad y el apoyo intelectual que recibieron estos escritores de Contemporáneos, no se cumple la condición de anquilosamiento de la generación anterior ya que en todo momento los responsables de Taller admitieron su deuda intelectual para con la generación de Contemporáneos.²

Paz, Solana, Huerta (y Quintero Alvarez cuando vivía) reconocen actualmente que eran una generación. En los años que compartieron la aventura de Taller vivían y aceptaban como una generación.

Octavio Paz, en su ensayo titulado "Razón de ser", escribió:

la "tarea", llamemos así a nuestro destino, hoy ligado a nuestra afición y vocación, es profundizar la renovación iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica. No se trata, pues, de una "época de vejez". La herencia no es un sillón, sino un hacha para abrirse paso. [...] Tenemos que conquistar, con nuestra angustia, una tierra viva y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro. Por eso nosotros no heredamos sino una inquietud; un movimiento, no una inercia; un estímulo, no un modelo. Y en esta aspiración nos acompañan los que saben que la juventud no vale nada cuando deja de ser una posibilidad, un acicate y un tránsito. Tal es el sentido de Taller, que no quiere ser el sitio en donde se asfixia una generación, sino el lugar en donde se construye el mexicano, y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte.³

La generación de Taller representó una época de búsqueda y de experimentación.

Paz señala que debido a esta fascinación por la experimentación y por la tradición (recobrar la décima, el soneto, el romance y el terceto -como lo habían hecho los integrantes de Contemporáneos-), Taller era una vanguardia secreta y dispersa, algo confundida entre estas dos tendencias. Una generación cosmopolita e interesada por lo clásicos españoles, por el romanticismo alemán, Rimbaud, Lautréamont, y los filósofos Schopenhauer y Nietzsche.

A diferencia de la vanguardia mexicana de 1920, la de Taller no tuvo manifiestos ni grupos. Fue una vanguardia de poetas solitarios -con fiesa Paz- o, más exactamente, aislados.

Por su parte, Rafael Solana declara en entrevista: "No teníamos ni ideas estéticas, ni filosóficas, claramente definidas; nuestra actitud era la del estudio, prepararnos con cierta solidez; escuchábamos, leíamos, conversábamos, meditábamos, ^a para que el día en que sacáramos a la luz nuestras ideas, ellas tuvieran raíces y no fueran meros juveniles fuegos de artificio."

La generación de Taller recibió -además de las citadas- la influencia profunda de García Lorca, Alberti, Larrea, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Prados y Neruda, que por cierto en 1940 viene a México y con su personalidad original, atrayente, vigorosa, dispuesta a la comunicación, y con su poesía, influye poderosamente en los jóvenes de entonces.

Taller se opuso a la estética "de timbre eléctrico y martillazo" de los estridentistas⁴ y a los cómplices del realismo socialista, que en aquellos años iniciaba su labor de "domesticación del espíritu creador".

Sus preocupaciones eran otras y, entre ellas, la palabra que es por definición lo que constituye y hace al hombre.

En su relación con las palabras y, por lo tanto, en la conformación que resulta de ellas: el Poema; el hombre, el Poeta encuentra la libertad.⁵ Así, el poema se convierte en un acto, por su naturaleza misma, revolucionario. Por ello la búsqueda del hombre total, del hombre adánico -anterior a la caída-, del "hombre poético", por parte de la generación de Taller; del hombre capaz de lograr un orden amoroso, el poema mismo, el Verbo. Luego, la función esencial de la poesía es recobrar

el amor para lograr la comunión entre los seres humanos y su afirmación vital, y así trascender la soledad a que está condenado el hombre contemporáneo.

La generación de Taller reconoce y acepta sobre todo una herencia, la de los Contemporáneos, pero señalando los márgenes, los límites, las diferencias esenciales que la distinguen de ellos.

Estas diferencias las precisa claramente Octavio Paz en entrevista: "Nosotros éramos más hispanoamericanos; ellos tenían sobre todo la influencia extranjera. Taller manifestaba un interés por la política mundial que nunca tuvo Contemporáneos. El México de ellos era el México libresco, que no tenía nada que ver con el nuestro. Nosotros, al comenzar, éramos una generación más joven."

Rafael Sola^h apuntó lo siguiente, también en entrevista :

No heredamos de Contemporáneos ni su exclusivismo ni su afrancesamiento; sí nuestro amor a la cultura amplia, pero más orientada hacia nuestra propia patria y hacia España, que hacia los países de habla francesa o inglesa. Todos los Contemporáneos eran nuestros amigos y nuestros maestros; todos habían venido a colaborar conmigo en Taller Poético, que fue la primera versión de Taller.⁶

Al respecto, Octavio Paz señaló en entrevista que sobre todo Jorge Cuesta, Villaurrutia y Ortiz de Montellano apoyaron mucho a Taller.⁷

Por su parte, Efraín Huerta dijo: "Yo creo que la diferencia esencial entre el grupo de Contemporáneos y el nuestro es que nosotros miramos más a México, y en esos años justamente, toda América estaba sacudida por la aparición de Residencia en la tierra. Por otra parte, los

Contemporáneos recibieron una ayuda económica considerable, amén de que el origen social de cada uno de ellos era muy distinto al nuestro. Además, a nosotros nos toca también el gran sacudimiento: la Guerra Civil Española."

La herencia más obvia que dejó la generación de Taller, es sin duda el ejemplo de una digna y bien realizada revista. Por otro lado, probablemente influyó en la siguiente generación valiosa (la de Tierra Nueva), en que también ella fue respetuosa, estudiosa, trabajadora, y no pedante ni política. Pero sin lugar a dudas, la gran herencia -si así podemos llamarla- que Taller dejó a las letras mexicanas está en dos hombres, en dos poetas: Octavio Paz y Efraín Huerta.

No obstante los esfuerzos concentrados en Taller, la publicación tuvo una corta vida. Tras doce números, la revista desapareció causando el desmembramiento, "el desgarrar" de la generación que alrededor de ella se había agrupado.

Alberto Quintero Alvarez murió demasiado ^{temprano} Rafael Solana, solicitado por vocaciones de carácter muy diverso, se entregó al teatro y al periodismo, y muy poco dejó en la poesía. Efraín Huerta, igualmente vinculado al periodismo, ha desarrollado una actividad importante en él, pero es en la poesía donde ha logrado sus frutos más maduros, pues actualmente es uno de los poetas mexicanos más admirados y seguidos sobre todo por los jóvenes. Octavio Paz ha desarrollado su vocación social, literaria y creativa en ensayos profundos y en una poesía constantemente renovada y traducida a varios idiomas.

NOTAS A UNA GENERACION

¹ Confróntese lo expresado sobre Petersen y lo que es una generación con "El método de las generaciones" (Petersen), en Obras, Julián Marías pp. 92-96.

² Id.

³ Octavio Paz, "Razón de ser" [sec. Notas], núm. 2, pp. 33-34.

⁴ Aunque ya señalamos que el movimiento estuvo encabezado por Manuel Maples Arce, agregaremos que estuvo inspirado en el futurismo de Marinetti, y que dura aproximadamente de 1921 a 1928.

⁵ Paz ha expresado a propósito de su generación: "No las palabras en libertad; la búsqueda de la palabra que funda nuestra libertad."

⁶ En otras declaraciones, Solana anota claramente que de ninguna manera Taller es continuación de Taller Poético, que son dos revistas independientes. Y una no es versión de la otra.

⁷ Es curioso, como el pintor y escritor murciano Ramón Gaya, en una entrevista (que le hicieran Tomás March, Santiago Muñoz y Luis Nassoni en Letras, pp. 7-10) cuente que trabajó en la revista Taller, que era "de Villaurrutia y de Octavio Paz". Tan cercano estaba Villaurrutia a la revista que Gaya lo convierte en director de la misma.

LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN TALLER

Ha dicho Ramón Xirau que la historia de la humanidad puede en parte ser vista como la historia de los grandes desplazamientos de los pueblos y como el eterno retorno de los éxodos, especialmente el que lleva por nombre exilio o destierro.

El éxodo español de 1939 fue inconfundiblemente un exilio originado por la persecución. Y es que los intelectuales -ya que de ellos hablamos- constituyen tradicionalmente la "conciencia disidente" de un país donde ésta se paga irremisiblemente con la vida, con la cárcel o con el destierro.

Sin que en ningún instante olvidemos la solidaridad política que rotundamente representó el hecho de que el presidente Lázaro Cárdenas abriera en 1939 las puertas de México y nuestro pueblo los brazos a los republicanos, ni mucho menos el interés verdaderamente humano de brindar asilo a quienes, sin patria ya, mal llevaban por la Tierra sus vidas, vejadas en campos de concentración, amenazadas de muerte por una probable y en tantos dolorosos casos consumada deportación, otra razón más hubo de moverlos a ello: la de asumir el compromiso de proteger un núcleo muy grande del espíritu y de la cultura españoles en peligro inminente de dispersarse y perderse a consecuencia -amarga y paradójicamente- de otros españoles.

Para hablar de los grandes, pues no sólo nuestro pueblo y el presidente Cárdenas fueron generosos, podemos mencionar también a Alfonso Reyes, compañero y gran amigo de los escritores españoles desde sus años de Madrid y presidente de La Casa de España en México fundada por

Daniel Cosío Villegas (hoy Colegio de México) donde participaron intentemente intelectuales tanto mexicanos como españoles.

Por su parte, las instituciones hicieron lo suyo: la Universidad Nacional Autónoma de México recibió como profesores a intelectuales, científicos, escritores y a los mismos poetas españoles, asimismo como el Fondo de Cultura Económica -fundado igualmente por Cosío Villegas en 1934-, que los españoles contribuyeron eficazmente a desarrollar.

Sin embargo, fueron primordiales no solamente ciertas personas e instituciones sino otros núcleos de agrupación, especialmente las revistas, que por cierto fueron medios para reanudar vínculos: por ejemplo, con los escritores que estuvieron en el Congreso de Intelectuales de 1937 en España o con escritores que -caso del ya mencionado Alfonso Reyes y de González Martínez, entre otros- habían vivido en la península.

Cuando los transterrados españoles llegaron a nuestro país, ya no se editaba la revista Contemporáneos; seguía publicándose Letras de México, dirigida por ese escritor y promotor de la cultura que fue Octavio Barreda; se editaba nuestra revista, Taller, y un año más tarde comenzaría a aparecer Tierra Nueva, hecha por escritores de un grupo un poco más joven que el de Taller.

En estas tres publicaciones colaboraron inmediata y activamente los escritores españoles. Por otro lado, la diligencia de los desterrados condujo a la creación de nuevos órganos de difusión literaria en México como Romance (aparecida por primera vez en febrero de 1940), revista popular e hispanoamericana que logró un amplio conocimiento y un

sólido prestigio tanto en Latinoamérica como en Europa, y España Peregrina (publicada por primera vez en la misma fecha que Romance) y vivamente dirigida por José Bergamín, que fue una publicación mensual de la Junta de Cultura Española, que se preocupó por autores y --- asuntos españoles.

Más adelante aparecerían: Cuadernos Americanos (1942), que continúa editándose, y que reunió a escritores hispanoamericanos, españoles y mexicanos, en una aventura en la cual participaron vivísimamente Jesús Silva Herzog, su director, y Juan Larrea, su secretario; Las Españas (creada en 1946) y la Revista del catalans d'América que estaban más que nada dedicadas a cuestiones españolas que ^{preocupaban} / _{profundamente.}

En fin, repasar las revistas que van de 1939 a los primeros años de la década de los 40, es ver en vivo la existencia de una íntima unidad entre españoles y mexicanos.

La revista Taller con inspiración de hábil eficacia aglutinadora, abre su número cinco, correspondiente al mes de octubre de 1939, con esta hospitalaria nota de bienvenida a los exiliados españoles:

A partir de este número, Taller verá enriquecido su consejo de redacción con la presencia de algunos nombres españoles. Al recoger su fraternal colaboración no hacemos más que ahondar y proseguir, ahora de un modo más visible, uno de los propósitos esenciales que dan sentido a nuestra revista: el de nuestra fidelidad a la cultura y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica.

La presencia de Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Lorenzo Varela y José Herrera Peters, en la redacción de

Taller, nos confirma la comunidad de nuestra tradición, de nuestra fuente y nos entrega la certidumbre de una apasionada coincidencia en la preocupación y angustia por algunos temas. Taller, más que una revista de coincidencias, sin embargo, será ante todo, una revista de confluencias. Queremos que nuestra revista sea el cauce que permita el libre curso de la corriente literaria y poética de la joven generación hispanoamericana, al mismo tiempo que la casa de trabajo y de comunión para todos los escritores hispanoamericanos, angustiados por el destino de la cultura, en estas horas tristes, de anhelante espera que el mundo vive.¹

Así, a partir de este número de la revista, Octavio Paz se sitúa como único director; Juan Gil-Albert figura como secretario, y en la redacción, al lado de los mexicanos Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez y Rafael Solana, los españoles ya mencionados, es decir, el núcleo principal de la conocida y admirada revista Hora de España.²

No solamente un relieve y un acento de calidad literaria y de común desvelo por la exigencia artística caracteriza a los integrantes, a la orientación que desde esta acogida de Octavio Paz sobresale todavía más en Taller, sino igualmente, explícita o implícita, según temas y circunstancias, la afirmación del valor ético, existencial, de la libertad. Para los escritores y poetas mexicanos, destaca en su problemática más característica; en los españoles, como una presencia real de todas sus expresiones, hasta en aquéllas de generalización estética e intelectual.

Parte considerable de la singularidad creadora y crítica de Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Antonio Sánchez Barbudo, Lorenzo Varela los que con mayor regularidad colaboraron, es pronosticable en Taller, como signo de una etapa, por positiva y reajustadora, de parcial proyección ul

terior en sus obras. Lo que no obsta para que la cooperación, no tan constante de José Bergamín, María Zambrano, José Moreno Villa, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados, León Felipe y Francisco Giner de los Ríos, entre otros, aporte con precisos aquilatamientos, una virtualidad de conjunto coherente.

Rafael Solana ha contado en diversas ocasiones qué llevó a Taller a la simpatía por lo exiliados españoles:

Octavio Paz, que había ido a España con Carlos Pellicer, durante la guerra, nos inflamó en simpatía por los españoles, a quienes todos quisimos mucho y recibimos con los brazos abiertos; pero fue él, que los había conocido en Valencia, quien nos los presentó y les hizo cabida entre nosotros; si todos le seguíamos en esa simpatía, sin duda fue él quien la suscitó y nos la inspiró.³

Quizá lo más importante no es por qué los escritores y artistas españoles colaboraron en Taller, sino cuál fue su aportación específica a la revista. Al respecto, contestó en entrevista el grupo Taller.

Los exiliados universalizaron nuestra revista, la pusieron al día, y reflejaron en ella problemas menos locales que los que hasta antes de su llegada nos habían preocupado; pero nada se gana sin perder algo a cambio; perdió Taller algo de su mexicanidad, de su sabor regional, y aun de su intimidad, al abrirse a una invasión de gente más preparada y con más rica herencia cultural que nosotros. (Rafael Solana)

Los españoles no fueron lo bastante sensibles para entender a los mexicanos y viceversa. Por otra parte, su formación era europea y su visión de las cosas distinta. Aportaron una crítica más profunda y más amplia del pasado inmediato, es decir, de la Generación del 27, lo que los mexicanos, de entonces, no habían hecho con su literatura, pues no eran tan críticos. Los exiliados españoles te

nían ciertos intereses más amplios, y aunque la generación que no nosotros conocimos se perdió a causa de la guerra, es innegable que abrieron ventanas. (Octavio Paz)

Todos o casi todos tenían más experiencia que nosotros en cuestiones tipográficas y de formato o diagramación. Todos eran excelentes trabajadores, pero sumamente absorbentes. Yo personalmente detestaba a media docena de ellos, por parlanchines y suficientes. Sin embargo, tenían capacidad de trabajo. Cuando Taller cumplió su misión y desapareció, ellos se dispersaron; algunos se fueron a Argentina, otros a España. No entendieron jamás a México, con excepción de gente como Francisco Giner de los Ríos, que terminó yéndose a Chile. (Efraín Huerta)

Tanto Paz como Huerta y Solana reconocen que los exiliados españoles no entendieron lo mexicano y quisieron, de alguna manera, imponer lo propio. Aunque Rafael Solana confiesa que no cabe duda que la colaboración española fue valiosa y prestigiosa, ha dicho también:

Taller dejó de ser lo que había sido y lo que había deseado ser, y se convirtió, o muy poco le faltó para ello, en una revista española editada en México. [...] ¿qué se hicieron los españoles que vinieron a entremezclarse con nosotros? Todos, o casi todos, se han ido; o volvieron a su patria, o se mudaron a otros países, y no llegaron a incorporarse, como Octavio Paz pensó que harían, a la literatura mexicana. Sus obras nos son hoy desconocidas, o están ya olvidadas, y sus nombres mismos se han perdido. Pienso que no fue un acierto el de Octavio Paz al admitir, no como invitados, como García Lorca y Moreno Villa habían estado desde el principio, sino como dueños de la casa, a quienes sólo pasaron por ella como por un cuarto de hotel, provisionalmente, y mientras encontraban otra cosa.⁴

Y mucha razón tiene el grupo de Taller, pues pocos fueron los que realmente se incorporaron a nuestro país y a nuestra literatura, sino casos excepcionales como los de León Felipe, Moreno Villa, Antonio Sán

chez Barbudo y Juan Rejano, entre otros, y el de algunos intelectuales que se lanzaron a impulsar y a fortalecer la industria editorial moderna. Joaquín Díez-Canedo relata algo al respecto:

Los españoles contribuyeron a impulsar la industria editorial. En 1939, a consecuencia de la Guerra hubo un derrumbe de la industria editorial española. Los intelectuales que salieron de España tenían que ganarse la vida e inventaron una serie de cosas, crearon editoriales como Séneca. Un grupo seleccionado vino invitado por el Gobierno de México y fundó la Casa de España [...]. Iniciaron una serie de publicaciones con las que contribuyeron Adolfo Salazar, José Moreno Villa, Juan de la Encina [...], Enrique Díez-Canedo. La editorial Séneca tenía grandes impulsos, grandes planes que, por desgracia, no se llegaron a completar. Por un par de años hicieron libros muy bonitos José Bergamín y José Gallagos Roca full. [...] Decían -con André Malraux- que la cultura no se hereda, no se transmite, se conquista. Es cierto. Pero se transmiten los medios, las armas para tal conquista. Estos libros son esos medios, esas armas. Libros que son el testimonio mudo de la verdad, pues como diría nuestro mayor poeta, Lope, son testigos mudos que dicen la verdad a gritos.⁵

Ya veremos más adelante las aportaciones de los exiliados españoles a Taller y se pondrán en la balanza cualidades y defectos. Ahora ce rremos, de algún modo, con la imagen que tuvo y tiene Rafael Solana -que comparte Efraín Huerta y que Paz considera excesiva e injusta- de la "invasión" o apoderación de Taller por parte de los transterrados: Solana considera que a través de Octavio Paz, que tenía las riendas de la revista, y no de los españoles mismos, pero sí desus preocupaciones, de sus problemas y de su estilo se apoderaron de Taller. "Octavio la abrió a los inmigrantes españoles, que la invadieron y desplazaron de sus páginas a los escritores mexicanos".⁶ "Y así, a los doce números de vida, murió Taller, de lo que con una frase un poco fuerte podríamos tal vez llamar 'la influenza española'."⁷

NOTAS A LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN TALLER

¹ Taller, núm. 5, p. 5.

² Hora de España fue una revista mensual editada en Barcelona, y de la que varios redactores y colaboradores españoles de Taller (como Bergamín, Díez-Canedo, Altolaguirre, Sánchez Barbudo, María Zambrano y otros) fueron a su vez redactores y colaboradores de ella. Taller, por otra parte, como ya lo mencionamos, presenta un formato muy parecido al de Hora de España.

³ De la entrevista realizada en su casa.

⁴ Rafael Solana, "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva", en Las Revistas Literarias de México, pp. 198-199.

⁵ Entrevista a Joaquín Díez-Canedo por Margarita García Flores en una edición especial del suplemento La Onda, dedicada a "Los republicanos españoles y la cultura mexicana", p. 6.

⁶ Rafael Solana, op. cit., pp. 197-198.

⁷ Ibidem., p. 199.

LA POESIA EN TALLER

Llévame, solitaria, / llévame entre los
sueños; / llévame, madre mía, / despiér-
tame del todo, / hazme soñar tu sueño, /
unta mis ojos con tu aceite, / para que
al conocerte, me conozca.

Octavio Paz

El panorama de la poesía mexicana se vuelve muy complejo a partir de los Contemporáneos, pues las tendencias se diversifican. Pero un estudio profundo de la poesía de las décadas del 30 y el 40, no sólo explicaría la expresión poética actual, demostraría sin lugar a dudas que es aquella un producto acabado y no el mero reflejo de una transición entre el modernismo y la poesía contemporánea.

En general, la poesía experimenta en los años anteriores a la guerra el impacto de las escuelas de vanguardia, las cuales proliferan en toda Hispanoamérica. De ellas pocos son los que se escapan a pesar de que también surge una reacción tradicional y españolizante con el influjo de Juan Ramón Jiménez y los poetas de la Generación del 27 en España (Gerardo Diego, Lorca, Alberti, Jorge Guillén, Salinas, Cernuda, Prados, Aleixandre y Altolaguirre). El gusto se orienta sobre todo hacia la metáfora, el hermetismo y la renovación del lenguaje. Incluso la poesía social se escribe siguiendo los nuevos dictados, pues son los que conforman la sensibilidad poética del momento. Entre estos ismos, además del ultraísmo, el creacionismo (con Huidobro) y el surrealismo, destacan el estridentismo y dos tendencias desarrolladas principalmente en Cuba: la del culto por la "jitanjáfora", cuyo principal exponente es Mariano Brull, y la poesía negra, cultivada por Nicolás Guillén y otros

poetas antillanos. Pero no fueron propiamente los estridentistas, sino la Generación de Contemporáneos, aparecida poco después, la que logró en gran medida la renovación y transformación poética de México.

Los estridentistas no dejaron obras de importancia; en cambio de Contemporáneos

permanecen más de veinte creaciones de interés que comprueban la exigencia y seriedad con que se enfrentaron a desentrañar, desde distintos rumbos y atmósferas, el mundo de la poesía. Lo que los distingue (como a la generación española de 1925: García Lorca, Cernuda, Salinas, Aleixandre, Diego, Alberti) es el cultivo reiterado de la metáfora. También el que no existen preocupaciones de orden social en su poesía, salvo el caso de Pallicer y una porción de la obra de Novo.¹

Se diría que fueron revolucionarios en el arte e indiferentes a la política.

Podemos afirmar que casi todos los grupos de poetas mexicanos que como tales se califican en la historia reciente, logran su identificación en función de sus diferencias cuando no en función del título de la revista en que aparecieron sus textos.

El grupo de Taller parece recibir su nombre del deseo de un dinámico predominio del oficio poético. Su tentativa fue distinta de la de los estridentistas y también se opuso a los secuaces del "realismo socialista". Los integrantes de Taller se alimentaron, en mucho, de las directrices líricas de la revista Contemporáneos (aunque fueron como generación más dispersa y rebelde que la de Contemporáneos), pues éstos poetas también se caracterizan por su afán de entrar en contacto con diversas realidades culturales -la francesa y la inglesa, principalmente-; por la seriedad y rigor con que se dan a cultivar sus respectivas voca-

ciones, y porque continúan, como lo hicieron los Contemporáneos, utilizando la imagen y la metáfora, con las que adquirieron sus frutos más hondos en la poesía.

Con respecto al surrealismo, podemos decir que la visita de André Breton a México en 1938, deja impresiones muy diversas. Taller Poético elude a Antonin Artaud, que arribó a nuestro país en 1936, y Taller hará lo mismo con Breton. Años más tarde, en 1948, Octavio Paz se afiliará al surrealismo; el filósofo mexicano, Menéndez Samará, en Letras de México, tratará los nexos que se forman entre Breton, Trotski y Rivera; José Gorostiza apoyará al movimiento, y Quintero Alvarez lo atacará en su trabajo "La literatura sometida".² Para la Generación de Taller la poesía es otra cosa que para los surrealistas.

Para estos poetas la poesía ya no es sólo entusiasmo, embriaguez, inspiración: a esas virtudes comenzaron a oponer la reflexión, la disciplina, el rigor; ya la poesía no fue más un producto "para los aficionados al delirio" (según la famosa frase de Baudelaire), sino el resultado consciente y lúcido de un trabajo en el que han de intervenir las fuerzas más puras y profundas de la inteligencia creadora del hombre.³

Octavio Paz escribe en Las peras del olmo, sobre algunos aspectos importantes de su grupo. Dice, por ejemplo, que Rafael Solana concebía a Taller

como fraternal y libre comunidad de artistas. [Y agrega:] Ciertamente, los problemas técnicos -quiero decir: el lenguaje- constituyeron una de nuestras preocupaciones centrales. Pero jamás vimos la palabra como "medio de expresión". Y esto -nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra "original", por ope

sición a la palabra "personal"- distingue a mi generación de la de "Contemporáneos". La poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión. No queríamos tanto decir algo personal como, personalmente, realizarnos en algo que nos trascendiese. Para los poetas de "Contemporáneos" el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto. O sea: la poesía era un "ejercicio espiritual". De ahí el interés de Efrén Hernández (quien compartió algunas de nuestras preocupaciones) por los místicos españoles y el de Quintero, Huerta, Vega Albela y el que esto escribe por poetas como Novalis, Blake o Rimbaud. A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido. Veíamos en ella a una de las formas más altas de la comunión. No es extraño, así, que amor y poesía nos parecieran las dos caras de una misma realidad. O más exactamente: las dos alas. El amor, como la poesía, era una tentativa por recobrar al hombre adámico, anterior a la escisión y a la desgarradura.⁴

Así pues, la poesía era vista no sólo como una experiencia o un acto capaz de transformar al ser humano, sino igualmente al mundo, concretamente a la sociedad. He aquí una nota sobresaliente del grupo Taller, pues contrarrestaron a la intención únicamente esteticista de los Contemporáneos, una actitud revolucionaria que se interesaba, de alguna manera, por los problemas sociales. Sin embargo, la generación de Taller no emprendió la tarea de concientización de masas a través de una literatura comprometida, propiamente política. Paz señala que el poema era un acto revolucionario, por su naturaleza misma, y que para el grupo, actividad poética y actividad revolucionaria era lo mismo, se confundían: "amor, poesía y revolución eran tres sinónimos ardientes." Por otra parte, esta voluntad de Taller de unir el acto y la palabra, es una actitud que sólo será retomada en 1960 por el grupo La Espiga Amotinada, pero con mayor osadía.⁵

Así se percibe en la revista el interés, la intención por reunir poesía, erotismo y rebelión, que quizá sean las notas más distintivas del quehacer poético mexicano, en un continuo tejer y destejer de poesía en movimiento, en perpetua rotación.

Habría, para comenzar, que subrayar algo que a veces se olvida: la experimentación y la invención no están peleadas con el conocimiento, manejo y dominio de las formas tradicionales, si es que se puede hablar de dominio. Ignorar y despreciar la tradición poética propia es suicida y una postura obtusa.

Aunque en Taller se publicaron -en su mayoría- poemas de autores vivos mexicanos y españoles, a excepción hecha de los latinoamericanos Cardoza y Aragón, Sara de Ibañez, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, también existe la presencia de grandes poetas del pasado como son: la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y los españoles Quevedo, Carrillo de Sotomayor, el Conde de Villamediana y el Conde de Rebolledo, del siglo xvii. Así, la revista volvió los ojos a autores de tres siglos atrás, a imitación de lo que había hecho en España la revista de Pablo Neruda: Caballo verde para la poesía (que se editaba en Madrid), o como el reconocimiento de la Generación del 27 que celebró el tricentenario de la muerte de Góngora, sin olvidar que en Xalapa, los Estridentistas habían desempolvado también a Góngora.

Esta mirada hacia los clásicos, de ninguna manera desentona con el espíritu de estudio y de respeto del que dieron prueba algunos de los integrantes de Taller con Tres ensayos de amistad lírica para Garcilaso,

en su centenario de 1937.

Prácticamente, el interés por el ejercicio de las formas fijas tradicionales domina sobre las formas libres en los poemas publicados en Taller. Así, encontramos numerosos sonetos de Nefatalí Baltrán, José Bergamín, Jorge Cuesta, Ramón Gaya, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez, Rafael Vega Albela y del inglés Stephen Spender. Romances y octavas reales de Carrillo de Sotomayor. Silvas de Quevedo, Efrén Hernández, Machado y Quintero Álvarez. Endechas de Sor Juana y liras de la uruguaya Sara de Ibáñez, entre otros.

Ya que una influencia primordial para la Generación de Taller, fue la de los poetas españoles (sobre todo la de la Generación del 27), comenzaremos con la presencia poética de España en la revista.

Poesía de los siglos xvi y xvii

Al analizar los poemas que publica Taller de Luis Carrillo de Sotomayor (el Cuatralbo de las galeras de España), la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (incluida en este apartado, por considerar que con su obra alcanza una culminación memorable, no sólo dentro de la profusa poesía novohispana de la época sino en toda nuestra literatura y aun en la española), Francisco de Quevedo, el Conde de Rebolledo y el Conde de Villamediana, pudimos llegar a la conclusión de que utilizando las formas fijas tradicionales, como son en este caso: el soneto, la lira, la silva, la estancia, la octava real, el terceto, la seguidilla y la endecha, pueden dichos poetas quedar enmarcados -en primer término- dentro de una misma época que abarca desde el últi-

mo tercio del siglo xvi, donde aún dominan las tendencias renacentistas (formas arcaizantes, elementos petrarquistas, un lenguaje aún diáfano y la recuperación de temas clásicos como la poesía laudatoria y la preocupación por el tiempo), hasta mediados del siglo xvii en que es evidente la difusión del estilo barroco en todos los planos de la poesía de la época (armonía de contrarios, preocupación por el estilo, reafirmación nacionalista, etc.).

Por lo que toca a Doña Cristobalina y a Luis Martín tenemos la seguridad de que se trata de una broma literaria de Pablo Neruda, son los poetas apócrifos de Neruda, ya que no localizamos referencia alguna sobre ellos, ni aun en aquellas obras dedicadas al rescate de autores ignorados, como es el Ensayo de Gallardo.⁶

Entre las obras de los autores citados, podemos encontrar poemas que cantan la preocupación por el tiempo que corre y la búsqueda y afirmación de lo eterno; el dolor del amor ausente o perdido (como los de Carrillo de Sotomayor); el desprecio de la amada (o) ante los requerimientos del dolido (a) amante (Carrillo, "Doña Cristobalina", Sor Juana); el sufrimiento por la amada (o) muerta (o) (Carrillo, Sor Juana); la fragilidad y brevedad de la belleza física (Conde de Rebolledo), o la devoción por la belleza y por la mujer misma (Conde de Villamediana). Cantos fúnebres, como el de Francisco de Quevedo por la muerte del marino real, Luis Carrillo de Sotomayor. Poemas que describen un retrato u ofrecen felicitaciones y buenos deseos en un cumpleaños (Sor Juana); narran el encuentro y persecución de un bajel turco (Carrillo), o manifiestan la tristeza del Poeta que lamenta sus desdichas y sólo espera la muerte ("Luis Martín"); o la hermosa y larga fábula de Acis y Galatea

que escribe Carrillo de Sotomayor, en la que Galatea relata a su amiga Escila la historia de sus amores desdichados con Acis por culpa del gigantesco cíclope Polifemo, que al saberse despreciado termina matándolo; sin embargo, al enterarse los dioses transforman el cuerpo destrozado de Acis en un río. Temas, todos ellos, característicos tanto del Renacimiento como del Barroco.

Hay que destacar, que Pedro Salinas hace la introducción y selección de las poesías de Luis Carrillo de Sotomayor (del que se dice influyó a Góngora) en Taller números 8-9, reproduciendo el texto y las notas que acompañan a Poesías completas del poeta, editado por Dámaso Alonso en la Editorial Signo de Madrid, en 1936.⁷

Xavier Villaurrutia realiza por primera vez la edición y notas de las diez endechas de Sor Juana Inés de la Cruz, reuniéndolas y rescatándolas de los tres volúmenes de la obra de Sor Juana (publicados en 1689), en que se hallaban dispersas y presentándolas en forma aislada. Endechas que Villaurrutia cotejó con los antiguos volúmenes de la monja jerónima y que presenta con la ortografía modernizada, en el séptimo número de nuestra revista.⁸

A pesar de que la edición crítica de Xavier Villaurrutia tuvo cierta resonancia en otras revistas, como Romance, resulta inexplicable que esta forma poética empleada por la monja no haya tenido la misma difusión -dentro de su obra- que por ejemplo tuvieron las redondillas, los villancicos o los sonetos.

Pablo Neruda en el número 6 de Taller hace la selección y discurso de las liras (en un poema de cuartetos endecasílabos libres) de

Sor Juana Inés de la Cruz, el Conde de Rebolledo, el Conde de Villamediana, y a las que con nombres apócrifos (Luis Martín y Doña Cristobalina) le pertenecen.

El amor que Neruda manifiesta por la lira es (podría decirse sin afán peyorativo) desmedido, pues le otorga, en su "Discurso de las liras", características antropomórficas, zoomórficas y vegetales, amén de cosificarla en varios objetos como llaves, cristales, etc. ¡La lira sale de las hojas secas/ y su vacilación de aromas de oro/ atraviesa la sombra y el olvido/ con aleteo de palomas rojas.) Esta preferencia se hace aún más notoria, cuando el poeta chileno no sólo rescata para nuestro recuerdo estas liras del pasado, sino algunas inéditas de Sara de Ibañez.

La poesía española contemporánea

La poesía española contemporánea que encontramos en Taller, arranca de la dolorosa experiencia de la guerra civil, circunstancia que carga al poema de un marcado tono inconformista respecto de la realidad histórica española de posguerra. Por esta condición -muy evidente también en otros géneros literarios- el grupo de poetas que aparecen en la revista Taller: Rafael Alberti, José Bergamín, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Francisco Giner de los Ríos, León Felipe, Emilio Prados, Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez y Lorenzo Varela, podemos considerarlo como una promoción de escritores contestatarios que imprimen en su creación un enjuiciamiento crítico respecto de las condicionantes que configuran esta etapa de la vida española contemporánea. En estos poetas late una común inquietud por develar los aspectos que la ideología dominante de su ^{patria} / intenta encubrir o, lo que es más ajustado expresar, intenta silenciar mediante una censura que por supuesto no se ejerce en

ese momento en nuestro país, y que es un factor que no siempre se toma en cuenta a la hora de valorar la producción poética española de los últimos tiempos. Así, esta poesía humana, dolida, logra manifestar los imperativos de la actitud ética y del sentir personal del poeta que no puede silenciar su palabra, conciente de que es ésta una poesía necesaria (imposible impedir que brote) para su momento.

En la mayoría de los casos, es una poesía lírica de tono existencial que se apoya en las imágenes de la soledad, la muerte y a veces la mujer, para manifestar la profunda tristeza del poeta, su terrible exilio⁹, el dolor por los amigos y compatriotas muertos¹⁰, por su patria dividida, ensangrentada y la preocupación por el destino de ese mundo reducido, de esa España que "comenzaba" a levantarse lentamente de entre las ruinas. O bien, esta poesía española es la manifestación de una esperanza renovada -en el caso de Alberti con su extenso poema "Del pensamiento en un jardín"-, que a pesar de la muerte y de la dictadura, siente vivo, palpitante a su pueblo, a su tierra¹¹, y que se da también en el poema de tono sumamente apasionado "Silencio y llanto de España invadida" del poeta gallego Lorenzo Varela, en que por la muerte se festeja la victoria, la "gloria arrebatada".

Poemas del exilio en que se advierte una común preocupación por atar el hilo entre el pasado y un presente precario ^{a veces} y incomprensible que la guerra cortó: Si esposada de pájaros y rosas, / de cada primavera te evadías / y en la transida flor reverdecías / insomnios de color, alas frondosas; / Si eran tuyas las manos laboriosas / y hacia el árbol y el hombre las tendías, / ¿quién trajo este cortejo de albas frías, / este espesor de sepulcrales losas?¹² Todo esto con las condiciones humanas que debe afrontar el español de posguerra, sus miedos y frustra-

ciones personales, su desamparo, lo que constituye el elemento central de estas composiciones en que late por igual el desencanto y la denuncia no contenida. Una denuncia, una poesía comprometida que a partir de esos años de posguerra mantiene su vigencia sostenida hasta 1968, fecha en que se inicia el descenso de la publicación de libros más homogéneamente comprometidos.¹³

La otra cara de esta poesía española contemporánea, la conforman los poemas de carácter lírico, no comprometido; poemas que cantan a la noche, a Dios o a la naturaleza, como los de Antonio Machado o los del andaluz Emilio Prados, el de la "Constelación Rosieler"¹⁴, que también escribe sobre los cuerpos de los amantes, la soledad, la ausencia y la evocación de la amada, como de la que igualmente se expresa Juan Gil-Albert, en su "Imprecación a una divinidad hostil", y que bien podría simbolizar a la ensangrentada España. Por cierto, acababa de llegar a México Gil-Albert con la inmigración política española, cuando Taller publicó en su número 2 "A los sombreros de mi madre y otras elegías", prosas poéticas en que se añora una época pasada, el recuerdo de la madre, los descubrimientos de la adolescencia y el amor y los viajes. y que es también poesía de nostalgia de algo perdido.¹⁵

Hallamos también en la poesía lírica española, poemas en que el hombre puede ser árbol -como quiere Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados- o puede ser visto como única esperanza del universo entero -como lo hace posible Gil-Albert.

Versos, en los que el atardecer en un pueblo y los paisajes reales y oníricos con su significativo y anímico contraste de claros oscuras conforman un poema -como en los casos de Cernuda y Gacía Lorca.

Poemas que no son más que un homenaje a la metáfora, a veces una multitud de elementos lúdicos, y que sin embargo, pueden presentar preocupaciones metafísicas como la concepción del tiempo, como sucede en los poemas de Federico García Lorca del que Genaro Estrada -ese promotor de la cultura y mecenas de Contemporáneos- trae a México, como inéditos, una serie de poemas que se publican en Taller según su original e interpretados por José Moreno Villa. Poemas de los libros Poemas sueltos (quizá de 1921), Primera canciones (1922) y Poeta en Nueva York (1929-1930), en los que se ve claramente que García Lorca es poseedor de una de las poesías más difíciles de la literatura castellana.¹⁶

Dado que de poetas españoles estamos escribiendo, quizá no sea del todo errado incluir aquí -y no en el reconocimiento posterior que se hará de los artículos y ensayos de Taller-, los juicios emitidos por ciertos colaboradores de la revista sobre cuatro poetas fundamentales: Antonio Machado, Rafael Alberti, León Felipe y Emilio Prados.

Antonio Machado visto por Díez-Canedo, José Alvarado y Sánchez Barbudo

En la sección Notas del número dos de Taller, la Redacción da a conocer que el poeta andaluz, Antonio Machado, murió en Francia el 22 de febrero de 1939 a los 63 años, y que siempre demostró "que la poesía no es más que una conducta, una gracia y un destino, que se expresa en palabras, imágenes y actos".

En el tercer número de la revista, encontramos dos ensayos sobre Machado:

Enrique Díez-Canedo, modelo de críticos; culto, conocedor de varias lenguas y literaturas, preciso y justificado en sus observaciones, con rigores de erudito y sensibilidad artística, que se movió con igual

seguridad en el comentario de los diferentes géneros, amén de ser poeta y excelente traductor de poesía, aportó a la crítica un conocimiento personal de las dificultades y apremios de la creación, y manifestó siempre en sus escritos una preocupación por lo formal y por la claridad conceptual que fueron enriquecidas con la vivacidad de un estilo animado y preciso. Ejemplo de ello es su ensayo "Antonio Machado" (Poeta Español), en el que nos habla del Machado leal a su España, del escritor constante, pues a pesar de la guerra seguía escribiendo con regularidad, sobre todo en la revista Hora de España. Este texto de Díez-Canedo, más bien objetivo y crítico que anecdótico, contrasta con el del mexicano José Alvarado que igualmente se conduce por la muerte del poeta sevillano y escribe sobre su obra, pero más con un tono emotivo y dolido que desapasionado, pues declara, por ejemplo, que no puede sentir el dolor en su profundidad, que nadie puede sentirlo en un mundo en que el alza de los víveres, el desempleo y las invasiones imperialistas, no lo permiten; quizás este pensar y este estilo se deban a que Alvarado fue uno de los más claros escritores de contenido social y, por lo tanto, generalmente su visión sobre los hechos y las personas está sujeto a un estricto ideal revolucionario. En otra parte de su ensayo encontramos: "En el llanto por Antonio Machado va nuestra maldición para los asesinos de niños y de poetas que lo arrojaron de España"

Tanto un crítico como el otro señalan las características predominantes de la poesía de Machado: Díez-Canedo nos dice que en su obra lírica surgen elementos orientales, principalmente árabes y japoneses, y otros de carácter renacentista. Estas líneas concretan la personalidad poética del andaluz: "Hecho de serenidad romana e intimidad árabe" y ajeno a todo adorno flamenco, "Con el contraste, además, de la seve

ridad castellana", profundo, claro y con honda sátira.

José Alvarado precisa: la poesía de Machado ni rompe las palabras, ni se somete a ellas. Es poesía de palabras sencillas, de tono melancólico, sobrio y delicado, enemiga de "embarcarse en estilos y tendencias"; donde corren escondidos "revueltos ríos románticos". "Machado es, sobre todas las cosas, un poeta de su tierra y de su tiempo."

Díez-Canedo recuerda que Machado da a conocer su pensamiento a través de dos personajes imaginarios: "Juan de Mairena, filósofo, a quien dejó encomendada su limpia visión del mundo para que su 'profesor apócrifo' la declara [ra] en 'sentencias, donaires, apuntes y recuerdos'", y Abel Martín (el profesor apócrifo) que presentó la metafísica de Machado. El poeta estaba en desacuerdo con sus contemporáneos "por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva," y por su "profesión de antibarroquismo", de desnudez frente al abuso de la metáfora; se defiende contra toda "idea de destemporalización" y contra la "poesía del intelecto", aunque reconoce que la emoción no hace por sí sola la poesía, pues no hay poesía sin ideas. Pero estas ideas -apunta Díez-Canedo- no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos ácronos, puramente lógicos. Así, el poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza su absoluto.

José Alvarado destaca otros aspectos de Machado: no siguió tendencia alguna; supo de la soledad y de la blasfemia: "Cuando una palabra es leal al corazón es una blasfemia, muy rara vez una alabanza."

Antonio Sánchez Barbudo, en el número 12 de Taller¹⁷, escribe ----- (con el mismo título "Antonio Machado") un artículo sobre la reciente edición de las "casi íntegras" Obras completas del poeta andaluz, con prólogo de José Bergamín, por la Editorial Séneca, año de 1940.

Su crítica, que se mantiene en el nivel tradicional del comentario histórico y filológico, apoya prácticamente lo dicho por los críticos anteriores, sobre todo lo asentado por Díez-Canedo, particularmente re-
marcando el apasionado escepticismo de Machado que vivía entre la negación y la esperanza.

Rafael Alberti por Lorenzo Varela

De Rafael Alberti que es, ante todo, por no decir exclusivamente, poeta,¹⁸ Lorenzo Varela escribe (en el número 10 de Taller) "La flauta y el pito; el tambor y el salmo; y la poesía", a propósito de la publicación de Poesía en Editorial Losada (1939), de Alberti quien ha configurado una obra amplia y profunda, partiendo del asentamiento en la raíz atávica y popular bifurcada hacia los lujos gongorinos, el ^{descenso} / a los subterráneos de la conciencia, el sobrevivir de la lucha revolucionaria o el abarcamiento de la plenitud del equilibrio entre rupturas y clasicismos.

Varela parte del hecho de que la aparición de este libro ha planteado nuevamente "el problema de la poesía"; para algunos "desheredados" consistente en el que suscita el poeta en la poesía, ya que estos "bastardos" -como los denomina Varela- "no teniendo linaje claro tratan de bastardear el verdadero". Pero el verdadero y único problema, es el que plantea la poesía al poeta, y que está determinado por la lealtad que la poesía le exige a la belleza.

Varela parte de una serie de metáforas o símbolos para hablar de los falsos y de los verdaderos poetas: el pito, para los futuristas "sin corazón ni alma", para el "músico de melodías férricas", para los que escriben "un soneto viudo a Venus, o un poema inútilmente libre a las axilas o desgraciadamente, reaccionariamente dedicado a la revolución social". En cambio, la flauta pertenece al pastor, al poeta que es capaz de ver, no sólo en las bellezas evidentes sino también en el estiercol, la poesía.

Pero como hay quienes exigen (seres "honrados e inteligentes") al poeta que "rompa la armonía", "que se suicide", hay que tratar de darles respuesta, dice Varela y, entonces, es cuando se pide que "la flauta deje el lugar al tambor, o al salmo". Así, Alberti manifiesta en sus poemas la resonancia del tambor, pues no necesita -como buen poeta que es- sujetarse al preciosismo que exigen los "desheredados". El verdadero poeta no necesita -para hacer de sus versos un poema verdadero-, cantar sólo al final de la batalla, al grito y al dolor, pues no está prohibida la serenidad y el asombro del cuerpo en el amor. Y es quizás Alberti -entre León Felipe y Neruda- quien por instinto, por inocencia, por ser el más fiel al asombro de la infancia, ha comenzado un nuevo mito, diverso al que conformaron anteriormente Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

Lorenzo Varela declara que Alberti -por sobre todas las críticas- es "ejemplo de lealtad a la belleza, de conciencia y responsabilidad en el oficio de poeta", que logró una poesía "popular en el alto sentido que en español va teniendo esta palabra, es decir, camino para todos los elegidos, para el pueblo".

León Felipe por Octavio Paz y Antonio Sánchez Barbudo

Con respecto a León Felipe, tanto Octavio Paz en su ensayo "El mar" (Elegía y esperanza) que aparece en Taller número 3, como Antonio Sánchez Barbudo en "El español del éxodo y del llanto" publicado en Taller, números 8-9, no hacen reseñas de los libros publicados por el poeta, sino que sólo los toman como pretextos (Paz, El hacha y Sánchez Barbudo, El español del éxodo y el llanto¹⁹) para hablar sobre el poeta mismo y sus concepciones sobre España.

Octavio Paz comienza su ensayo hablando sobre lo que debe ser un poeta, y lo refiere, por supuesto, a León Felipe: el poeta debe ser un vidente para lograr rescatar sus orígenes. El verdadero poeta -señala- jamás al expresar su tiempo lo presenta como un esquema sino que es capaz de recrearlo, lo que hace que maneje un "presente eterno" que es el que distingue la verdadera y esencial poesía de la retórica. Según Paz, León Felipe venía construyendo un único e intenso poema español con todos sus libros que había editado hasta el año de 1939 (Drop a star, La insignia, El pescador de caña, El payaso de las bofetadas y el más reciente El hacha, elegía española) ; libros, más bien poemas en los que la actualidad no parte de su coincidencia en el tiempo, sino en la "atormentada, desesperada conciencia española". Octavio Paz sintetiza la obra del poeta en "una confesión, un remordimiento y una blasfemia", expresa que en la desesperación española se encuentra la esperanza, que es lo que finalmente transmite León Felipe en su obra.

Sánchez Barbudo no muy de acuerdo con esta visión de Paz, considera que León Felipe ha sido incomprendido, más que nada por ser "violento, descomunal, bíblico, exagerado", porque es capaz de hablar de Dios en cualquier parte y por "la falta de forma poética de sus poemas", que

ahora ha dejado de existir -anota-, pues sus versos tienen fuerza y belleza, "vuelo y hondura". Sánchez Barbudo plantea que León Felipe refleja en El hacha las cualidades negativas del español y de España, las causas de "la violencia inusitada que tuvo nuestra lucha", del fracaso de España. "León, en medio de su llanto desesperado, en medio de su angustia y su pena por el castigo que es nuestro irreductible deseo de destrucción, parece haber olvidado algo, parece haber olvidado la fuente de nuestra luz, o haberla al menos relegado a un rincón, parece olvidar el impulso, que como el que movió a Don Quijote, no muere".²⁰

Sánchez Barbudo está en desacuerdo con estas ideas, para él España no ha terminado todavía, además el español no se deja vencer por el llanto. No se puede sólo recordar al tirano y a los "farsantes" que destruyeron España y olvidar a los que con valor murieron por ella. Sin embargo, a pesar de estas divergencias con el poeta blasfemo, Sánchez Barbudo justifica a León Felipe diciendo que es ingenuo como un niño, que "por bondad, por santa locura, ha escuchado demasiadas bobadas e impertinencias de sabios y vendedores de baratijas", lo que lo ha descarriado.

Emilio Prados por Octavio Paz y Juan Gil-Albert

Al andaluz Emilio Prados se dedican en Taller dos ensayos. Uno, de Octavio Paz titulado "Constante amigo" (número 4, p. 53) y otro de Juan Gil-Albert: "Emilio Prados de la 'Constelación Rosicler'" (número 11, pp. 68-71).

Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira en su prólogo a Poesías completas de Emilio Prados²¹, anotan:

De 1923 a 1962 Emilio Prados escribió incesantemente.

Sin embargo, es tal vez el menos conocido de los grandes poetas de la generación del 27. Ello por razones muy diversas: porque su

poesía de madurez, casi toda la escrita en México, resulta a menudo hermética y, además, apenas se ha difundido en España; porque su a veces magnífica poesía social y política de los años treinta y de la Guerra Civil ha corrido la suerte de casi toda la poesía política y social de aquellos tiempos; porque durante su primera época (1923-1929), cuando sus compañeros de generación -a quienes él editaba en Litoral- se habían ya dado a conocer ampliamente, él prefirió publicar muy poco de lo que escribía.²²

Gil-Albert nos cuenta en su ensayo que por 1932, Juan Ramón Jiménez descubrió y dio nombre a la "Constelación Rosicler" formada por Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre y Prados, además de dos "luceros" andaluces, Lorca y Alberti. Particularmente para distinguir a Prados, Gil-Albert expresa que sirve el agua. Afirma que "Prados es esa agua que en los campos suena perenne no se sabe dónde y que nadie escucha; es un agua oscura que por las noches nos acompaña y se oye".

Pero ¿por qué Prados es agua escondida? Su vida misma y su obra lo explican. Partamos de los poemas que Taller publica del andaluz, poemas pertenecientes a dos libros: Cuerpo perseguido (1927-1928) y Mí-ni-ma muerte (1939-1944).

De los poemas de Cuerpo perseguido nos dicen Blanco Aguinaga y Garrera:

Poemas donde la sensualidad es extremada, pero encarnada en la idea; donde la ausencia se da como presencia, y viceversa. Poemas, en suma, en los que con la pasión que siempre lo caracterizó, pero con la inagotable delicadeza suya en lo que se refería a tocar y tal vez dañar al prójimo, Prados transforma lo corporal en sueño y éste en sensualidad vibrante. Poemas, en última instancia [...], en que el otro sujeto es, en rigor, inventado por la subjetividad del poeta.

Pero la otredad del prójimo, su conciencia propia, se da en un cuerpo por el que no es posible perderse como puede el contemplativo perderse en el cuerpo ajeno pero no enemigo de la Naturaleza. [... Así el Poeta es] incapaz de comprender que el otro, lo otro, se aferra a su otredad.²³

Esto aclara por qué Prados sufre una crisis ante el enfrentamiento

con la realidad que lo hace huir del amor y de la poesía por una temporada. Es una época en que no se tienen noticias del poeta. Época en que coinciden ciertas dificultades amorosas, con algunos conflictos ideológicos con sus compañeros de generación; y como además Litoral tiene problemas económicos, decide acabar con todo en 1929, rompiendo de golpe con sus deseos y con su generación (de ahí que posteriormente se niegue a participar en la selecta Antología generacional de 1932, de Gerardo Diego, en la que apesar de todo aparece contra su voluntad).

Juan Gil-Albert encuentra que Prados no idealiza la realidad, por esto su poesía no deja de estar cargada de angustia. Señala que su equivalencia en pintura es el Greco y que aunque es el menos gracioso de sus compañeros, es a quien la vena española se le transparenta como a ningún otro.

Octavio Paz anuncia la presencia de Prados en México y declara que la capacidad de entrega y la angustia de recobrase, enriquecido, definen su espíritu y su poesía.²⁴ Cuenta cómo Prados se le criticó -en la antología de Gerardo Diego- por haber dejado de escribir un tiempo y haberse dedicado a una actividad política extremista; sin embargo, Paz afirma que esta crítica es injustificada, pues "La poesía, la mejor poesía, es una conducta: se expresa en hechos." Por eso mismo considera que al poeta malagueño le han arrebatado esa poesía vivida y no escrita y, con ello, despertado la angustia, pues le han hecho creer que la poesía necesita del poema y de la imagen para certificar su existencia.

Seguramente, de toda esta problemática existencial nacen los poe-

mas de Mínima muerte (nace "Canto a la soledad") de la primera época de su exilio, que lo llevan a un voluntario recogimiento interior, del que nacerá más adelante una vida hacia fuera de sí mismo.

En en esta época cuando Prados atravesará

la misma oscura crisis espiritual que caracteriza, en su fondo más silencioso, a todos los refugiados españoles; crisis que se fija, por un lado, en un agónico desasosiego intelectual, en un confuso y violento desequilibrio de la razón, y, por otro, en alternativas entregas a la quietud puramente nostálgica o a las actividades más fáciles (busca del dinero necesario y, a ser posible, superfluo; disipación).²⁵

Quizá sin que Emilio Prados se lo propusiera,

Mínima muerte viene a ser el libro de un momento crucial en la vida de todos los desterrados, se hayan o no reconocido en él. Porque el poeta canta la verdad de lo que goza o padece su pueblo cuando es su subjetividad una con la problemática de todos y su especial talento el cauce de todos los silencios.²⁶

La poesía mexicana contemporánea

La poesía mexicana que se publica en Taller, denota sobre todo el interés por penetrar -en la mayoría de los casos- de un modo más bien metafísico, que lírico los temas de todos los tiempos, los ya característicos (el amor, la muerte...).

Poesía en que se ve claramente la preocupación por la palabra, por el sentido del poema y por la simbología que guardan los objetos, las personas o los sentimientos manifestados.

Poesía en que cada poeta, a su manera, hará del mismo tema un ejemplo de aliento y esperanza o la evidencia del dolor y hasta de la muerte. Pocos escaparan al amor, ya sea como una visión bucólica que llega durante el estío a colmar las vigiliass del poeta o a dejar de ser el verdugo del alma y los sentidos -en el caso de la poesía de Enrique Ca

briel Guerrero-, o como la alegoría de la soledad, la muerte y el sueño; como afirmación y negación, vida y muerte al mismo tiempo en Octavio Paz (en el poema "Nube suspensa, cruel, deshabitada") y Xavier Villaurrutia.²⁷ Amor como aliento que nos permite seguir en esta vida a pesar de las tristezas, en el caso de Rafael Vega Albela.²⁸ Y claro está, que al escribir sobre el amor, tendrá que hablarse del ser amado, sea como un ser lejano que se añora y por el que se sufre -en los poemas de Carlos Pelliver, Nefatalí Beltrán y Enrique Gabriel Guerrero- o como presencia constante de gozo, presencia que produce dolor y placer a la vez (de nuevo Guerrero y Vega Albela). La evocación del cuerpo amado y la exaltación de los sentidos los hallaremos en la palabra de Efraín Huerta; los amantes como símbolo de muerte y vida en los versos de Octavio Paz, y el desencuentro de la pareja y su reunión al mirar el mismo cielo en las elegías de Enrique González Rojo.

La preocupación por cuestiones metafísicas, como son el tiempo, el sueño, la muerte, el alma, la palabra y por tanto la poesía, se manifiestan intensamente en poetas como Jorge Cuesta (según Villaurrutia el más inteligente de su generación) quien escribió una vez: la poesía no es otra cosa que "la sociedad en que cabe nuestra vida al lado de lo que la contradice, la ignora, la impulsa, la fascina, la sumerge en el sueño y la aniquila también".²⁹ La poesía es pues comprensión de limitantes, satisfactor de emociones, integración de disociaciones internas, en una palabra, totalidad del ser. Cuesta integra en sus "Sonetos" herméticos el sueño, el inconsciente, la vida misma en un fluir de eterno regreso a sus orígenes: la flor "Extrema el polen como vivo grano, / y ella misma se siembra y restituye / a sí misma la vida que le hu-
ye." 30

Enrique González Rojo expresa en algunas de Las Elegías Romanas

(que Quintero Alvarez califica de "instantes de contemplación devotísima", lo más puro y mejor logrado de este poeta -en Taller número 4), la fuerza que posee la palabra que puede ser como una piedra capaz de atacar, de romper el silencio. En cambio, Efraín Huerta se preocupa por su personal arte poética que la concibe múltiple, en su poema "La poesía enemiga" del libro Los hombres del alba (1944): imagen de la poesía y poesía como imagen. Hallazgo del mundo por la poesía. Coincide además con Rafael Vega Albela, en que la poesía es en sí misma, vida y profecía de muerte; búsqueda de la angustia creadora que hace posible el himno, quizá tan sólo una palabra, que son los que le permitirán al poeta prolongarse en la vida, seguir existiendo a través de la poesía.³¹

Mientras Rafael Vega Albela busca el sueño, porque es como el morir serenamente, Octavio Paz lo concibe en su "Oda al sueño" (Taller número 4) como un medio a través del cual los instintos se manifiestan en formas de amor y de odio, de éxtasis y de abandono en la búsqueda de lo eterno.

Ante el sueño que acerca al poeta a la muerte, encontramos el tiempo. Tiempo como constructor de un recuerdo, en las elegías de González Rojo; recuerdo ante el que se rebela Efraín Huerta: "En verdad, / en verdad no nos alcanza el sentimiento / para gritar debidamente en contra del recuerdo." (del poema "Verdaderamente", Taller número 1); tiempo como noción filosófica en Octavio Paz, para el que todo es pasajero, menos la "fugaz hora", pues el tiempo -contradictoriamente a su fugacidad- es el que perdura en su continuo existir; finalmente para Quintero Alvarez sólo existe "El tiempo contemplado", reflexionado junto al ser amado y a través de él en su poema "El tiempo contemplado".

Ante la muerte, las actitudes también son diversas.

Efrén Hernández (quien como poeta sostiene una resonancia de los más clásicos autores castellanos, aunque quizá carece de atrevimiento y de modernidad, pero es exquisito en sus sentimientos y en sus modos de expresión) totalmente apesadumbrado y oscuro, cree que la muerte no es el fin de la vida, sino el comienzo del batallar más difícil y profundo del alma que se sumerge en la oscuridad de una noche eterna en la cual se precipita el espíritu.³² Octavio Paz menos atormentado en su concepción, concibe y siente la muerte como algo cotidiano, que se encuentra en todo, que está en el amor y en la verdadera entrega: "Bajo esta muerte, Amor, dichoso y mudo, / no hay venas, piel ni sangre, / sino la muerte sola; / frenéticos silencios, / eternos, confundidos, / inacabable Amor manando muerte."³² Vega Albela ve a la muerte como el maligno que espera su momento para llevárselo, no satisfecha con el dolor callado del poeta. Algo hay además ante la presencia de la muerte, la idea de la existencia del alma como un misterio, como algo indefinible (Efraín Huerta).

El dolor, por su parte, casi siempre va unido a la soledad; entonces se mira al hombre y/o al poeta como a una criatura en soledad (Efraín Huerta), como el ser que siente que nadie le tiende ni le tenderá nunca una mano, la completa desolación (Nefatalí Beltrán); o más acorde con una concepción romántica, Rafael Solana se siente unido a la naturaleza, a la noche quienes acompañan al poeta y con las que puede llorar su vida destrozada, o pedir a la noche ordene el caos que ha originado el amor, en el caso de la "Elegía nocturna" de Carlos Pellicer, de Recinto y otras imágenes (1941).

También la poesía de Carlos Pellicer se dirige hacia el paisaje y la noche, simbolizando a la amada por medio de la intimidad de sus "Sonetos de Otoño" (Taller número 7); así como González Rojo canta a un atardecer, Quintero Alvarez trasciende a través de dos paisajes: el rural y el urbano que lo hacen comprenderse eterno y que lo animan. Amén de esta concepción del paisaje y del hombre como una misma cosa, Quintero Alvarez manifiesta en su poesía el anhelo de un mundo mejor en el que el hombre viva en plena libertad, alejado de la maquinaria social. Por su parte, Rafael Vega Albela en su poema "Sólo el hombre" (Taller número 3), exalta al ser humano con respecto al tiempo, el espacio y a los demás seres vivos, con lo que logra conformar una cosmovisión homo céntrica.

Para finalizar con las temáticas, diremos que Carlos Pellicer va más allá del hombre y presenta a sus arcángeles San Gabriel, San Miguel y San Rafael en hermosos sonetos -pertenecientes a Práctica de vuelo (1956)- que recuerdan los romances "arcangélicos" de García Lorca.

En una entrevista que José Luis Martínez le hizo a Xavier Villaurrutia³⁴, éste consideró que la conquista más importante de la moderna poesía, era el mayor conocimiento del hombre en su profundidad. "El único fin de la poesía [dijo Villaurrutia] es la expresión del hombre, el desconocido y el esencial. Para expresarlo hemos de utilizar la palabra que nos debe servir, no para ocultarlo, sino para descubrirlo."³⁵

Y esto fue, en gran medida, lo que buscó y logró -a través de sus poemas- manifestar Taller, no sólo en la poesía mexicana y en la latinoamericana que veremos a continuación, sino igualmente a través de los poemas españoles que estaban reflejando una realidad que desbordaba,

en mucho, los límites de sus fronteras. Por todo ello podemos afirmar que es indiscutible que poesía, erotismo y rebeldía, son constantes, son preocupaciones que concretizan el sentir, el pensar y la manera de mirar el mundo de los responsables y colaboradores de Taller.

La poesía latinoamericana contemporánea

Solamente encontramos en Taller cuatro representantes, cuatro verdaderos ejemplos de la poesía que se escribía en Latinoamérica en las fechas de nuestra revista: Gabriela Mistral (chilena nacida en 1889), Sara de Ibáñez (uruguaya nacida en 1910), Pablo Neruda (también chileno, nacido en 1904) y Luis Cardoza y Aragón (guatemalteco nacido en 1900).³⁶

Gabriela Mistral

Del Premio Nobel de Literatura 1945, Gabriela Mistral, tenemos en Taller (número 5) el poema "Leñador" que pertenece a Tala y que extraemos del artículo "Las astillas olorosas de 'Tala'" de Lorenzo Varela.³⁷ Poema sereno -en contraste con la dureza y la violencia voluntarias de otros poemas de la chilena- en el que la palabra se adapta a la emoción fina y depurada del tema que aborda: el abrigo tierno que la mujer prodiga al hombre agobiado por su trabajo. Varela señala que lo más claro en la poesía de Gabriela Mistral es su feminidad y su "fuerte voluntad maternal". Su feminidad distendida entre Teresa de Jesús y Miguel de Unamuno. Considera además que la Mistral junto con Pablo Neruda y precedidos ambos por Walt Whitman, "pertenece a las tres voces americanas más verdaderas de los últimos tiempos."

Sara de Ibáñez

Dirá Pablo Neruda de Sara de Ibáñez al presentar sus "Versos":
"Falta en ella el mueble juanramonesco con patas de libro, falta en e-

lla el rencor del asno domenchínico, es voz y flor y cielo para todos los días fulgor tallado en la viva luz de América, estrella dura, directa y tierna, recién salida y temblando en el litoral del Sur."

La poesía de Sara Iglesias de Ibáñez surge en 1940 con Canto. Todavía en esa fecha no se sabía de su existencia en México. Fue Pablo Neruda (según cuenta Efraín Huerta) quien nos la dio a conocer, con unas liras y unos sonetos que se publicaron en el número 12 de Taller y que forman parte de su primer libro.

Los poemas de la uruguayana manifiestan -desde un principio- una ma durez y una gravedad que se contienen en metros y estructuras clásicas, lo que de algún modo la une a la literatura del siglo de Oro, a ese interés por recobrar el ejercicio redondo de las formas clásicas. Por lo tanto, es imposible situar la poesía de esta mujer en una tradición nacional, a menos que ésta sea resonancia de la española.

Preocupada por lo que es y significa la poesía, por el acto poético mismo, le pregunta a la poesía, a través de sus liras, si (la creación) llegará a destruirla o si se fundirá en ella en una "claridad de sesperada", pues para lograr el poema hay que luchar con la poesía. Y muy conciente de toda esta problemática, es capaz de explicarse cómo se desenvuelve el fenómeno poético dentro del mismo poeta.

Otro tema profundamente preocupa/al poeta: la muerte; así, en sus sonetos la vemos constantemente, pues ya sea en la elegía a un niño muerto; en el temor que produce una vida ligera y desperdiciada; en la locura que busca el sueño acercándose a la muerte, ésta no deja de acechar, mani-

festándose del mil maneras.

Pablo Neruda

De Pablo Neruda ya hemos dicho algunas cosas, a lo largo de este trabajo, pero podemos afirmar además, que si la prosa (su presentación de Sara de Ibáñez) y el verso (su "Discurso de las lirás"), indistintamente, son los continentes favorables para abarcar su inabarcable poesía; si Pablo Neruda no vaciló en confundirlos y en hacer transfusiones en estos vasos comunicantes, es porque estaba conciente que lo que circulaba en ellos era siempre la poesía.

Luis Cardoza y Aragón

Luis Cardoza y Aragón

Era casi de la misma edad que los Contemporáneos, venía de Europa, su primer libro había sido saludado por Ramón Gómez de la Serna y su conocimiento de la vanguardia europea, sobre todo del surrealismo, era directo. En sus poemas y en su actitud se reunían al fin las dos mitades que a Efraín Huerta y a mí [Octavio Paz] nos parecían fatalmente irreconciliables y, al mismo tiempo, inseparables: la visión y la subversión, la rebelión y la revelación. La actividad de Cardoza y Aragón fue aislada y marginal; por eso mismo, decisiva. Por una parte, estaba muy cerca de los Contemporáneos; no sólo era muy amigo de Cuesta, Gorostiza y Villaurrutia, sino que sus gustos poéticos y pictóricos eran muy semejantes. Por la otra, sus simpatías morales y políticas lo inclinaban hacia las ideas que defendían los escritores y artistas que, un poco más tarde, fundaron la LEAR [...]. Cardoza y Aragón fue el puente entre la vanguardia y los poetas de mi edad." 38

Xavier Villaurrutia apuntó en la revista Romance³⁹ que Luis Cardoza y Aragón "se destacó por una decidida voluntad de novedad". Indiscutiblemente las palabras de Villaurrutia son totalmente ciertas. En versos como éstos: "Yo he visto, sí, yo he visto, / con mis labios, mis sienes y mi lengua, / la infinita tristeza de los humildes huesos / y carnos de mis pies, / de sus venillas rojas sobre mi piel callosa / vencidas por mi peso, / cuya sangre, en su ciclo remoto, / ve sólo de vez en cuando el mundo por mis ojos",⁴⁰ es evidente la fuerza, la renova-

ción y, a la vez, lo lírico del lenguaje de Cardoza y Aragón, que ante la irresistible tentación del espíritu y de los sentidos, ante el cuerpo mismo, no puede menos que realizar los actos de analizar y reflexionar con profundidad sobre su naturaleza que es la que lo lleva a convencerse de la podredumbre humana, al fin necesaria, para que al tocarla, al vivirla, el hombre -el poeta- pueda trascenderla; en todo esto está implicada la idea de rebelión y de revelación de las que habla Octavio Paz.

No hay duda, que "En el verso libre y en el verso ceñido, en el ensayo libre o en el ensayo crítico, ante las artes plásticas que ama apasionadamente, Luis Cardoza y Aragón, exhibe la riqueza de su temperamento rico y ávido, contradictorio y desesperado, siempre vibrante."⁴¹

La poesía extranjera, siglos XIX y XX

En consonancia con las inclinaciones y preocupaciones de la generación de Taller, la revista presenta 4 poetas: el italiano Jacobo Leopardi, el francés Arturo Rimbaud y los de lengua inglesa T.S. Eliot y Stephen Spender.

Decimos en consonancia, porque todos ellos son poetas -a excepción de Stephen Spender- que guiaron e influyeron y otras veces coincidieron en la formación y en los gustos e intereses de los responsables de Taller.

Jacobo Leopardi

En el número 11 de Taller encontramos la traducción hecha por Miguel de Unamuno de La retama (La ginestra) de Jacobo Leopardi, en texto bilingüe.⁴²

Unamuno, en su etapa de juventud, mostró una inclinación por la valoración del carácter existencial de los hechos, empezando por la realidad del propio yo, tendencia que favorecieron las lecturas de filósofos como Pascal, el Kant de la Critica de la razón práctica y Schopenhauer; de teólogos protestantes como Harnack y Ritschl, y de escritores como Carducci, Leopardi e Ibsen, coincidentes en denunciar la incapacidad de la razón para comprender al hombre en su realidad más profunda.

Muchos son los contactos entre el escritor español de la Generación del 98' y el italiano Giacomo Leopardi, que llevaron al primero a interesarse por La ginestra y a realizar su traducción.

A Unamuno, como a sus contemporáneos, siempre le preocupó rescatar la esencia perdida de España, la búsqueda de la verdadera España y por lo tanto del hombre víctima y verdugo a la vez de los males de su país. Su literatura es el hombre mismo, es su propia alma desnuda, un alma trágica que se desvive por retener, asumir y salvar todo cuanto en ella se refleja, de modo transitorio necesariamente, y por tanto un alma en doliente proceso de conflicto perdurable.

Leopardi también se preocupó por el hombre, por su vida y juventud efímeras. Su lucha fue principalmente contra las fuerzas que impiden el placer y originan cruelmente en el hombre deseos y sufrimientos. Es evidente en su obra creativa esa exigencia de restitución de los deseos, de abandono al placer. Porque el hombre es el ser en estado de deseo, y por lo tanto no tiene un sólo momento en la vida

en el cual no esté también en estado de pena.

Un intenso sentir religioso, empapado del viejo misticismo católico español y de erasmismo, por un lado, y un desesperado anhelo de inmortalidad, por otro, son los puntos de fuerza de la filosofía de Unamuno. Conflicto de vida contra razón, de voluntad de sobrevivir con toda la integridad individual y de escepticismo macerado a través de una vasta cultura racionalista.

Leopardi que venía de una familia reaccionaria perteneciente a la nobleza rural, y sumamente religiosa, fue creyente durante muchos años -prácticamente la mitad de su corta vida- para finalmente caer en un escepticismo nihilista y exclamar, debido a los sufrimientos que tuvo que enfrentar: "Soy corcovado y enfermo; por tanto, Dios no existe."⁴³ Y al igual que Unamuno se debatió entre el anhelo de vivir con integridad individual y la resolución de los conflictos que le planteaba la razón.

Jacobo Leopardi⁴⁴ se enamoró de las bellezas de la forma y se complació en los grandes clásicos, dedicándose a traducirlos.⁴⁵ En su obra personal encontramos casi siempre una evocación de su tierra natal; y la comparación entre los recuerdos de su infancia y el vacío de sus años de juventud y madurez da pie a sus mejores poemas.⁴⁶

La retama -escrito en 1836- es un extenso poema (322 versos) en el que se combinan endecasílabos y heptasílabos libres a manera de silva.

En la traducción se hace evidente que Unamuno fue un pensador, más

que un poeta (ya que con respecto a su producción poética existen encontradas opiniones), pues no consigue del todo esa palabra y ese ritmo exactos que atan la brillante reflexión y el estudiado sentimiento de los versos del poeta italiano.

La prosa de Leopardi es producto de la razón, su poesía nace del sentimiento, mejor dicho, de aquella trágica discordia entre la cabeza y el corazón, entre la representación y la voluntad, que Schopenhauer proyectó en el campo de la metafísica, y que tanto preocupó también a Unamuno.⁴⁷

Se podría afirmar que el éxito de La retama es visible como invitación a la conquista de la naturaleza contra la naturaleza, a través de la razón crítica, contra la razón institucionalizada. Es decir, hay una naturaleza destructiva y otra generosa que hay que rescatar y reconocer.

Y tú, lenta retama,
que de olorosos bosques
adornas estos campos desolados,
también tu pronto a la cruel potencia
sucumbirás del soterrado fuego
que al lugar conocido retornado
sobre tus tiernas matas
su avaro borde extenderá. Rendida
al mortal peso, inclinarás entonces
tu inocente cabeza.
Mas en vano hasta tanto no la doblas
con cobardía suplicando en frente
del futuro opresor;
ni tampoco la yergues
a las estrellas con absurdo orgullo
en el desierto, donde
nacimiento y vivienda,
no por querer, por suerte has alcanzado.
eres más sabia y sana
que el hombre, en cuanto nunca tú has pensado
que inmortales tus tallos
se hallan hechos por tí o por el hado.⁴⁸

En este poema, como en otros de esa época, Leopardi cantó la ne-

cesidad del dolor y las luchas del hombre con la naturaleza enemiga y con el hado inexorable. Presenta ante sus ojos la antítesis entre el hombre y la naturaleza, surgiendo de todas partes voces que gritan la miseria y la fragilidad de la vida humana; todo ello cantado con acentos amargos, desesperado abandono y con aquel su frío y despiadado análisis de los sentimientos.

Nunca creí magnánimo
animal, sino necio
el que a morir viniendo a nuestro mundo,
y entre penas criado, aún exclama
"¡para el goce estoy hecho!"
y de fétido orgullo
páginas llena, gloria grande y nueva
felicidad que el pueblo mismo ignora,
no ya el orbe, en el mundo prometido
a pueblos que una onda
del mar turbado, un soplo
de aura maligna, un soterrado empuje,
de tal modo destruye, que memoria
de ellos apenas queda.⁴⁹

En revistas anteriores a Taller como Contemporáneos y en las paralelas a la aparición de nuestra revista como Letras de México, Ábside, Romance, Tierra Nueva y Rueca no hay referencias a Leopardi. Pero ya desde 1880, 1886 se hablaba en México del poeta y prosista italiano. Manuel Gutiérrez Nájera en el periódico El Partido Liberal⁵⁰ y en la Revista Azul (1894-96) escribía sobre la importancia de dar a conocer y estudiar a Leopardi. Y Felipe Cazeneuve, jefe de redacción en un tiempo de El Partido Liberal, tradujo y estudió al gran italiano, además de darlo a conocer en algunas conferencias dictadas en el Liceo Hidalgo en 1885.⁵¹

Arthur Rimbaud

La vida de Rimbaud ⁵²-"el niño poeta", "el golfo con genio", "el místico en estado salvaje"- podría resumirse en las siguientes frases: su gran poema antimántico de viajes titulado Le bateau ivre; su desdichada relación homosexual con Paul Verlaine; su huida de la sociedad; su adiós a la poesía con su largo poema autobiográfico Una temporada en el infierno; su estancia en Africa; su patético regreso; su muerte de cáncer en una pierna y, de acuerdo con el testimonio de su hermana, su final conversión al catolicismo -que no significa de ninguna manera que haya profesión de fe alguna en su obra, como el mismo Jacques Rivière lo declara en su estudio sobre Rimbaud:

No creo que se tenga derecho a considerar a Rimbaud como cristiano. No hay en su obra ninguna profesión de fe explícita, y por otra parte no imagino que en el momento en que la escribía, fue se capaz de abrazar un dogma, con todos sus artículos diferentes y vinculados, y de adherir a él deliberadamente. La foma misma de su espíritu le impedía las actitudes de la creencia: creado para ver, era impropio para creer. ⁵³

Ahora, tal es la importancia de Jean Arthur Rimbaud, que Anna Balakian declara que si la famosa carta del 15 de mayo de 1871 (que escribió el joven poeta francés, a los diecisiete años, a Paul Demeny), que decía "¡Tantos egoístas se proclaman a sí mismos autores!" y que señalaba que el concepto del yo necesitaba una revisión, se hubiera publicado cuando se escribió y no hasta 1912 -a tiempo para servir como manifiesto a los surrealistas; ⁵⁴ y "si Rimbaud hubiese vivido en París y hubiese continuado no sólo haciendo declaraciones, sino escribiendo de acuerdo con sus teorías, el simbolismo acaso nunca hubiera florecido y el surrealismo hubiera podido empezar antes", ⁵⁵ pues Rimbaud -como Baudelaire, los poetas malditos y Verlaine- se inter-

por el aspecto negro de la realidad, por lo que los surrealistas lo consideraron como su precursor.

Rimbaud no es un poeta simbolista, pues aquél que lo era -----
 escribía con facilidad y poseía un estado -----

creativo muy rico, ya que lo producía el arrebató causado por las palabras que formaban sus versos y que le fascinaban.

Rimbaud -como Mallarmé- fue un poeta deliberado, avaro de su trabajo y consciente del uso que estaba haciendo de sus más íntimas sensaciones; esto es una gran diferencia que lo aleja de la norma simbolista y que lo convierte en la contraposición de este movimiento. Claro que en sus primeros poemas breves,⁵⁶ Rimbaud supo captar la atracción, el magnetismo en vocablos que reunían el sonido y el sentido para dar algo así, como una musicalidad hipnótica. Ahora, este atributo musical de las palabras es de importancia secundaria ante sus cualidades visuales que son definitivamente preponderantes. Y en este aspecto el niño poeta parece haber anticipado la analogía entre poesía y arte que debía ser desarrollada en el siglo XX, en lugar de la más inmediata vinculación de la poesía con la música que tenía que originarse en su propio siglo.

Rimbaud no habla de muerte, ni acusa su presencia, -----
 ni siente terror ante ella. Así que la muerte (tema básico que permite reconocer el simbolismo tanto en el género poético como en el dramático) está totalmente ausente de su obra; incluso su infierno de una temporada en el infierno no es una proyección imaginativa del más allá, sino una quimera aquí en la tierra.

Además, un lirismo violento y singular, un incontenible ----
 impulso hacia la evasión y la libertad caracterizan a los poemas de Las Iluminaciones (1872-1873) y Una temporada en el infierno (1873),

que constituyen la búsqueda deliberada de una nueva poética que Rimbaud entendió como una labor de vidente. Ya en su célebre Carta del Vidente decía: "El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos".⁵⁷

En su afán de manifestar lo inexpresable y fijar los vértigos, Rimbaud recurrió a las palabras alucinantes, a la acumulación de imágenes y metáforas, y a la yuxtaposición de oraciones sin nexo lógico aparente, lo que hizo de sus textos, escritos densos y crípticos.

Es evidente, que Rimbaud es -como Mallarmé y Lautréamont- uno de los poetas de lengua francesa que más deliberadamente trató la poesía como instrumento de conocimiento y liberación humana.

Una temporada en el infierno, que primero se llamó Libro pagano, fue su despedida de la literatura. Escrito casi todo en prosa, es en mucho biográfico; describe las brutalidades y las aberraciones mentales que lo acompañaron a través del infierno surgido cuando la existencia deja de ser feliz sueño de la niñez, cuando la magia se esfuma, el amor se transforma en decepción y el dios que hemos estado esperando no llega nunca.

Luis Cardoza y Aragón, quien hace la presentación del poema en Taller,⁵⁸ escribe:

Una Temporada de Infierno⁵⁹ es la creación más extraordinaria de este extraordinario poeta. Es un poema rebotante de una potencia de expresión única, escrito con lucidez extrema, en la cima de un dolor y un afán inmensos: a veces nos parece casi sobrenatural por su congoja, la complejidad de su visión y su purísima rebeldía absoluta. Toda la angustia manifestada en el magico acento del poema, con su ardiente naturaleza de desterrado, muestros al Hombre, lo que de divino hay en él por encima de la mortal ceniza.⁶⁰

Por su parte Jacques Rivière señala:

De un extremo al otro, la Temporada en el Infierno es el poema del malestar y de la intolerancia. Ello no aparece solamente en lo que el poema expresa. La simple disposición de las frases, su ritmo entrecortado, su interrogación en todo sentido, la variedad de giros que ensayan, y sus contorsiones, su perpetua partida en falso, todo en ellas evoca los tanteos de alguien que busca una actitud para descansar y no la encuentra. El ser perfecto trata de hacerse un sitio, de encasillarse entre nosotros; se dirige a todas partes y de todas partes se siente rechazado.⁶¹

Como ya se mencionó, el infierno de Rimbaud se encuentra en el mundo y no es el lugar de castigo del pecado, sino todo lo contrario: el horror de ser hundido inocente en el seno del pecado mismo.

Sin embargo, en el "Adios" que cierra Una temporada en el infierno, el poeta comprende finalmente

que el objeto hacia el cual tiende su alma no puede ser alcanzado por medio de ningún progreso terrestre, que el estado de pureza a que aspira como si fuese una dignidad perdida, es simplemente el estado de paraíso, y que lo que de ese estado le separa, es sólo lo que le resta de vida.⁶²

Llega el momento en que el ser inocente, gracias a la paciencia, sabe lo que le espera, y es entonces cuando es capaz de contener sus lamentos y dudas, pues le basta saber. Lo único que le resta es esperar el día en que habrá de recuperar el sitio que necesita; en que para mantener su ser intacto, le sean dados un alma y un cuerpo puros.

"La idea de inocencia -dice Rivière- explica [...] toda la obra de Rimbaud. Explica aún más: el renunciamiento de Rimbaud a proseguir esa obra, su extraña y súbita muerte poética. Hay, en el brusco silencio de ese genio de diecinueve años, un misterio que se ha procurado esclarecer mediante las hipótesis más diversas. No creo que se pueda lograr la solución tomando en cuenta únicamente la biografía del poeta. Es en la naturaleza de su obra donde se debe buscar las razones por las cuales no la continuó.

"Escribir no fue jamás para Rimbaud otra cosa que un medio: el medio de desembarazarse de su alma, de proyectar fuera desí el mal maravilloso que le aquejaba [...]. Cuando hubo conquistado [... la visión del paraíso] en toda su evidencia, no le quedó otra cosa por hacer que esperar su realización. Ante esa formidable esperanza, ¿qué sentido podía conservar a sus ojos la literatura? Apenas publicada la Temporada en el Infierno, destruyó la edición, tal como se arroja a un lado un instrumento que ya no ha de utilizarse. ¿Y qué necesidad tenía de que se la leyese? Le bastaba haberla escrito. Mediante ella, sabía ahora cuanto quería saber. Mediante ella, había captado, en imagen, el bien que su alma toda deseaba. ⁶³

T.S. Eliot

Thomas Stearns Eliot⁶⁴ escribió La tierra baldía (The waste land), pieza clásica fundamental fechada en 1922, año destacado en la historia literaria, por la publicación de Ulises de James Joyce, Trilce de César Vallejo y Anábasis de St. John Perse; más las Elegías de Duino y los Sonetos de Orfeo de Rilke, aparecidos en 1923, de los que Ortiz de Montellano dice que señalan⁶⁵

la crisis de la conciencia poética contemporánea, cada uno dentro de su idioma y de su libertad individual. [... Todos los textos anteriores] se apoyan en cenizas; [...] parten de la indecisión erótica, heroica y religiosa de nuestra época indecisa entre la vida y la muerte y contienen el duelo, la agonía, entre la palabra heredada y su necesidad superior de expresar, con los elementos sensibles e intelectuales y más verdaderos, también, de la Poesía, su propio mundo, su revelación y su estilo.⁶⁶

En 1925 Eliot publicó el poema "Los hombres huecos"; a éste siguen Poemas de Ariel (1927-1932) y "Miércoles de ceniza" (1930). Publicó también una especie de retablo dramático titulado La piedra. Con esto comienza T. S. Eliot su obra dramática, primero Asesinato en la catedral, y posteriormente sus piezas ya no eclesiásticas como The cocktail party. La fase final de la poesía de T. S. Eliot la constituye Cuatro cuartetos.⁶⁷

A la pregunta ¿Qué es el hombre? se le puede dar un tratamiento desde el punto de vista predominantemente psicológico o desde el punto de vista metaempírico, es decir, relacionado el mundo de la experiencia con una visión o una búsqueda de nuevos valores.

T. S. Eliot es el escritor que, como ninguno, ha llegado a la más poderosa síntesis de los dos enfoques. No es un cantor natural (pero sí indiscutiblemente sincero), no es instintivo, sino un poeta literario -de poesía erudita- cuya música es escasa, austera y sólo muy de vez en cuando amable.

Su teoría de la tradición constituye la piedra angular en que se inspiran tanto su crítica como su poesía y su teatro. Es ella, paradójicamente, la raíz de la que brota su modernismo literario. La tradición para Eliot nunca fue objeto de sentimentalismo arqueológico, tímida adhesión a las normas y estilos promulgados por pasadas generaciones, sino algo vital, dinámico y estimulante: la recreación del eterno ideal de belleza a la luz y en las circunstancias del presente.

En efecto, en el pensamiento de Eliot el sentido de la tradición nunca se hereda en forma pasiva, sino que se adhiere lenta y conscientemente. Es inseparable del sentido histórico, o sea de la percepción no sólo de la preteridad del pasado, sino de su actualidad. Ello implica que Eliot debió tener el conocimiento y la valoración lo mismo de la literatura europea contemporánea, como de los clásicos, comenzando por Homero.

De ahí que de manera novedosa y acertada Eliot haya señalado que a menudo el valor de un poeta radica más en la semejanza con

sus predecesores que en su diferencia con ellos.

Consecuentemente, Eliot como poeta moderno supo arrancar la poesía inglesa del estancamiento posromántico, de la verbosidad y de la efusividad en que se encontraba sumergida a principios de este siglo. Su genio personalísimo empleó el monólogo dramático, las alusiones que llegan a formar

un vasto collage de referencias culturales, poéticas o artísticas, a menudo en lenguas exóticas, mientras que en las imágenes se alternan los recortes fotográficos, realistas, con las imágenes subconscientes, las metáforas y los símbolos de oscuro origen. [...] en el primer libro de T.S. Eliot, la dosis de realismo, la voz directa [...] es dominante: después se llega a una selva selvaggia de materiales míticos, referencias librescas y ocurrencias herméticamente personales. Pero siempre se conservará, como técnica dominante, el montaje sincrónico, la acumulación simultánea; no un argumento, no un desarrollo o un discurso, narrativo o lógico, que haga que la situación en el último verso aparezca como cambiada y evolucionada desde el primer verso .⁶⁸

En fin, todo esto muy de acuerdo con la desastrosa realidad social y política (primera y segunda guerras mundiales) de aquellos años.

Por otra parte, la alienación de T. S. Eliot respecto del mundo que le rodeaba es casi total. La totalidad de la vida moderna y de la sociedad, le repelen. Especialmente intenso es su desdén por el pueblo común y por las fuerzas que, según él las ve, empujan a las masas a moverse en el campo de la historia: el romanticismo, la ciencia, la democracia, la industrialización. El pensamiento de Eliot es reaccionario en el más pleno sentido del término; no sólo es anti-democrático, sino que busca refugio en la mentalidad de una edad más primitiva, anterior a los males modernos.

En su primer poema "La canción de amor de J. Alfred Prufrock" (1917)

se hace evidente, a la vez, lo aprendido y lo original y novedoso. De lo aprendido podría decirse que frecuentemente se insiste en que Eliot bebió su forma poética del poeta modernista (simbolista) Jules Laforgue, maestro del poema conversación; aunque no hay duda de su admiración por el metafísico inglés John Donne y, en particular, por los poetas ingleses del siglo XVII, de los que viene esa corriente sombría de religiosidad y recogimiento.

También "La figlia che piange" pertenece al libro Prufrock y otras observaciones; como "Un canto para Simeón" y "Marina" a Poemas de Ariel. Fue la conversión de Eliot a la Iglesia Anglicana lo que le permitió ahondar más en el terreno de la tradición cristiana, como queda demostrado en Poemas de Ariel que incluye, también, el oscuro pero bellísimo "Miércoles de ceniza".

En "La tierra baldía" a semejanza de Joyce en Ulises, Eliot revivió un viejo mito para denunciar la crisis de la cultura occidental atacada de raíz por la pérdida de la conciencia moral y el abandono del cristianismo, toda una época de desintegración.

Como el mismo Eliot lo dice en sus notas al poema,

la referencia básica es la leyenda del Santo Grial tal como la reinterpretó J. L. Weston en From Ritual to Romance. En este libro se señalan los elementos no-cristianos de la leyenda, su alusión a ritos de fecundidad: sobre todo, el Rey-Pescador, que ha quedado estéril por una herida, y cuya tierra también quedará 'baldía' mientras no se conquisten la lanza y el cáliz -el Grial o Graal-, posibles símbolos sexuales. Es decir, es el inmemorial mito de caída y retorno de la vida con las estaciones, filtrado a través de las religiones místicas -en especial, la órfica- para mezclarse en la Edad Media con el tema de la Crucifixión. Pero, por oscuras razones, el Rey-Pescador es, a la vez, Tiresias, el hombre-mujer, el profeta-ciego de la mitología clásica, la gran conciencia universal. En el poema, por otra parte, no se ve por qué el elemento de esterili-

dad y muerte de la tierra -y deseo de muerte de la Sibila, en el epígrafe-, puede dar paso al resquicio de esperanza que trae al final el trueno introductor de la lluvia.⁶⁹

Con respecto a la oscuridad del poema, que lleva al lector a creer que debe "descifrar" para comprender, el mismo Eliot dijo: "En The Waste Land ni siquiera me preocupé de si entendía lo que decía (entrevistado en Writers at Work, 1963)".⁷⁰ Pero también ha dicho que el poema "había sido un modo de desahogar sus murrias personales -y, sin duda no casualmente [la esposa tenía un desequilibrio mental], en torno al tema de la impotencia y la esterilidad".⁷¹

Las notas explicativas de Eliot a "Tierra baldía", además de ser muy personales e insuficientes, resultan perturbadoras, ya que nunca se había sabido de un poeta que publicara a la vez sus versos y sus notas aclaratorias, aun cuando se las hubieran pedido.

De estas traducciones de los poemas de T. S. Eliot en Taller,⁷² "Los hombres huecos", traducido por León Felipe, ya había sido publicado en la revista Contemporáneos,⁷³ al igual que "La tierra baldía", con el título de "El Páramo", traducido y prologado por Enrique Munguía, jr.⁷⁴ Esta última traducción en nota al pie de página señala: "Existe otra traducción de este poema ('Tierra Baldía', trad. de Angel Flores, Edit. Cervantes, 1930).- 'Contemporáneos' cuenta también con la autorización del autor para traducirlo".

La traducción de Munguía no tiene todas las notas de Eliot y fue hecha en prosa por no existir -según el traductor- equivalencia prosódica en nuestro idioma del "blank verse", o sea, versos sin consonantes o asonantes de cinco intervalos rítmicos.

Por otra parte, Bernardo Ortiz de Montellano en una plaquette que hizo del poema "Miércoles de Ceniza", escribe: "En 1937 hice la traducción de Ash-Wednesday que se publicó, por primera vez, en

la revista Sur de Buenos Aires, en septiembre de 1938. Una segunda re producción al español de una parte, la más importante, de la obra de T.S. Eliot que publicó la revista Taller de México, en el año de 1940 [núm. 10 de los meses marzo-abril]".⁷⁵

Así que no existían en México traducciones de "El canto de amor de J. Alfred Prufrock", "La figlia che piange", "Marina" y "Un canto a Simeón".

De todo lo anterior y de esto último se desprende la importancia capital de esta presentación de Taller, además de las innovaciones que introduce Eliot en la literatura junto con lo depurado de la estética de la palabra, su universalidad manifiesta y su capacidad de hacer uso de la tradición, de los autores clásicos e incorporarlos a una poesía moderna y novedosa, donde lo aprendido ha sido perfectamente asimilado y que además va con el momento histórico y natural de la época a la que perteneció el autor, y también de la que participaron los integrantes de Taller.

Stephen Spender

El escritor inglés Stephen Spender, nacido en 1909, como poeta fue introspectivo. William J. Entwistle y Eric Gillet señalan que ha sido el más perjudicado de su generación por los lazos políticos con que se ató a sí mismo y a su musea.⁷⁶

Perteneciente a una familia de políticos, creyó que debía comunicar un mensaje, pero solamente a medias tuvo idea de su contenido. Según los autores citados, asimiló de una manera tan imperfecta el mensaje, que no pudo hacerlo pasar a sus poesías.

En la sección "Bibliografía" de la revista Romance, se encuentra la siguiente nota:

Stephen Spender: The still centre (Faber and Faber, Londres). La joven generación poética inglesa ha sido profundamente conmovida por los acontecimientos de la guerra de España. Stephen Spender, una de las más legítimas esperanzas de la nueva poesía inglesa, no ha podido substraerse a esta atmósfera de lucha y de combate, que él mismo ha vivido, como voluntario, en las filas del ejército republicano español. The still centre (El centro inmóvil) [1939], su segundo libro de poemas [el primero fue Poems escrito en 1933] está impregnado del calor de la sangre derramada en España. Toda su poesía es una poesía dinámica, cuya base emocional es una protesta ardiente, una revuelta vivva contra el orden de cosas actual. Pero este movimiento hacia una verdad más luminosa, esta invitación constante a la acción, no excluye un profundo sentimiento lírico, un tono elegíaco, que da un calor más puro y un sabor más humano a su obra.⁷⁷

De esta manera la nota coincide con el juicio de Entwistle y Gillet que expresa que Spender, con honda y tierna estimación por sus compañeros los hombres, no muy diferente de la que sintió Whitman, combina una rara sensibilidad y una sinceridad profunda.

Jorge Cuesta toma el soneto "Sin el afán que da una vida entera" de Spender y lo traduce con sabio conocimiento poético.⁷⁸ El poeta inglés se duele -a través de su soneto que es un canto lastimero que "vuela y huye"- de la tortura y la guerra que vislumbra en una ciudad poblada por la miseria. Tal parece que esta traducción es la única que se tiene en México, en esa época, del escritor inglés.

NOTAS A LA POESIA DE TALLER

- ¹ Raúl Leiva, Imagen de la poesía mexicana contemporánea, p. 12.
- ² El Popular, pp. 5, 8.
- ³ Raúl Leiva, op. cit. p. 13.
- ⁴ Octavio Paz, "Poesía mexicana moderna", en Las peras del olmo, pp. 75-76.
- ⁵ Conformado por Juan Bafuelos, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, He^uraclio Zepeda y Jaime Labastida.
- ⁶ Bartolomé José Gallardo, Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.
- ⁷ Sainz de Robles en su Ensayo de un diccionario de la literatura, p. 228, dice que Carrillo no concibe la expresión vulgar y la estética de estilo la basa en Aristóteles y en los clásicos latinos. Es un renovador en la expresión y en la idea es conceptuoso sin demasía.
- ⁸ Posteriormente, Ediciones Taller publica este trabajo de Villaurrutia en un volumen aparte.
- ⁹ Dice Juan Rejano en el IV soneto que compone "Escala de la ausencia": A cada paso resucito y muero./ Sólo sé que tú existes porque espero/ Y sé que existo yo porque me esperas, refiriéndose a España. (Taller, núms. 8-9, p. 26).
- ¹⁰ Ejemplo es el sentido soneto "A mis amigos" de Ramón Gaya. He aquí un terceto: Sólo puedo engañarme y engañaros,/ hacer como que estais, como que os siento,/ cuando el mismo miraros ya es mentira. (Taller, núm. 7, p. 26). O los tercetos alejandrinos de rima trenzada de

Giner de los Ríos de su poema "Tan cerca de vosotros que el aire se conmueve": ¡Cuántos habeis quedado tendidos en enero, / con los ojos ya duros llenándose de estrellas / y vueltos vuestros hombros a un pueblo ó un otero!

Por cierto, Francisco Giner de los Ríos publicó su primer libro de poemas en México: La rama viva con prólogo de J. R. Jiménez.

11 Alberti y Lorca son los poetas que lograron más popularidad entre los de su generación, esa generación brillante, casi andaluza por entre ro en las que aparecen las más vivas voces de la poesía española posterior a Machado y a Juan Ramón Jiménez.

12 Op.cit. de Juan Rejano, II soneto, p. 25.

13 Pueden citarse dentro de esta tendencia, a poetas posteriores como Blas de Otero, Angel González, José Angel Valente y J. Gil de Biedma, entre otros.

14 Gil-Albert cuenta en su artículo "Emilio Prados de la 'Constelación Rosicler'" (Taller número 11, pp. 68-71) que Juan Ramón Jiménez por el año de 1932, descubrió y dio nombre a la Constelación Rosicler, formada por cuatro estrellas: Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre y Prados.

15 Pocos ejemplos tenemos en Taller de prosa poética; además de "Los sombreros a mi madre y otras elegías", están los poemas en prosa de T. S. Eliot: "La figlia che piange" y "Marina".

16 Del último libro mencionado escribió Cardoza y Aragón en su artículo "Federico en Nueva York" -aparecido en la revista Romance el primero de agosto de 1940, pp. 1-2-: "El Poeta en Nueva York está escrito con esa primitiva, brutal y cruda luz: afán de expresar lo más íntimo y confuso, de hacer consciente su inconsciencia más recóndita", como se manifiesta en el poema "Pequeño vals vienés" que publica Taller.

17 Obtuvo en 1938 el Premio Nacional de Literatura en España, compar

tido con Herrera Petere. Aunque comenzó por interesarse por la novela, pronto la abandonó para dedicarse a la enseñanza y a la crítica literaria.

18 Exiliado primero en Argentina y más tarde en Italia, tiene también teatro y prosa.

19 De este último libro, Francisco Giner de los Ríos en una reseña que hace del mismo en España Peregrina (número 1, feb. 1940, p. 39), expresa que "ha sembrado el aire de apretada angustia.

20 "El español del éxodo y del llanto" [sec. Notas], año II, núms. 8-9 (I-II-1940), p. 60.

21 Emilio Prados, Poesías completas, edición y prólogo de los mencionados.

22 Ibidem. tm I, p. XI.

23 Ibidem., p. XXXVII.

24 Esta idea de Paz sobre el poeta andaluz, coincide con el texto que más adelante publica Juan Rejano en Romance (año I, núm. 10, 15 de junio de 1940, p. 18), sobre todo en el convencimiento de la capacidad de entrega de Prados, que también reconoce Rejano y que precisa: cumple "con una esplendidez realmente conmovedora".

25 Emilio Prados, op.cit., p. I.

26 Ibidem., p. LII.

27 Del único poema de Villaurrutia que aparece en Taller (núm. 4) y que pertenece a Canto a la primavera y otros poemas (1948), Octavio Paz escribe: "En un poema que tiene por título, reveladoramente, una línea del Inferno [canto V] -las palabras con que Francesca comienza su relato: amor condusse noi ad una morte- Xavier identifica al amor con esa pereza y a ésta con la muerte. El verdadero nombre de esa 'indolencia' es acedia, ese mal del espíritu descrito por los teólogos y

Los médicos medievales y renacentistas. La enfermedad de los contemplativos y religiosos, la melancolía de Hamlet y la del ángel de Durero, la bilis -el humor negro- de Ficcino, el ennui de Baudelaire" (Xavier Villaurrutia, Antología, pról. y selec. de Octavio Paz, p. 25.

Alí Chumacero señala en el prólogo a las Obras de Xavier Villaurrutia. México, F.C.E., 1974, que hay un poema de Novo, "Amor" del libro Espejo, que es el antecedente directo de "Amor condusse...", lo que es cierto. Aun así, Paz anota: "hay que agregar que el poema de Novo es puramente lírico, mientras que el de Villaurrutia, más amplio y complejo, posee una densidad poética, una complejidad moral y unas resonancias humanas que lo distinguen definitivamente del de Novo" (X. Villaurrutia, Antología, op.cit., p. 47). Una nota más de Alí Chumacero precisa que en este poema, "El poeta 'vanguardista' empezaba a ceder el paso a su otra personalidad, que prefería desbordar de manera sencilla la pureza de las emociones". (X. Villaurrutia, Obras, op.cit., p. XXI).

28 Rafael Vega Albela fue uno de los más claros valores de la joven literatura mexicana. Sus breves trabajos aparecidos en Taller y en Romance, son todo cuanto se conserva de él. Los últimos poemas que escribió los publicó Taller en su número doble (8-9 de 1940, con el título "Poemas: Canciones, Sonetos") y parecen, en cierto modo, por la angustia que reflejan, anunciar la muerte del poeta, su suicidio, que por cierto, la Redacción de Taller lamenta en su número 10 en que declara que en marzo de 1940, a los 27 años, murió solo y silencioso Rafael Vega Albela, el poeta religioso y del rigor artístico. Ya este poeta de poemas inéditos había publicado "Dos poemas" en Taller núm. 3.

29 De una carta de Cuesta a Ortiz de Montellano. que se publicó en el libro Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del li

bro Sueños de Ortiz de Montellano, en Ediciones Rueda, 1946. Crítico de una penetración difícil de encontrar, Cuesta era poseedor de un estilo agudo, paradójico y original. Su campo de acción era muy grande, pues incursionaba con igual soltura por los ámbitos de la poesía, la historia, la filosofía, la música, el teatro y las artes plásticas. En Taller núm. 10 publicó: "La mano explora en la frente, "Hora que fué feliz, aun incompleta"; "Fué la dicha de nadie esta que huye" y "La flor su oculta exuberancia ignora", del libro Poesía publicado en 1958.

30 Taller núm. 10, p. 20.

31 Al respecto, Raúl Leiva señala que la poesía de Efraín Huerta: "Tan pronto es el goce deslumbrante de los sentidos, como la agonía es pesa que rebasa y ciega todos los horizontes. Dolido por el mundo, el poeta agoniza en esa tremenda lucha de la creación artística. Es una venganza, la suya, contra el olvido, contra la destrucción del hombre y de su sueño.

Mas en esta lucha que el poeta mantiene, en esta infatigable búsqueda de la poesía, no es sólo el amor quien le mueve al canto: también el odio, el desprecio y otras formas de pasión excesiva." Efraín Huerta, "Los hombres del alba", en el centavo, pp. 25-26.

32 El único poema de Efrén Hernández que Taller (núm. 12, pp. 52-58) publica, es "El ángel del subsuelo" que pertenece al libro Entre apagados muros (Edición de la Universidad, 1943) y que cambia el título por: "Una espina de muerte...".

33 Del fragmento X de "Raíz del hombre", incluido en "Vigilias", Taller, núm. 1, p. 8.

34 J(osé) L(uis) M(artínez), "Con Xavier Villaurrutia", Tierra Nueva,

año I, marzo- abril de 1940, núm. 2, pp. 74-81.

35 Ibidem., p. 80.

36 También tenemos en Taller, ^{indirectamente} a través de los artículos de algunos colaboradores, la presencia de otros poetas latinoamericanos como son: el cubano Emilio Ballagas, el colombiano Germán Pardo García, el peruano César Vallejo, el argentino Ricardo E. Molinari y el brasileño Jorge de Lima, que veremos más adelante, al escribir sobre la crítica en la revista.

37 Tala es el segundo libro de la Mistral; la primera edición se publicó en 1938 por la Editorial Sur de Buenos Aires y reúne una selección de las poesías escritas entre 1924 y 1938. Posteriormente Tala fue corregido y reducido -en este caso- para formar parte de la tetralogía: Desolación/Ternura/Tala/Lagar, I.

38 Xavier Villaurrutia, Antología, op.cit., p. 24.

39 Romance núm. 16, septiembre 15 de 1940, p. 9.

40 Luis Cardoza y Aragón, "Soledad de la fisiología", Taller núm. 5, p. 21. Poema largo que forma parte de "Soledad" del libro Poesía publicado en 1948.

41 Romance, Id.

⁴² Año II (VII-VIII-1940), pp. 83-103.

⁴³ Leopardi perdió muy joven la salud: a los veinte años se halla ba medio ciego y atormentado por toda clase de achaques. Sufrió, por esos años, una profunda crisis moral: se sentía diferente a los demás hombres y le invadía un desesperanzado ateísmo; fue, entonces, cuando de creyente y conservador, pasó a volteriano y revolucionario.

⁴⁴ N. en Recanati -Marca de Ancona-, Italia el 29 de junio de 1798, y m. en Nápoles el 14 de junio de 1837.

⁴⁵ Hizo las traducciones de la Batracomiomaquia, de casi todos los cantos de la Odisea y la Eneida, de la Titanomaquia de Hesíodo y de gran número de poesías sueltas de otros autores clásicos. Es curioso observar que Leopardi creía de joven que perduraría más por sus trabajos filológicos que por sus poemas -algo semejante a otro gran poeta italiano, Francisco Petrarca, quien suponía que iba a alcanzar la inmortalidad por sus ambiciosos poemas en latín, y no por su grato y delicado Canzoniere.

⁴⁶ En 1829 compuso una colección de Recuerdos (Ricordanza) y el poema La calma después de la tempestad (La quiete dopo la tempesta). Destacan, entre sus composiciones posteriores, Canto nocturno (1831), inmortal lamento de un pastor solitario en la noche; Amor y muerte (1832); El ocaso de la luna (Il tramonto della luna), y La retama de 1836.

⁴⁷ Cf. Dr. Karl Vossler, Historia de la literatura italiana, p. 138.

⁴⁸ La retama, Taller, núm. 11, pp. 102-103.

⁴⁹ Ibidem., pp. 89-90.

⁵⁰ Que comenzó a aparecer en 1885.

⁵¹ G. Leopardi, Inno a Neptuno (1816), trad. F. Cazeneuve, La revis-

ta de México, 1/IX/85, pp. 134-135.

52 Nacido en Charleville, Francia el 20 de octubre de 1851 y muerto en Marsella, Francia el 10 de noviembre de 1891.

53 Jacques Rivière, Rimbaud, p. 176.

54 Cf. Anna Balankian, El movimiento simbolista, pp. 76-77.

55 Ibidem., p. 78.

56 Poesías (1870-1871).

57 Arthur Rimbaud, Una temporada en el infierno, p. 10

58 Juan Arturo Rimbaud, "Temporada de Infierno", presentación Luis Car- doza y Aragón, traducción de José Ferrel, año I, núm. 4 (VII-1939), pp. 3-37.

59 Es extraño que siendo en francés el título Une Saison en enfer (Una temporada en el infierno), José Ferrel lo traduzca como Una Temporada de Infierno, que tiene un sentido distinto en ambos casos.

60 Taller, núm. 4, p. 3.

61 J. Rivière, op. cit., pp. 70-71.

62 Ibidem., p. 86.

63 Ibidem., pp. 90-91.

- 64 Nacido en St. Louis, Missouri en 1888, posteriormente, en 1927, nacionalizado británico, muerto en 1965.
- 65 En su nota previa a los poemas de Eliot aparecidos en Taller.
- 66 Taller, núm. 10, p. 63.
- 67 Serie de poemas de una gran intensidad, inspirados en el contra punto musical, en que el autor explora un problema por demás interesante: la existencia del tiempo.
- 68 T. S. Eliot, Poesías reunidas. 1909/1962, pp. 13-14.
- 69 Ibidem., p. 18.
- 70 Ibidem., p. 19.
- 71 Ibidem., p. 15.
- 72 "El canto de amor de J. Alfred Prufrock" por Rodolfo Usigli; "La figlia che piange" y "Marina" por Juan Ramón Jiménez, "Tierra baldía" por Angel Flores, "Los hombres huecos" por León Felipe, "Un canto a Simson" por Octavio G. Barreda, y "Miércoles de ceniza" por Ortiz de Montellano.
- 73 vol. IX, núm. 33, febrero de 1931, pp. 132-136.
- 74 Contemporáneos, vol. VIII, núms. 26-27, julio-agosto de 1930, pp. 7-32.
- 75 T. S. Eliot, Miércoles de Ceniza (Ash Wednesday), preliminar y trad. de Bernardo Ortiz de Montellano.
- 76 William J. Entwistle y Eric Gillet, Historia de la literatura inglesa. De los orígenes a la actualidad, p. 243.
- 77 Romance, año I, núm. 1 (1-feb-1940), p. 21.
- 78 Taller, núm. 10, p. 21.

CRITICA, RESEÑAS y NOTAS en TALLER

El interés de los escritores por difundir y analizar tanto obras de creación, de análisis literario, plástico y filosófico, como el contexto cultural, es lo que hace prácticamente la mitad del trabajo desarrollado en los doce números de la revista Taller.

Observamos cómo varios de los colaboradores manifiestan su preocupación por la determinación del fenómeno poético, los mecanismos filosóficos que llevan a la realización de determinadas formas de expresión artística y la mayor o menos proyección de valores universales en un texto determinado. Por otra parte, en muchos de los artículos y ensayos veremos también una ^{clara} /intención didáctica, cierto afán por orientar al lector sobre algunos temas y autores.

La poesía y la filosofía

Un tema destaca en Taller: las relaciones entre la poesía y la filosofía y sus diferencias.

El hombre es un ser creador. No sólo el filósofo llega a las profundidades de la existencia, también lo hace el artista. El filósofo clásico reflexiona, el existencialista vive, el poeta intuye, recurre a la intuición y no a métodos de rigurosa lógica, pero igualmente cala en la realidad, la descubre, la interroga y recibe respuestas. Este conocimiento es por impacto o contagio.

El "filósofo" de la Generación de Taller: Alberto Quintero Alvarez nos dice en su ensayo "Los inquilinos de la filosofía" (Taller núm.

5), que la lucha entre filósofos y poetas viene desde el clasicismo: Platón lo inició con la expulsión de los poetas. Pero ^{Quintero} no apoya a Platón, pues en un artículo sobre Filosofía y poesía de María Zambrano¹, expresa que la decisión del filósofo ateniense pudo haber sido solamente un acto moral, o una reacción en contra de la poesía de entonces, o tal vez producto de la pura excentricidad de un Platón psicológico, o quizá se debió a su propia tragedia: su pensamiento estaba entre "su tenaz socratismo y su iluminada aristocracia".

Quintero parte del hecho de que la verdad no es del hombre, es anterior a él. El hombre descubre lo ya existente y lo importante radica en saber cómo se llega a este descubrimiento. "He ahí el proceso amoroso -dice Quintero-, el espíritu profético de que debe participar la filosofía, en una palabra, el 'misterio' que los poetas no tenemos derecho a desentrañar", y que los filósofos sí deben hacerlo, pues su búsqueda del conocimiento implica la negación de todo "misterio".

José Alvarado hace una reseña al libro Pensamiento y poesía en la vida española de María Zambrano² y señala que el fondo de la obra lo conforman la contienda entre la poesía -verdad asombrada- y la filosofía -verdad desesperada-. Esta contienda es la llave que permite conocer: la crisis del racionalismo, el estoicismo español (en torno al cual "giran toda la meditación, todas las soluciones y las hipótesis") y la voluntad, en "búsqueda de la esencia española".

La malagueña María Zambrano (heredera de la filosofía de Ortega y Gasset) logró dar las bases de una filosofía propia mediante un método que se ha denominado la "razón poética", en los dos libros que se

analizan en Taller³.

Zambrano une dos tendencias en su obra: reafirmación de los valores españoles y búsqueda de lo más propio de éstos en el ámbito de la teoría y el pensamiento, lo que da lugar a una meditación acerca del fracaso y de la singular importancia de éste en la historia de España.

Zambrano propone a través de Pensamiento y poesía... un estudio nuevo de la historia, basado en la irracionalidad de cada vida nacional, determinando previamente las categorías fundamentales de cada pueblo por los caracteres que asumen sus expresiones o manifestaciones más hondas: el pensamiento y la poesía. Particularmente, en el caso de España, señala cómo la vida se define en gran parte por el fracaso, y como en el español -ser que permanece extraña e íntimamente unido a la vida- esa característica adquiere una importancia definitiva. Todo parte del alejamiento español de los valores de la "modernidad", y, para dignificarlo, del movimiento racionalista que lo caracteriza y distingue.

Aunque José Alvarado declara que el libro Pensamiento y poesía... pierde y recobra su fluidez constantemente, considera que es un acierto de María Zambrano haber conservado íntegra, con sus contradicciones, la esencia española en su estudio.

Para Quintero Alvarez, María Zambrano se pierde bastante en "el mar de Platón", del cual sale cuando logra abandonar "el encanto de la República". Quintero considera que la autora se equivoca en su libro Filosofía y Poesía cuando para darle de nuevo su lugar a la poesía,

recurre a la idea de que los poetas actuales han cambiado mucho, y que ahora tienen su teoría y su ética propias, dando razón a la actitud de Platón hacia ellos. Sin embargo, no todo es crítica dura a este texto, pues Quintero considera que esta obra revela "a un espíritu lírico que a cambio de naufragar en el análisis enseña aspectos poéticos de una lucidez y de un temblor encantadores".⁴

Continuando con el tema de la poesía, tenemos una reseña de Xavier Villaurrutia a la Introducción a la poesía francesa de Thierry Maulnier⁵, la que, amén de ser una introducción a la poesía misma, explica la poesía francesa y presenta una selección de poemas de diversos autores y épocas.

Es importante destacar dos puntos: uno, que en este libro y en la presentación que hace de él Villaurrutia, están muchos de los elementos de la poética villaurrutiana; por ejemplo: "El arte de la poesía usa el lenguaje para adueñarse de aquello que por su naturaleza escapa al lenguaje mismo", afirma Villaurrutia. De esta contradicción esencial nace la naturaleza de la poesía. La obra del poeta vale en la medida que lleva por igual lo inexplicable y lo explicable. Al uso habitual de las palabras, el poeta da un sentido superior. Sólo en poder del poeta -considera Villaurrutia-, "El lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino un instrumento mágico" que permite recobrar tanto el paraíso perdido como el infierno.

El otro punto es que el autor de esta Introducción considera que la poesía francesa está libre de toda tradición, es ajena a su historia y sus temas son concretamente abstractos, por lo que es antes que nada poesía misma, sin ligazón alguna.⁶

Las antologías poéticas

Las antologías de poesía también tuvieron sitio en Taller.

Ante Las cien mejores poesías mexicanas modernas (publicada en 1939) de Antonio Castro Leal⁷, que Rafael Solana califica de excelente⁸, encontramos la Antología de la poesía mexicana moderna (aparecida en Roma, 1940) del poeta y dirigente del extinto Estridentismo Manuel Maples Arce, que Efraín Huerta señala como un libro de escándalo y desahogos.⁹

Solana plantea que Castro Leal logró con su antología escapar al "aire funerario", a lo disecado que generalmente caracteriza dichas obras. Refiriéndose a otro trabajo: la Antología del chileno Arturo Torres Ríosco que denominó verde, por reunir en su mayoría a jóvenes poetas¹⁰, y a la que en aquel entonces auguró fracaso, Solana nos dijo en entrevista:

Las antologías hechas por sabios, muy respetables, suelen ser más históricas que vivientes; de ellas podría decirse lo que dijo Jaime Torres Bodet de una traducción de poemas suyos al inglés: "Está bien disecado el pájaro, pero no canta". Casi todos los poetas que Torres Ríosco rescató en su antología (pues no cupieron en la de Guesta) me siguen pareciendo válidos e importantes.

Contestación en la que sigue manifestando una contradicción. Y mientras Solana considera (en su artículo a la antología de Castro Leal) que las generaciones literarias nunca intentan derribarse entre sí -aunque lo aparenten-, ya que finalmente ningún poeta mexicano es original, puesto que no hay uno que se libre de la influencia de sus antecesores, pues "Todos los poetas mexicanos modernos, desde Manuel Gutiérrez Nájera hasta Quintero Alvarez, han consagrado su esfuerzo a una obra sola y única de la que todos son autores y propietarios". Maples Arce hace pensar otra cosa muy distinta con su antología, pues trae a cuenta la vieja "polémica" Contemporáneos contra Estridentistas.

La hechura de dichas antologías parte -según su organizador y prologador- de que en el extranjero se tiene la idea de una literatura mexicana débil y afeminada, idea que divulgó "una porción insignificante" de escritores mexicanos. Pero resulta que esa "porción insignificante" la constituye Contemporáneos.

Ante tal acusación, Efraín Huerta se indigna y reconoce que aunque él atacó a Contemporáneos "por su franca posición abstencionista ante problemas que están muy por encima de la literatura", nadie puede discutir que son representativos de una etapa de creación, por lo que de ninguna manera son "una porción insignificante".

Huerta termina su artículo tachando el trabajo de Maples Arce como "Una antología de forcejeos", pues no de otra manera entraron en ella una serie de poetas mediocres, que además son utilizados "como pretexto para lanzar proyectiles" contra la generación de Contemporáneos.

Muerte sin fin

Para hablar de la obra poética que fue comentada en Taller, comenzaremos con el ensayo de Quintero Alvarez: "Un gran poeta y su obra" sobre Muerte sin fin de José Gorostiza, editado en 1939.¹¹

Muchos fueron los que saludaron esta obra: Octavio G. Barrera y Jorge Cuesta en la revista Romance; Xavier Villaurrutia y José Luis Martínez en Tierra Nueva.

Cuesta le dio una significación mística y recomendó que se viera en el poema "un cristianismo exasperado hasta el delirio y a las orillas de una manifestación inconcebible, trágica y maravillosa".

Villaurrutia declaró en entrevista que de Muerte sin fin se ha dicho que "con su escepticismo y su nihilismo tremendos, dejaba a su autor en el trance de no poder escribir ya más; pero es que, si ha llegado a renunciar a todas las cosas y a quedarse frente a la Nada, puede luego comenzar a construir su obra sobre de ella." "El libro de Gorostiza, con certeza podemos decir que es una cúspide, alcanzada precisamente por el dramatismo de sus ideas, de su inteligencia." "La angustia de la inteligencia que se ha hecho ya carne viva y dolor verdadero, sinceridad."¹²

José Luis Martínez en Tierra Nueva (número 1, enero-febrero de 1940) apunta que la obra es excepcional "porque logra -en momentos felices- la unión íntima de los dos conceptos que, nos dice María Zambrano, ha mucho que andan divorciados: filosofía y poesía."

Quintero Alvarez sin siquiera conocer el poema, sólo por lo que escucha, llega a preguntarse si tiene las dimensiones de El cementerio marino de Valéry. Su publicación satisface la curiosidad; después de Canciones para cantar en las barcas, después de 14 años de silencio, Gorostiza ofrece su experiencia metafísica en una poesía que se asienta sobre signos, más que en palabras o imágenes.

Quintero hace un paralelo entre José Gorostiza y Walt Whitman: mientras el primero "representa la inteligencia, la concepción vivísima en una soledad profunda [...], Whitman representa el descubrimiento, el tope súbito con una existencia grandiosa."

Sin duda este extenso poema que conjuga rigor y sistema filosóficos

con intuición y forma poéticas, rebasa los límites de lo escrito en México antes de su publicación, y se mantiene hasta la fecha como claro ejemplo que nadie ha sido capaz de superar o igualar con justicia.

Vallejo, Balagtas, de Lima, Molinar y Pardo García

La amistad de españoles e hispanoamericanos iría a intensificarse en los años de la Guerra civil, cuando la lucha contra el fascismo peninsular reunió en acción solidaria en Europa a algunos de los grandes poetas latinoamericanos. Con motivo de un congreso internacional de intelectuales simpatizantes de la causa republicana, acudieron a la cita varios escritores de América Latina entre los que se encontraba el peruano César Vallejo. Definitivamente, todo aquello fue un momento de definición para ellos, pues su obra quedaría marcada por siempre con la experiencia española: Neruda escribe España en el corazón (1937); Guillén, España: poema en cuatro angustias y una esperanza (1937); Vallejo, que ya se había dado a conocer en 1931 como escritor de protesta con su novela Tungsteno, compone España, aparta de mí este cáliz, y muere en París el 15 de abril de 1938, dejando trunca una obra excepcional.

Juan Rejano, el fundador de la revista Romance, a raíz de la publicación en México de España, aparta de mí este cáliz (1940), escribe un artículo que titula; "Vallejo entre el clamor y el silencio"¹³, pues nos dice que sólo clamor son Los heraldos negros y Trilce. El silencio se dará cuando Vallejo llega a París y la siente vieja, triste.

España hace que este poeta renazca a su misión esencial; España y su lucha son las que motivan a Vallejo a cantar en sus poemas que el hombre debe pelear para ser realmente hombre; el peruano da esperanzas

a los habitantes de la España herida sin dejar a un lado un oscuro pre-
sagio: "Si cae -digo, es un decir- si cae/ España, de la tierra para
abajo, / niños. ¡cómo vais a cesar de crecer!"

Otro poeta, el cubano Emilio Ballagas es analizado por Octavio Paz en "Sabor eterno" (Taller núm. 10), título que repite el del último libro de poemas de Ballagas.

Este poemario es el tercer libro de versos del cubano. Fue publicado en 1939 por el poeta andaluz Manuel Altolaguirre -en la imprenta que tuvo en La Habana-. Ballagas retiró de la circulación esta edición a causa de las erratas que se dice que caracterizaron algunos de los textos impresos en La Verónica. De la edición definitiva de Sabor eterno, Octavio Paz señala que en principio el título se contradice o es barroco, pues no hay nada más efímero que el sabor. Anota con mucha observación, que nuestra literatura es literatura de la vista, del y del oído; el gusto y el olfato han sido desatendidos. Paz se explica esta predilección de Ballagas (al que sitúa entre el sensual Nicolás Guillén y la geometría gongoriana de Florit) en el hecho de que el trópico "más que la luz y el calor es el vaho, el sudor, el sabor."

Rafael Vega Albela comenta Poemas escogidos del poeta, novelista, historiador y ensayista brasileño Jorge de Lima, aclamado como uno de los máximos líricos del Brasil. En esta obra en que de Lima recopila poemas extraídos de revistas y de tres libros de poesía anteriormente publicados,¹⁴ sobresale "su incesante búsqueda religiosa"; por ello manifiesta su fe en la vida cristiana.

Rafael Solana escribe una nota a dos libros del argentino Ricardo E. Molinari (Libros de las soledades del poniente y La corona) publicados en Buenos Aires, y lo califica de poeta aristocrático, universal, con cierta tendencia al artificio y a la frialdad en algunos de sus versos.¹⁵

Por último -dentro de los poetas latinoamericanos-, tenemos la presencia del colombiano Germán Pardo García, a través de un artículo de Quintero Alvarez, sobre su entonces reciente libro de poemas, Claro abismo.¹⁶

Considerado poeta pelliceriano por algunos, Pardo García -al parecer de Quintero- no llega a ofrecer una poesía realmente americana, en la que encontremos esa mirada directa sobre las cosas y los paisajes que sí hallamos en Pellicer. Quintero subraya que "mientras no conquistemos nuestro genuino exotismo, no podremos anunciar un nuevo acontecimiento". Con este artículo, Quintero reivindica al poeta Pellicer, del que está muy lejos Pardo García.

De la poesía española

De los representantes de la poesía española tenemos el artículo del poeta, autor dramático y novelista español José Herrera Petere sobre el libro Poesía de Gil Vicente (edición, notas y prólogo de Dámaso Alonso),¹⁷ que califica de total serenidad "en estos momentos trágicos".

Como Góngora, Gil Vicente (el poeta popular hispano portugués, autor de novelas pastoriles, autos, comedias y tragicomedias) fue exhumado por la más reciente generación poética española de aquellos años, ocupando desde entonces el sitio que le corresponde en la poesía líri-

ca de la Península Ibérica. Alberti, Bergamín y Dámaso Alonso cumplieron con la tarea de ravalorización, de redescubrimiento de la poesía de Gil Vicente, a quien se le debe en el siglo xvi la admirable fusión lírica de la tradición medieval sacra y del espíritu pagano del renacimiento.

Ramón Gaya escribe un ensayo sobre José Domenchina¹⁸, poeta español y crítico literario, al que Gaya no considera un poeta capaz de trascender, de ser -como poeta- antes hombre, que señor, pues a diferencia de Juan Ramón Jiménez, se le ve la mesa, la silla y la pluma. Gaya considera que el poeta verdadero no escribe: dice. En cambio el señor escribe muy bien, pero no dice nada. Mas no es Domenchina el único al que se le cuelga la etiqueta de señor; según Gaya, Dámaso Alonso, Díez-Canedo y Pedro Salinas, cada quien a su manera, son también señores en la poesía. Pero eso no es todo. También el erotismo, "como todos aquellos otros sentimientos y pasiones que pudiéramos entresacar de su poesía", es el de un señor.¹⁹

De los poetas extranjeros

Sólo dos libros de poetas extranjeros son reseñados en Taller: Odas y éposos de Horacio, del que Castro Leal destaca que Ma. Rosa Lida -su prologuista- presenta un Horacio más íntimo y de fino sentido crítico, ejemplo del "modo romano (orden, pulcritud, moral y legislación) en contraposición al modo helénico (intensidad, heroísmo, religión y amor)"²⁰, y Adonais de Percy B. Shelley (elegía a la muerte de John Keats), que es reseñado por Xavier Villaurrutia,^{quien} subraya ha sido traducido por primera vez al castellano por Manuel Altolaguirre y Antonio Castro Leal.²¹

Para terminar con la poesía agregaremos que lo que resta sobre el tema, son sólo notas que anuncian: la creación de la colección "Nueva Cvitvra" a cargo de Xavier Villaurrutia; la aparición en Colombia de unos "cuadernos de poesía"; la publicación en Cuba de una colección de pequeños libros de poesía de Altolaguirre, titulada El ciervo herido, y el anuncio de dos nuevas revistas dedicadas a la poesía: Viernes de Venezuela y Espuela de plata de Cuba, que dirige -entre otros- Lezama Lima.

Juan Ruiz de Alarcón

El número cinco de Taller está "dedicado", es casi un homenaje a Juan Ruiz de Alarcón. ¿Por qué? Creemos que hay dos razones: primera, porque en el año de 1939 (al que corresponde este número de la revista) se celebra el tercer centenario de su muerte, y, segunda, porque quizás al integrarse un número considerable de españoles a la redacción de Taller, quisieron simbolizar con dicho homenaje al dramaturgo, la unión de dos espíritus: el mexicano y el español. Recordemos que Ruiz de Alarcón nació en México, y que aunque obtuvo su éxito en la Península Ibérica, no deja de manifestar en sus comedias elementos que corresponden a la idiosincrasia del mexicano. Sin embargo, los españoles no colaborarán de modo escrito en este homenaje; Antonio Castro Leal, en primer término, y Alfonso Reyes y Octavio Paz, en segundo, serán quienes escriban sobre el dramaturgo, amén de publicarse algunos fragmentos del propio Juan Ruiz de Alarcón.

Castro Leal presenta en la revista, fragmentos sobre el amor y las mujeres de Ruiz de Alarcón que pertenecen al libro Ingenio y sabiduría de Don Juan Ruiz de Alarcón, editado por Porrúa en 1939, y otra colaboración titulada "Arte y moral de Alarcón" que la constituyen dos fragmentos que pertenecen al capítulo IV "Alarcón, su espíritu y su ar

te", del libro Juan Ruiz de Alarcón su vida y su obra, publicado en 1943.

De los fragmentos seleccionados, Castro Leal destaca lo mexicano del estilo del comediógrafo, que se basa en "esa inconsciente atracción hacia lo clásico". Con respecto al amor, nos indica que el dramaturgo lo consideraba una locura, una pasión irracional. De las mujeres, que algunas eran antipáticas e inobedientes y otras con gran señorío. Mas ^{el} dramaturgo que siempre analizaba con cuidado la conducta humana, no deja de preguntarse si la mujer no será así por culpa del hombre y, "como sucede a los pueblos que oprime una tiranía, sólo le quedarán aquellas virtudes que le permita su situación de servidumbre".

En "Arte y moral de Alarcón", Castro Leal manifiesta su descontento con el juicio de Angel Valbuena Prat, sobre el hecho de considerar que la moral de Alarcón está fundada en el resentimiento. Contrariamente a esto, Castro Leal afirma que es su propia moral la que lo salva del resentimiento, pues Alarcón "Cree en la virtud como en el mayor de los bienes, en la disciplina del alma y el imperio de la razón, en el dominio de sí mismo; en la templanza, en la tolerancia y en el perdón de las injurias, todo ello con esa resignación melancólica que distingue al estoicismo romano".

También nuestro crítico declara que Ruiz de Alarcón no es un dramaturgo moralista, pues aunque inaugura en la Europa continental la comedia de caracteres, la idea no está basada propiamente en un tipo moral determinado. Es el lector -afirma Castro Leal- quien enfrenta el tipo moral genérico al personaje de la obra. Pero aunque algunos personajes caben bien en determinado tipo, otros tienen tal complejidad, que escapan a toda clasificación. Lo importante -aconseja finalmente Castro

Leal- es leer a Ruiz de Alarcón con atención y sin prejuicios; y antes de condenarlo, leerlo nuevamente.

Alfonso Reyes también hará ver cómo la crítica, a través de los diversos siglos, ha ido cambiando y enriqueciendo -algunas veces- la obra de Alarcón: "ya va resultando -nos dice- más satírico que moralista, más divertido que ejemplar, más humorista que censor". Y agrega algo más: "Pudo desaparecer en el olvido; pero sonrió. Sonrió y por eso se salva." Reyes apunta que nuestro dramaturgo sabe y aprovecha la tradición latina; tiene coincidencias casuales con Shakespeare; manifiesta en sus trabajos un gran conocimiento de tiempos y literaturas preteritas y es capaz de romper los moldes de la convención. ¿Por qué entonces -también Reyes se pregunta-, se le juzga de manera equivocada? Culpa en parte a los manuales de literatura y, por otro lado, a los críticos.

Octavio Paz nos hace ver que no hay joroba en la obra de Ruiz de Alarcón, pues su gran mérito fue decir no a lo establecido, lo que implica una afirmación de lo propio. "De esta audaz negación -dice Paz- parte toda su obra y buena parte del teatro universal. A la temperatura apasionada, religiosa o barroca, heroica, de su tiempo, él opone la suya, hecha de medida y dignidad. Si no es sublime es, por lo menos, digno. No asciende mucho, pero tampoco su caída es profunda; queda siempre, en un tenso equilibrio". Por todo ello, Alarcón es mexicano y al igual que él, el mexicano -expresa con pasión Octavio Paz- es capaz de superar sus jorobas, "porque en cada una, como en los volcanes, duerme todo el fuego, las lágrimas y las lavas, purificadoras y redentoras. Y sólo ellas ["...] podrán rescatarnos de la Gran Joroba de la injusticia y del rencor".

Cardoza y Aragón y Anfitrión

El guatemalteco Luis Cardoza y Aragón hace un bello ensayo que denomina "Breve tratado de los cuernos de Anfitrión" (en Taller núm. 11), en el que analiza hasta qué punto Alcmena engaña a su marido; hasta dónde este marido es engañado y cómo, finalmente, Júpiter fue el verdadero burlado.

Cardoza y Aragón, partiendo de la importancia que ha tenido el vestido en la cultura, hasta llegar al "disfraz" de los dioses, apunta que la transformación, la exaltación de lo ya existente es producto de una realidad que se siente y se vive como precaria, que ha decaído. Sin embargo, el mundo, la realidad no han decaído para Cardoza y Aragón, pues ante la desintegración y podredumbre, "la poesía crea de nuevo, vivifica y restituye". Así, hay poesía en la historia de Alcmena y de Anfitrión. Anfitrión no tiene porqué lamentarse, porque aunque Júpiter haya tomado su personalidad y poseído con el engaño a Alcmena, "Júpiter fue el engañado. Se engañó a sí mismo. Se autocolocó los cuernos más hermosos que conoce la historia."

Luigi Pirandello

A raíz de la publicación de una de las tragedias de Luigi Pirandello,²² La vida que te di²³, Alberto Quintero Alvarez escribe un artículo sobre esta aparición, en el número 11 de Taller.²⁴

Durante muchos años la obra de Pirandello causó desconfianza y poco interés, ya que no es de aquellas que persuaden y conquistan a primera vista, por ser demasiado hermética y lejana del sentimiento de la mayoría y provocar, más que emoción, una enorme, pero superficial curiosidad.²⁵ A pesar de haber incursionado en distintos géneros, es "a su teatro al que deberá la celebridad e incluso la gloria, que asume la forma del premio Nobel de literatura (1934)",²⁶ además de ser de los pocos escritores del siglo xx, que a través de los años y de tantos conflictos, permanece fiel a sí mismo.

Villaurrutia señala sobre todo la importancia de la pasión pirandelliana, cuya esencia basa en la procedencia meridional del autor de Seis personajes en busca de autor.

La vida que te di, escrita en 1923²⁷ presenta la historia de una madre, Doña Ana Luna, que pierde a su hijo; y aunque tiene su cadáver en el cuarto vecino, sigue creyendo, a pesar de todo lo que le dicen, que está vivo, para finalmente aceptar la realidad y aún así decir "'Atormentarse, ... consolarse... calmarse. Esta es la verdadera muerte'".²⁸

Doña Ana Luna representa la profunda inconformidad del hombre ante la realidad y la búsqueda, la conquista del paraíso perdido.

Aunque Pirandello estaba consciente de que en la vida el hombre está desesperadamente solo,

y haga lo que haga, muévase o no, grite o no grite, todas sus acciones y sus palabras vuelven a su interior congeladas, ¡cuántas veces esta tragedia del vivir le ha encontrado participe y afanado! No se puede, en suma, hablar de cerebralismo absoluto y sí sólo [...] de infiltraciones dialécticas, debidas en parte al intelecto; pero en parte a un angustioso reconocimiento de la inanidad de todo esfuerzo humano para tocar de más o menos cerca las puertas de la felicidad. Determinista convencido, Pirandello, más que someterse al destino, intenta aún rebelarse, y de aquí nacen aquellos sus contrastes amargos y casi despectivos, aquella risa suya que es una mueca, aquella su misma mofa brutal y burlesca. Es la exasperación de quien quiere reconocer y declarar, sin medios términos, las estrecheces, el cerco, la jaula en que el hombre se mueve, exasperación hasta tal punto afinada, que da también la sensación de la alucinación y de la locura. ²⁹

Sobre teatro

Por último, sobre el teatro tenemos un artículo del yucateco Emilio Abreu Gómez³⁰ que escribe en Taller número cuatro, "Los enemigos del teatro", basado en la obra de Enrique Díez-Canedo, El teatro y sus enemigos que la Casa de España en México publicó en 1939 y que recoge tres interesantes conferencias sobre el tema que Díez-Canedo dictó en el Salón de Bellas Artes de la ciudad de México. En dichas conferencias se tomó como base el teatro español contemporáneo por ser el más conocido a juicio del crítico. Los enemigos de tal género, son el cine, el público, el actor y el autor que al ser analizados por Díez-Canedo, manifiestan dos valores: "el valor negativo está constreñido por la acción que ejercen sobre el predio de la escena impidiendo su desarrollo y crecimiento, el valor positivo radica en la reacción que producen o que acababan de producir en la creación del teatro". Los enemigos mencionados lo

son cuando se vuelven estáticos, no cuando se interrelacionan y actúan en concordancia con el teatro.

Canek de E. Abreu Gómez

Dentro de la narrativa de finales de la década del 30 y principios de la del 40, sobresale una obra: Canek de Ermilo Abreu Gómez. No hubo revista que no la comentara (Romance, Letras de México, Tierra Nueva.) y Taller número 12 hizo también su reconocimiento, a través de la pluma de Alberto Quintero Alvarez, quien precisó que la "ficción" poética, desde Juan Pirulero, ha sido la base de las obras narrativas de Abreu Gómez. "Canek -nos dice Quintero- es un libro de apólogos trazados sobre el espíritu de un personaje maya y unidos en una suave línea novelesca". La obra descubre "la protesta callada y apostólica del indio contra el blanco, la lucha de la tierra primitiva y pura contra el caciquismo ciego".

Intelectual disidente -junto con José Revueltas y Juan de la Cabada-, Ermilo Abreu Gómez, quien ha sido víctima de una

triste estereotipación, pues aunque quizá lo mejor de su producción como narrador sea su trilogía de dioses mayas, solamente se le conoce por sus estudios sobre Sor Juana y por sus relatos colonialistas; Canek, como todo lo suyo, está cuidadosamente escrito, acabado y pulido hasta la perfección. Es una de esas manifestaciones artísticas que ponen el énfasis en lo autóctono, en lo propio, que estimulan las creaciones que, sin perder el respeto por el país, denunciarán a México.

Paseo de mentiras de Juan de la Cabada

Otro cuentista de primera fila en el México de aquel entonces, es Juan de la Cabada, autor de Paseo de mentiras. De la Cabada tiene una

personalidad extraña que escapa a toda clasificación y le coloca en un sitio aparte del resto de los narradores. Dueño de una imaginación vivísima, y maestro en el arte de encontrar insospechadas sorpresas con su estilo, provoca con sus escritos las más opuestas emociones y estruja al lector con sus toques de humorismo, de horror, de ingenuidad, de ironía, de fantasía o de realismo, mezclando todo en proporciones variables de tal manera que el lector no esté jamás seguro del terreno que pisa. De la Cabada es desconcertante, pero personalísimo, y tenía que ser citado entre nuestros cuentistas más destacados, sobre todo por la publicación del ya mencionado Paseo de Mentiras en 1940, del que el gallego Lorenzo Varela hace un comentario en el doceavo número de Taller; en el que plantea que este trabajo muestra en sus temáticas un ansia de justicia y un aliento popular que nos hace encontrar un México desconocido; y que constata, a la vez, con "esta cosecha primera", la bondad del terreno.³¹

Algo de la narrativa española

De la narrativa española es Efraín Huerta quien comenta sólo dos libros: Entre dos fuegos, narraciones de Antonio Sánchez Barbudo, publicado en Ediciones Hora de España, Barcelona, 1938³², y la novela corta Niebla de cuernos de José Herrera Petere, publicada en la Editorial Séneca en 1940.³³ Ambos reflejan el sentir español ante la tristeza de la guerra vivida, o bien ya pasada; y -en el caso de Herrera Petere- el sarcasmo con que enfrenta el contraste de la guerra y la miseria que ha dejado, con la indiferencia burguesa que encuentra.

Franz Kafka y Alain Fournier

Por aquellos años, finales de la década del 30, Franz Kafka comienza a ser traducido. Jorge González Durán nos hablará de El proceso de Kafka en Tierra Nueva número 2, y Alberto Quintero Alvarez de La metamorfosis en el segundo número de Taller.

Con el título de "La fatalidad en Kafka", Quintero, que ya ha leído algunos cuentos del escritor checo, subrayará el sentido de fatalidad que agobia todas las obras de Kafka: "Sus personajes representan, en suma, al hombre consignado que sufre obedientemente su fatalidad, sin preguntarse, sin angustiarse, sin vengarse". Ellos y su propio autor, son seres que "quedan apresados hasta la consumación; mueren silenciosamente y cruelmente; se quedan en la Tierra mientras el engranaje del Universo sigue dando la vuelta".

Del francés Alain Fournier (1886-1914), Antonio Sánchez Barbudo escribe sobre la novela: El gran Meaulnes (Taller número 7), de la que expresa que con "perfiles románticos y melancólicos" este autor novel presenta el tema del primer amor, recobrado por el recuerdo vivo, buscando con angustia y amor y no con el paso lento de un Proust.

La plástica

Pasando a otro tema, encontramos en Taller algunos ensayos y artículos sobre pintura: Luis Cardoza y Aragón, tomando como pretexto la primera exposición surrealista que abriría el camino del movimiento en nuestro medio (1940), analiza los derroteros que ha tomado el surrealismo iniciado por Breton, y, declara, que, de ser un movimiento revolucionario y vanguardista, que criticaba ese tradicionalismo viciado y asfixiante, ha caído en lo mismo que despreciaba, y sus poetas se han convertido en "demagogos de la poesía" (juicio que da título al ensayo).³⁴

Ahora, sobre una obra del propio Cardoza y Aragón La nube y el reloj, editada por la UNAM, tenemos el juicio de Efraín Huerta en Taller número 12, que considera al guatemalteco uno de los mejores críticos en cuestiones de arte. El libro reúne el análisis de la obra plástica de Agustín Lazo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, David

Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Su autor pretendió con él dar sentido a la pintura mexicana contemporánea dentro de nuestra historia, en su significado particular, y no en el general. Cardoza y Aragón dice que gracias a la asimilación que ha hecho la pintura mexicana de las enseñanzas europeas, ha logrado expresarse en un idioma universal.

Por su parte, el diseñador, pintor y crítico de arte español, José Renau apuntó de este libro en la revista España Peregrina³⁵: "La nube y el reloj es, como su mismo autor define, una visión personalísima del drama intelectual mexicano a través de sus pintores más notables. Cardoza y Aragón, rehúye en su exposición todo rigor sistemático para entregarse apasionadamente a una magistral transposición poética del hecho artístico mexicano.

La voluntad central que anima la obra es esa inquietud que lleva a su autor a romper los tópicos de tipismo en que los especuladores de la crítica, los corredores de valores artísticos tienen encerrado al arte mexicano, rescatando su perfil original para emplazarlo en una más alta escala de valores universales".

Por ello es muy importante la aparición de este libro en México, en una época en que se hablaba tanto de lo nacional, mas para -en la mayoría de los casos- encasillarlo solamente.

Después, tenemos dos artículos de Ramón Gaya: uno sobre la exposición "Pintura Francesa Contemporánea"³⁶ que se presentó en el mes de agosto de 1939, y que reunía una serie de cuadros de la llamada escuela

de París. Exposición que a Gaya le parece poco representativa y buena, a excepción hecha de los cuadros que se exponen de Picasso, Matisse y Derain. Pero ni aun ellos se librarán del todo, pues de ejemplo sirva el juicio -¿o quizá deberíamos decir veredicto?- de Gaya sobre la obra de Picasso, de la que piensa que sin su creador no es nada, y, por tanto, el día que él muera, sus cuadros que hoy parecen tan maravillosos no le sobrevivirán (sin comentarios). El otro artículo es sobre la muestra del pintor y arquitecto español Mariano Orgaz en un salón del Palacio de Bellas Artes. Cuadros realizados durante una estancia en Teotihuacan, y que a Gaya le parecen buenos. Por sus juicios se diría que es sobre todo una obra que pertenece por su estilo y su tema (el paisaje) a la corriente impresionista.³⁷

Textos y pretextos de Villaurrutia

Pasando a otro asunto, tenemos un ensayo muy importante de Cardoza y Aragón sobre el libro Textos y pretextos de Xavier Villaurrutia editado en 1940.³⁸ De él destaca el crítico guatemalteco "la calidad de la exposición", su crítica en la que conviven la pasión y el rigor, pues el pensamiento propone y "el poeta dispone". Cardoza cuenta como Villaurrutia llevó en su libro "el diario íntimo, nocturno de su 'Nostalgia de la muerte'". Villaurrutia incluye en Textos y pretextos un ensayo muy lúcido sobre López Velarde; otro sobre Efrén Rebolledo, del que quizá no gustó del todo el poeta de los Nocturnos, pues su erotismo es literario, frío -anota Cardoza y Aragón. Escribe también sobre las formas plásticas y algunos pintores como Rivera y Orozco; y un preciso y clarividente ensayo sobre la poesía de José Gorostiza, cuando éste sólo había publicado Canción para cantar en las barcas. Cardoza finaliza su escrito expresando que el libro de Villaurrutia es ejemplo de que los poetas "siempre han sido críticos excelentes".

Otros artículos comentan igualmente los libros de reciente publi-

oación: Ensayos y Poemas y De fusilamientos de Julio Torri, por José Luis Martínez³⁹, quien los cataloga como libros que contienen diversos aspectos de la propia vida y del sentir íntimo de Julio Torri, en los que se percibe "el ala oscura y trágica de Omar Kahyyam tanto como el humor agudo de Wilde".

José Vasconcelos por Octavio Paz

Páginas escogidas de José Vasconcelos, selección y prólogo de Antonio Castro Leal, es visto por Octavio Paz (en Taller número 12), quien considera que éste es uno de los libros fundamentales para la cultura iberoamericana. Anota que "la sensación que se tiene después de leer el libro", es que Vasconcelos le ha dado voz a las cosas de América, pues es un poeta, el "recreador de la naturaleza y los hombres de América", que no siempre se presentan como debiera, porque "el ímpetu elocuente", su pasión, a veces nubla estas cosas; sin embargo, también se encuentran páginas serenas y equilibradas. No obstante lo anterior, Paz se contradice un poco -después de haber dicho que éste era un libro fundamental- al señalar que cuando pase el tiempo quedarán "unas enormes ruinas", pero también su ternura, su humanidad y su autenticidad.

El rescate de la tradición española

En un ensayo titulado "En busca de la prosa" (Taller número 5), Rafael Solana demanda que hay que recuperar la tradición hispánica. Cuenta cómo el siglo xix español desvió su mirada hacia el exterior, y sólo más adelante la Generación del 98, junto con otros escritores, re cobró del olvido a los autores de la España de Oro. Uno de los que colaboró en esta cruzada fue Alfonso Reyes con Capítulos de literatura española (1939) que reúne prólogos, artículos y estudios que escribió durante su época de estancia en España, con el fin de que regresara "a la pureza del idioma y del estilo". Y, sin duda, él mismo se convirtió en ejemplo a seguir para dichos fines. Solana reprocha a Contemporáneos

el haber descuidado la tradición española de la prosa, y destaca el reciente libro de relatos de José Martínez Sotomayor (quien ocupara diversos puestos públicos de gran importancia política), Locura, escrito "en una de las más puras y bellas prosas que puedan encontrarse en México", con lo que este escritor se suma al esfuerzo iniciado por Reyes del rescate de la prosa castiza.⁴⁰

Sobre España y los españoles

En el primer número de Taller (diciembre de 1938) se anuncia que ha principiado sus actividades la Casa de España en México; en el cuarto número de Taller (julio de 1939) se comunica la llegada a México de los intelectuales refugiados españoles. En el quinto número (octubre de 1939) se hace saber que un gran número de exiliados españoles colaboran en la redacción de la revista y que Juan Gil-Albert será desde ese momento el secretario de la misma; en el séptimo número (diciembre de 1939) se da a conocer que se ha fundado en nuestro país la Editorial Séneca, que encabeza el español José Bergamín, y que tomará en cuenta tanto la tradición cultural, como la producción actual literaria, filosófica y poética del pensamiento español (principalmente), americano y universal, y en los números ocho y nueve de Taller (enero y febrero de 1940) se publican las palabras pronunciadas por José Bergamín -en nombre de la Junta de Cultura Española- en la Conferencia Panamericana de Ayuda a los Republicanos Españoles, palabras de agradecimiento por la acogida que ha dado México a los refugiados españoles.

La catástrofe española llega a tocar profundamente el corazón y el pensamiento del mexicano, sobre todo del intelectual que sigue paso a paso los dolores y derrotas sufridas en la Península Ibérica.

José Revueltas hace de la Historia el Hombre y viceversa. Precisa

cómo la Historia se hace todos los días y por todos los hombres. Si España lucha con tal tenacidad y fuerza, si mantiene a pesar de la muerte de sus hijos, esa resistencia sagrada, es porque detrás de todo está el Hombre, y esa guerra atañe a todos y cada uno de los seres humanos, no sólo a las tierras que geográficamente conforman España.⁴¹

José Bergamín

Efraín Huerta (en Taller número 4) y Octavio Paz (en Taller número 11) presentarán y exaltarán a José Bergamín.

El madrileño José Bergamín, director de Cruz y Raya (1934-1936), colaborador de La Gaceta Literaria y otras importantes publicaciones de preguerra, asumió en los años de la lucha civil un papel preponderante entre los dirigentes de las actividades culturales en la zona republicana. Fue presidente de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, y organizó el II Congreso Internacional de Escritores, celebrado en Valencia y Madrid, durante el verano de 1937.

Sus años de exilio los pasó en México, Uruguay, Venezuela y Francia. En nuestro país fue uno de los dirigentes de la Junta de Cultura Española, por ello participó activamente en dos empresas de ella: la publicación de España Peregrina, donde su personalidad crítica imprime carácter a la revista, y en la Editorial Séneca, que orientó y dirigió, editando colecciones de los clásicos de vanguardia, y libros tan importantes como Poeta en Nueva York de García Lorca; Poesías completas de Antonio Machado, y una espléndida Antología de la poesía hispánica.

Un estilo barroco, conceptista a menudo, se revela con singularidad en su prosa, sea en la crítica literaria, el ensayo ideológico, el

rama, la narración o la poesía. Parecería que siempre escribe bajo el influjo de dos potencias creadoras: su don poético y su pasión intelectual. Como carece de sistema y sólo se atiene a su meditación personal, relacionando a ella toda idea que le sugieren las palabras, creemos que nada le distingue mejor de sus coetáneos que el hecho de escribir partiendo de la palabra; se diría que es ésta y no la idea la que excita su imaginación, pues se complace en jugar con las palabras y los hallazgos que tal juego le ofrece.

Católico y comunista, oscila entre un pensamiento filosófico dialéctico, racionalista y materialista, y una metafísica idealista, que coloca la revelación y la fe como fuentes de conocimiento, por encima de la razón.

Huerta lo califica de "fino ensayista, sagaz crítico y "endiablado enemigo de todos los mediocres", sin embargo, no logra hacer su retrato, pues para él es "inasible", "impaciente transparencia, bellísima vaguedad, perfecta afirmación".

así:

Paz lo sitúa / pertenece al grupo andaluz: Cernuda, Alberti, Lorca..., y se destaca como el crítico -además de Cernuda- de su Generación. José Bergamín -nos dice Paz- considera que la crítica es también poesía y que es un juego en el que se pierde para luego ganar; considera que es necesario perderse para encontrarse; para el escritor madrileño ya sea en la novela, en la poesía o en la vida, lo que importa es la libertad, "esa posibilidad de perderse o ganarse".

Y hablando de perderse, José Bergamín escribe un ensayo arquitec-

turado, incisivo, de palabra casi teológica, titulado "Las pequeñeces del demonio" (Taller número 6) y que plantea en ceñidos términos, por lógica moral y cristiana de cepa, la monstruosidad de una conducta eclesial que, como cuerpo emblemático, había predicado y practicado una guerra fratricida y deicida:

Las grandes cosas -dice Bergamín- están entre las manos de Dios. La Iglesia perseguida, gloriosamente ensangrentada por sus mártires, es una gran cosa, una cosa terrible entre las manos de Dios vivo. Mas la Iglesia perseguidora es una pequeña; una espantosa pequeñez, porque, estando entre las manos del demonio, aparece enorme, desmedida. Su grandísima apariencia mundana la manifiesta como el error mortal en que se engendra, por la tentación satánica del juicio y la diabólica acusación fratricida, partida, por su misma ejemplaridad o virtualidad desvirtuada que la desquicia, en dos mitades; la de las víctimas inocentes y la de los cainitas, sus verdugos. 42

Sobre México y su historia

Sobre México, sobre su historia y la visión que se tiene del país, encontramos tres escritos: "La maravilla en la sangre" de Antonio Sánchez Barbudo (Taller número 5) que reúne la reseña a las distintas crónicas y fragmentos del libro Crónicas de la conquista editado por la UNAM (el Itinerario de Grijalba, la Relación de Andrés de Tapia y la Crónica de Chac-Xulub-Chen que se publican íntegras y eran casi desconocidas entonces, además de un fragmento de la segunda Carta de Relación de Cortés y otro de la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España). Destaca el hecho de que Sánchez Barbudo -----
----- hace la defensa -justificación- de las actitudes y errores cometidos por Hernán Cortés.

El otro escrito es sobre un libro muy importante: Cornucopia de México de José Moreno Villa, comentada por Antonio Magaña Esquivel en Taller número 11. Decimos importante, por ser uno de los primeros textos de los refugiados españoles que reflejan el descubrimiento de México y lo mexicano. Esta -----

es la única reseña con que colabora el novelista, dramaturgo, crítico y ensayista mexicano Magaña Esquivel, quien con su primera novela, El ventrílocuo (1944), se situó como nuevo escritor de valía, junto con un Impugn del teatro (1940) que se convirtió en fuente de consulta indispensable.

Sobre La evolución política de Justo Sierra (1940), José Alvarado describe un ensayo en Taller número 11, en el que sobresale que Justo Sierra no fue solamente un historiador sino también un analista (aunque también narraciones, poesías, discursos, doctrinas políticas y educativas; viajes y ensayos críticos, conforman el valioso material de la obra de Justo Sierra nacido en 1848, en Campeche, México, y muerto en 1912). Su historia escrita "con tinta romántica" señala que el gobierno que sacrifica la evolución política en favor de la evolución social, es negativo, está equivocado porque la evolución social es consecuencia de la política.

Alvarado especifica que todo estudio que se haga sobre la evolución política mexicana tendrá que partir del porfirismo y de la Iglesia porque, para Alvarado, muchas de las circunstancias históricas del México de los 30 y 40, son producto de los errores del porfirismo, y, por otro lado, la Iglesia y no los conquistadores, fue la que organizó la colonia y levantó "el edificio de la dominación".

Algo sobre la historia de México también se recorrerá al leer el ensayo de Salvador Toscano sobre Ramón López Velarde, que no consiste propiamente -como el ensayista pretende- en las ideas políticas del poeta jerezano⁴³, sino casi sobre toda su vida, comenzando por la niñez; la visión de su ciudad, Jerez de Zacatecas; sus luchas; el amor, la re-

lirión y la poesía, sobre todo la poesía, pues de ella parte para contar la historia de López Velarde: el joven criollo que pertenecía a la clase burguesa en decadencia, y que llegó a ser juez, maestro, periodista y oficial mayor de la Universidad. Que militó activamente en las filas del maderismo e intervino en la petición que se hiciera a Venustiano Carranza, en favor de la autonomía de la Universidad de México. Autor de la epopeya "Suave Patria", que no concuerde con lo que sucede durante la Revolución mexicana (las muertes, las armas), más adelante comprenderá, y será entonces cuando manifieste su fe en la patria "suave y diamantina surgida de la Revolución.

J.L. (quizá Juan Larrea) será quien firme un artículo sobre el filósofo argentino Aníbal Ponce, a propósito del libro Humanismo burgués y humanismo proletario (1938)⁴⁴, que es sobre todo un examen de conciencia, una autobiografía intelectual, en la que Ponce aborda con suma lucidez los problemas fundamentales del movimiento humanístico, manifestando sobre todo una gran sinceridad en sus ideas y "una arraigada fe por un futuro justo para la humanidad".

NOTAS A CRITICA, RESEÑAS Y NOTAS EN TALLER

- ¹ Titulado "En el mar de Platón", Taller, número 8-9, pp. 62-64.
- ² José Alvarado, "Pensamiento y poesía" (María Zambrano, Pensamiento y poesía en la vida española, Casa de España en México, 1939), Taller núm. 7, pp. 52-55.
- ³ Pensamiento y poesía en la vida española y Filosofía y poesía, ambos publicados en México en 1939.
- ⁴ A pesar de las divergencias con la utora, muchas de las ideas manifestadas por Quintero Alvarez en torno al problema filosofía-poesía coinciden con las de la española; esto se hace todavía más claro al leer un capítulo de Filosofía y poesía (que María Zambrano concede publicar antes de que aparezca editada la obra total) en Taller núm. 4, pp. 5-14. Además, siguiendo con la preferencia que de algún modo no deja de dar a la poesía, Quintero escribirá en Taller núm. 3 un ensayo que titula "El poeta León Chestov", sobre Las revelaciones de la Muerte del mismo autor, que a través de la exaltación del personaje de novela, Dimitri Karamazov y de sus discursos, "seatreve a insultar a toda la dinastía de pensadores a lo largo de cuya línea hemos venido a dar al triunfal presente". Sin embargo, para los poetas este libro no ofrece motivo de escándalo. La tesis que se encuentra implícita en la exégesis es que Dostoievski es un destructor del orden, que desprecia a la ciencia, porque ésta "sitúa las leyes de la felicidad por encima de la felicidad" misma.
- León Chestov fue un filósofo ruso (1856-1938) de orientación irracionalista e inspiración religiosa, que, partiendo de Dostoievski, terminó por plegarse a la filosofía existencial de Kierkegaard.
- ⁵ Reseña titulada "Introducción al rigor", Taller núm. 6, pp. 56-59.
- ⁶ Este libro de Thierry Maulnier basado en la idea de que la poesía

francesa nada tiene que ver con la tradición y la historia de Francia, es la contraparte -de alguna manera- de la Historia de la literatura francesa de Alberto Thibaudet (que José Alvarado comenta en su artículo: "Una historia del estilo francés", Taller núm.5, pp. 64-66), pues este último presenta su historia a partir de la figura de Napoleón, es decir de una evolución política; considera que el romanticismo es la gran revolución literaria moderna, y las reacciones a él (neoclasicismo, realismo, naturalismo, etc.) meras descomposiciones del romanticismo, lo que no le parece a Alvarado, además de estar en contra de que el autor organice su obra por medio de "generaciones" en que se unen escritores y personajes históricos de manera arbitraria, para justificar un determinado estilo literario (La edad no es característica esencial y única que hace a la generación).

7 Miembro de la Generación de 1915, junto con Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Narciso Bassols, Daniel Cosío Villegas y otros, que se caracterizó más bien por su labor pedagógica, que crítica.

8 En Taller núm. 2, pp. 34-37.

9 En "Una antología de forcejeos", Taller núm. 12, pp. 68-70.

10 De la que Solana escribe en Taller núm. 3, y que reúne a Enrique Asúnsolo, Elías Nandino, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Efrén Hernández, Efraín Huerta, Carlos Luquín, Octavio Paz y Nefatalí Beltrán.

11 Taller núm. 7, pp. 44-46.

Sólo un poemario más de un mexicano fue comentado -pero muy superficialmente- en Taller por Rafael Solana: Poesía, recopilación de la obra completa de Enrique González Martínez (Taller núm. 3).

12 Tierra Nueva núm. 2, p. 54.

13 Taller núm. 10.

14 "Poesía y profecía de Jorge de Lima", Taller núms.8-9 .

- 15 "Ricardo E. Molinari", Taller núm. 10.
- 16 "Claro abismo", Taller núm. 12.
- 17 "Oportunidad de Gil Vicente", Taller número 10, pp. 53-54.
- 18 "El señor Domenchina", Taller núm. 10, pp. 57-59.
- 19 Dos poetas españoles más son comentados en Taller por Efraín Huer-
ta en el número 1 de la revista; Arturo Serrano Plaia y su libro El
hombre y el trabajo y Juan Gil-Albert con Son nombres ignorados..., am-
bos libros manifiestan la presencia ^{poética} de la Guerra civil española.
- 20 "Horacio en español", Taller núms. 8-9.
- 21 "Adonais", Taller núm. 1.
- 22 N. en Agrigento (Sicilia), Italia, el 28 de junio de 1867, y n.
en Roma, Italia, en 1936. Autor además de cuentos, novelas y poesía.
- 23 Luigi Pirandello, La vida que te di, trad. de Agustín Iazo y Xa-
vier Villaurrutia, introd. de X. Villaurrutia. México, Ediciones Nueva
Cultura, 1940, t. I, núm. 4.
- 24 "La otra vida en Pirandello" [sec. Notas], año II, núm. 11 (VII-
VIII-1940), pp. 77-79. Ya en el número 9 de la revista Romance (1 de
junio de 1940) se publica un artículo de Magaña Esquivel, sobre la pie-
za, y en Tierra Nueva, núm. 3 (mayo-junio de 1940) uno de José Luis
Martínez.
- 25 Cf. Mario Puccini, De D'Annunzio a Pirandello, p. 164.
- 26 La literatura (desde el simbolismo al nouveau roman), bajo la
dirección de Bernard Gros, p. 415.
- 27 Otras piezas de teatro; Enrique IV (1922), Vestir al desnudo (19
22), Cada cual a su manera (1924), Lázaro (1929), Como tú me deseas
(1930), Esta noche se improvisa (1930), Encontrarse (1932), Cuando se
es alguien (1933), Los gigantes de la montaña (1936). Idem.
- 28 "La otra vida en Pirandello", loc. cit., p. 79.

- 29 Mario Puccini, loc. cit., p. 173.
- 30 Autor dramático y novelista en su juventud, que más tarde se caracterizó por el ejercicio del ensayo de la crítica (del que ya hemos hablado).
- 31 De tal libro dirá Alí Chumacero en Tierra Nueva, núms. 4-5, p. 274, que logra responder al concepto de lo americano, pues las realidades que refleja corresponden a la tierra misma, a los ríos, a los campos y a los hombres de la provincia mexicana, alejados de toda visión turística.
- 32 Taller, núm. 1, entre "Tres libros españoles", pp. 60-63. Este libro ya había sido comentado ampliamente en la revista Hora de España (junio de 1938, núm. xviii, pp. 45-48) por el crítico, narrador y poeta Rafael Dieste.
- 33 Con el título "Organización del sarcasmo", Taller, núm. 11.
- 34 Taller, núm. 8-9.
- 35 Núms. 8-9, octubre de 1940, p. 120.
- 36 Taller, núm. 5.
- 37 "Desmaño y justeza de Mariano de Orgas", Taller, núms. 8-9.
- 38 Taller, núm. 11.
- 39 Taller, núm. 12.
- 40 Rafael Solana es injusto con el grupo de los Contemporáneos, pues olvida que Gilberto Owez publica Novela como nube (1928); Javier Villaurrutia, Dama de corazones (1928); Jaime Torres Bodet, Margarita de niebla (1927) y Estrella de día (1933); Salvador Novo, El joven y Return Ticket (ambos de 1928), por sólo mencionar algunos de los autores y de sus obras.
- 41 "Profecía de España", Taller, núm. 2.
- 42 Taller, núm. 6, p. 12. Este ensayo de Bergaín tiene que ver con

otro que se escribió en Taller núm. 1, en dic. de 1938, firmado por J.R. (lo más seguro es que sea de José Revueltas, pero podría ser también de Juan Rejano, que quizá ya había llegado a México) y que también condena la actitud de la Iglesia, particularmente las palabras del cardenal Gomá y Tomás que expresó: "Es necesario que la guerra termine [la española]. Pero sin compromiso sin reconciliación. Hay que conducir las hostilidades hasta el fin y conseguir la victoria con la punta de la espada". Lo que sería -dice el firmante- la "crucifixión definitiva" de Cristo, pues los que "dentro de la Iglesia niegan el espíritu de Cristo" y fuera de ella toman las armas para someter a los pueblos, luchan contra la fertilidad de la fe y del hombre.

43 "Las ideas políticas de Ramón López Velarde", Taller, núm. 3, Salvador Toscano fue además abogado, historiador, arqueólogo y crítico de arte.

44 Taller, núm. 1. El exiliado Aníbal Ponce, muere el 18 de mayo de 1938 en la Ciudad de México.

LA NARRACION Y LA PROSA EN TALLER

Bien se podría decir, que la generación de narradores de las décadas de 1930 y 1940 inicia la gran literatura latinoamericana tal como se la conoce hoy.

La novelística de esos años, con apoyo en lo que habían hecho escritores como José Eustasio Rivera y especialmente Rómulo Gallegos, poco antes, crea el lenguaje propio, seguro, que es el mejor signo social de una independencia cultural. Toda esta generación no se preocupa de ser valorizada en París y se nutre -de una manera asimiladora, no imitativa- de la gran novela estadounidense, de la gran novela rusa del siglo XIX y -¿por qué no decirlo?- de la gran poesía latinoamericana que surge de los años 20 en adelante, después de Darío.

Generación de fundadores de una nueva narrativa en donde los personajes salían principalmente de las minorías oprimidas y hablaban en los libros como en la vida diaria. Algo así como lo que pedía Octavio Paz¹: la novela mundo, no simplemente "una atmósfera, ni unos personajes, ni una historia, ni una filosofía, sino todo eso, pero en un mundo", es decir, "un orden, humano y mitológico" que presente personajes en los que nos podamos reconocer de tan reales. En fin, novelas y cuentos en los que se pasó de tema propiamente revolucionario, al humano.

A obras como las de entonces, se debe sin duda alguna que la crítica europea haya dejado de ver en América Latina, un continente exótico y haya reconocido la existencia de culturas propias.

Los narradores de la generación 1930-1940 nacen alrededor de

1900-1915. En México, José Revueltas, Andrés Henestrosa y Agustín Yañez, entre otros, son ejemplos representativos de esta nueva y fructífera narrativa.²

Algunos críticos han hablado de características de la pequeña burguesía intelectual como defecto de aquellas novelas. Es indudable que los autores de los años 30 y 40 se asomaron al mundo de los oprimidos con limitaciones de clase; pero las suplieron con una ideología avanzada y sobre todo con un gran espíritu de solidaridad. Además, no siempre entiende mejor quien más sabe, sino quien más ama.

Octavio Paz, en una nota publicada en la revista Sur, habla de una pujante generación de narradores conformada por Juan de la Cabada, José Revueltas, Efrén Hernández, Rubén Salazar Mallén. Andrés Henestrosa, Rafael Solana y Francisco Tario, sucesores directos de la novela de la Revolución, capaces de superar a sus antecesores y crear una nueva narrativa que no fuera la pintoresca y costumbrista explotada por sus antepasados. Paz confía en este grupo de escritores, los alienta, a la vez que condena a la generación de Azuela. Escribe:

Durante los últimos veinte años la novela ha servido para expresar, más que las tendencias literarias de sus autores, sus nostalgias, esperanzas y desiluciones revolucionarias. Pobres de técnicas, estas obras son más pintorescas que descriptivas, más costumbristas que realistas. Los novelistas de la Revolución, y entre ellos el gran talento miope de Azuela, cegados por el furor de la pólvora o por el de los diamantes de los generales, han reducido su tema a eso: muchas muertes, muchos críticos y mentiras. (3)

Si Paz y aun José Revueltas creyeron descubrir valores literarios frescos en los nombres citados, José Luis Martínez fue más lejos. No obstante haberse quejado amargamente de la situación de la literatura mexicana a principios de 1940, Martínez se apasionó con dos escritores

jóvenes que sintetizaban las ambiciones narrativas de toda una generación: José Revueltas y Andrés Henestrosa. Martínez, que cada fin de año hacía una especie de recuento anecdótico de las novelas más sobresalientes editadas en el país, advirtió en 1942 que los títulos eran muchos pero la calidad ninguna. Solamente Revueltas (que había publicado la novela Los muros de agua) y Henestrosa (que había publicado su relato Retrato de mi madre) superaban, para él, los fracasos literarios anteriores, y con su calidad y oficio pensaba que darían "la gran novela mexicana".

Pero lo que pensaban y esperaban Octavio Paz y José Luis Martínez fue en parte destruido por los hechos; Henestrosa no escribió la novela prometida; ni Rojas González innovó la narrativa mexicana, y menos aún Rafael Solana y Efrén Hernández. Juan de la Cabada ha escrito muy poco, pero no puede negársele calidad e imaginación; Francisco Tario, desgraciadamente, es un desconocido para la mayoría, aunque también es innegable la calidad de muchos de sus cuentos fantásticos, y José Revueltas -otro escritor despreciado y poco conocido, hasta hace unos años- el de más talento de entre los escritores en prosa de su generación, con un estilo sombrío, a veces sangriento con marcada tendencia a refocilarse en la pintura de lo desagradable, pero a la vez con sentido de lo profundo y de lo poético, capaz de captar la vida y el sentir de los marginados, fue de los pocos que con muchos esfuerzos y contrariedades logró salir adelante.

Lo más importante de esta generación, es que supieron enfrentarse a sus "padres" intelectuales y literarios; si no se conquistó el anhelo de la gran novela, el intento no dejó de ser legítimo.

De la Cabada, Revueltas, Efrén Hernández y Solana

En Taller, el intelectual disidente Juan de la Cabada publica el cuento "María, la voz"⁴ que después incluiría en su libro Paseo de mentiras, aparecido en 1940, y que fue bien recibido por la crítica.

José Revueltas publica "El quebranto" (Taller núm. 2) y especifica que es el capítulo primero de una novela en prensa. Esto no es así, ya que "El quebranto" será uno de los cuentos incluidos en Dios en la tierra (1944), libro duro y sombrío, muestra de la asombrosa maestría alcanzada por Revueltas en este género de narrativa.

Efrén Hernández colabora en el segundo número de Taller con "Sobre causas de títeres", relato que después sería incluido en Cuentos (1941) y Antonio Castro Leal será representado por una prosa dialogada, ágil y bien escrita: "El cazador del ritmo universal" (Taller núms. 8-9), cuento que después publicaría en su libro El laurel de San Lorenzo (1959).

Rafael Solana de su próxima novela La mujer de sal, anticipa el capítulo IV (en Taller núms. 8-9). En la entrevista realizada en su domicilio, nos confesó:

Escribí La mujer de sal como segunda parte de una trilogía que comenzó con El envenenado; la escribí en Roma, 1939; pero pronto los estilos cambiaron, terminó el juego literario, el cuidado en el manejo del idioma, que yo había leído en Torres Bodet, en Jarnés, en Giraudoux, y vinieron otros autores más enérgicos: Camus, Malraux; se puso de moda Ehrenburg... mi segunda novela habría nacido muerta, ya pasada de moda en la cuna! ya no escribí la tercera parte; la idea era narrar en tres episodios de sus vidas los incidentes de tres personajes, uno que sólo vivía en el pasado, de nostalgia; otro que vivía el futuro, en sueños, y otro que era realista y pie a tierra; una idea bastante inocentona. No he vuelto a leer La mujer de sal; pero creo que ya no se tendría en pie.

Narradores españoles

Por lo que respecta a los escritores exiliados españoles que comi

enzan a publicar después de 1939, no encontramos ningún principio de unidad entre ellos a no ser el de ciertas coincidencias temáticas que afectan a la mayoría de los autores trasterrados: el recuerdo reiterado, la descripción, la interpretación o la apología de la guerra; la conmemoración de la España del primer tercio de nuestro siglo y la indagación de las causas del conflicto; la novela o el cuento de tesis política, no demasiado frecuente; la descripción de los nuevos ambientes o circunstancias del exilio. Pero la dispersión de los escritores refugiados por una geografía vasta y con pocas posibilidades de contacto no permite decir que exista homogeneidad alguna en su producción, a no ser la que procede del común carácter narrativo, poco innovador, que es común a casi todos ellos. El núcleo fundamental del exilio -como es bien sabido- zarpó hacia Latinoamérica, concentrándose mayormente en nuestro país. Pero ni siquiera por ello (por estar concentrados en su mayoría en México), se puede decir que se haya creado un grupo de narradores homogéneo. Se imponen, sobre todo, las personalidades. Sólo un común denominador los relaciona a todos: el sentimiento de ausencia de su tierra, el desarraigo de las raíces propias y comunes.

José Herrera Petere contará con tristeza y sarcasmo el choque ante una burguesía ciega que no es capaz de comprender, ni le importa la guerra o los sufrimientos que estén o hayan pasado otros.⁵

Análoga tesitura acredita a Antonio Sánchez Barbudo cuando, en el fragmento de una narración emprendida ("Primavera-Otoño, 1938")⁶, reconstruye la visión de un paisaje de paz en trance de guerra. Enlaza arte y realidad, aprehendiendo el recuerdo próximo. Cala en las actitudes que en el mismo frente, o en su raya, se produjeron: del oficial

el comitario, del jefe de la unidad al "Manálo", chofer madrileño. Con esta narración, Sánchez Barbudo trazaba un camino novelístico que después obstruyera -creemos- la dedicación a la enseñanza en Estados Unidos, y a sus logradas investigaciones literarias.

José Moreno Villa desgrana en el séptimo número de Taller sus evocaciones, con sabia sencillez, unguadas de amor y de gracia, de su "Topografía de la casa paterna" (Visión supersticiosa, de sueño en claro, que serían después componentes de su autobiografía Vida en claro).

Tras su estancia y labor en México, Lorenzo Varela se instaló en Buenos Aires y desde entonces ^{una} muy sensible parquedad literaria fue la suya. En la sección "La forma de las horas", escribiendo sobre el noviembre madrileño de 1936, enalteció: "¡Qué sana, clasísima locura nos alimentaba, daba vida a la sangre y sangre a la vida que se nos iba, dejando dolorosos claros en el paisaje familiar, amoroso popular!"⁷

Con los subtítulos "El lugar" y "La muerte", Juan Gil-Albert dedica a José Bergamín sus "Meditaciones españolas" (Taller núm. 6), El poeta las define como breves prosas escritas sobre un álbum de guerra, y constituyen el difícil pero noble intento de conjugar la experiencia de la cruda y desnuda lucha con postulados artísticos inmanentes -de verbo y color, de paisaje y cultura-, al evocar uno de los escenarios por donde pasara.⁸

El Retrato de mi madre de Andrés Henestrosa

Mención aparte merecen las siguientes colaboraciones por la dificultad de su clasificación genérica:

El "Retrato de mi madre" de Andrés Henestrosa⁹ (autor de Los hom-

bres que dispersó la danza, 1929 , libro de leyendas zapotecas que reconstruye la mitología antigua y la mestiza del Istmo de Tehuantepec) se publica por primera vez en la revista Taller. Este relato inolvidable en el género autobiográfico de las memorias, que fuera escrito en el mes de agosto de 1937, y que forma parte de una carta dirigida, desde Nueva Orleans, a Ruth Dworkin, pianista de Chicago, habría que inscribirlo en el género de los relatos autobiográficos, pero igualmente en el epistolar, ya que se trata en esencia de un fragmento de carta.

Henestrosa ha dicho que este relato no es más que el resumen de los cuatro primeros capítulos de un relato: "El Desterrado".

Ernesto Mejía Sánchez, poeta, maestro y crítico nicaragüense, escribió al respecto en 1967:

Todavía estamos en espera de El Desterrado, pero la publicación y las sucesivas ediciones del Retrato de mi madre no se hicieron esperar, pues es quizá la pieza narrativa de México que mayor número de veces se ha impreso o reimpresso en el lapso de treinta años, con excepción acaso de la Visión de Anáhuac de Reyes, y el Canek, de Abreu Gómez, si se cuentan sus traducciones. (10)

Confesiones, diarios y apuntes

Dentro de lo que también se podría considerar muy personal y autobiográfico, están las confesiones de Emmanuel Palacios sobre la amada y la poesía¹¹; "Vigilias" (Fragmentos del Diario de un soñador) de Octavio Paz¹², y "Diario, epígrafos y apuntes para la novela La educación de los sentidos" (Ediciones Taller, México, 1939) de Rafael Solana¹³, que la redacción de Letras de México¹⁴ consideró un lamentable desacierto publicarlos.

La novela El envenenado, que es la primera parte de La educación

de los sentidos que planeara Rafael Solana, no obstante que la revista Romance declaró que El envenenado dejó en realidad mucho que desear, a pesar de los méritos y aciertos fraccionarios que en ella pueden notarse,¹⁵ Octavio Paz en su ensayo "Invitación a la novela"¹⁶ alaba el trabajo de su compañero de generación y aclara que, más que escribir propiamente una novela, Rafael Sola ha hecho ver sus posibilidades, su capacidad, pues es un novelista sin novela, que es mucho mejor que la novela sin novelista, "porque la realidad es infinita y espera siempre, en tanto que el artista es siempre excepcional, irrepetible y mortal".

De la literatura extranjera, tenemos dos ejemplos en la revista: Charles Baudelaire y Federico Hölderlin.

Friedrich Hölderlin

Friedrich Hölderlin¹⁷ se sitúa en el clasicismo, ya que su obra muestra cierto grado de perfección y de madurez ejemplares -no repetidos- y una culminación de la capacidad poética, que da por resultado al poeta puro.¹⁸

De su novela Hyperion (escrita en 2 tomos, 1797-1799) Juan Gilbert tradujo para Faller: "De Hyperion a Belarmino",¹⁹ en que Hyperion le cuenta a su amigo la intención que tuvo de dejar Alemania debido a los ultrajes que había recibido, y seguramente por la negación absoluta de todo rasgo de espiritualidad que veía en ese pueblo constituido por científicos, artesanos e incluso artistas que habían perdido su más honda y esencial capacidad humana.²⁰ Pero "la divina primavera" lo retiene. El resto de la narración es una descripción, un canto de amor a la naturaleza y a su amada.

Un acontecimiento decisivo en la vida de Hölderlin es su estancia en Francfort, en 1796, como maestro de los hijos del banquero

Tontard, ya que enamorado sin esperanza de la madre de sus discípulos -único y gran amor en su vida-, la erige en heroína de Hyperion -es decir, Diotima- y en musa inspiradora de su credo helénico. Por que este autor en su rechazo por la mezquindad del medio en que se encontraba, ansiaba el regreso a lo griego, pues vivía en verdad el ideal de unión entre naturaleza y espíritu, entre lo humano y lo diuino que los mitos griegos enuncian, y que el hombre moderno ha perdido al escindir el mundo en objeto y sujeto, sensibilidad y conciencia.

Rodolfo Modern señala en su Historia de la literatura alemana que

Hölderlin siente a Grecia religiosamente y su fervor se vuelca en [...] su novela Hyperion [...]. El héroe, personificación del mismo Hölderlin, encuentra amor y amistad, e inflamado por sus ideales resuelve contribuir a la liberación de Grecia. En una prosa increíblemente lírica, la amada, Diotima, se le aparece como encarnación de la belleza y lo divino, pero la abandona para entregarse al mundo de la acción, y aquélla muere. Los ideales de Hyperion, en su anheloso contacto con la Hólade, siguen brillando a pesar de la vulgaridad de los hechos, pero la humanidad no está todavía madura para recibirlos. De la novela, epistolar como Werther, mana un sentimiento denso y entusiasta que capta las fuerzas sobrehumanas que gobiernan el destino de todo.²¹

Charles Baudelaire

Charles Baudelaire (1821-1867) ha forjado con su obra distintas imágenes: el angélico, el trágico, el demoniaco, el cristiano, el dandy, el hombre singular, el monstruo, el sensual, el moralista, el provocador, el humorista, el cínico...

Su producción no es abundante, porque tenía el ansia de la perfección y corrigió muchas veces sus trabajos.²²

En el cruce de las generaciones románticas, de las parnasianas y de las simbolistas, la personalidad poética y crítica de Baudelaire realiza en su obra la síntesis de las dos corrientes opuestas que mueven la literatura del siglo XIX francés: la que concibe la obra literaria como un intento de esclarecer una actitud ética y la que la considera como puro objeto de arte; así como la iniciativa tan fecunda para el arte posterior, de haber unido la idea de la belleza a las de misterio, voluptuosidad, pena y sobre todo desdicha; inaugurando con todo ello la era de la poesía moderna, pues toda la creación poética posterior se declarará heredera de esta nueva estética.

El español Lorenzo Varela hace para Taller² una selección y traducción de algunos trozos de "Fuegos artificiales" (Cohetes) y de "Mi corazón al desnudo" de Diarios íntimos (aunque Varela introduce los trozos de "Mi corazón..." en Consejos a los literatos jóvenes, como las notas de "Higiene..." en "Mi corazón...", cuando pertenecen a "Fuegos artificiales"), y demás notas de los Consejos a los literatos jóvenes, que acompaña con un breve prólogo, en el que declara que Baudelaire se debatía entre la vocación y el oficio.²³ Su conciencia de escritor estaba siempre en lucha con los compromisos que la realidad le imponía a su espíritu, o más bien que buscaba,

voluntariamente, "para serenar su arrebató y librarse del remolino que lo atrae".²⁴

Esto implica una renuncia de los placeres inmediatos más deseados. Por ello Varela seleccionó aquellos trozos del escritor francés que constituyen una invitación al trabajo, una ayuda al desarrollo del oficio.

"Desgraciadamente -dice Varela-, hemos venido a comprobar en estas páginas algo de sobra sabido: que la inspiración providencial es una mentira -la mesa no se levanta nunca, ni la musa te encuentra si no la buscas- y que para dejar una gran obra el escritor sólo lo necesita alimentarse con abundancia y regularidad."²⁵

Nydia Lamarque expresa que los

Diarios íntimos conservan los juicios inapelables, las sentencias rotundas, los mordaces apóstrofes que el poeta genial, el hombre de alta cultura [...] lanza [entre otros asuntos] contra los poetas malos o medianos encaramados en su éxito, contra los ignorantes que disertan o escriben sin estudio ni conocimiento; contra los arribistas que negocian su condición de servidores de lo espiritual [...]. Y de pronto, el justiciero vuelve el arma contra su propio pecho, porque en este ser tan noble no existe la más mínima partícula de fariseísmo, aunque él se haya calificado de tal alguna vez para no dejar de tratarse con el máximo rigor.²⁶

Con respecto a Mi corazón al desnudo, formado por una colección de pensamientos que van de 1859 a 1866, María Teresa de Landa dice que desde 1861 se convirtió en la obra que más obsesionaba a Baudelaire, "en el libro anhelado donde haría la confesión de sus ideas, sentimientos, rebeldías, desprecios, cóleras. Sería el formidable ¡Yo acuso! lanzado desde muy alto a la hipocresía social."²⁷

Un ejemplo claro es esto que escribió Baudelaire:

Todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian sin cesar las

palabras: Inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte, y otras idioteces, me hacen pensar en [una...] prostituta [...] que, acompañándome una vez al Louvre [...], se ruborizaba, se tapaba los ojos [...] y, tirándome de la manga a cada instante, me preguntaba ante las estatuas y los cuadros inmortales, cómo se podían instalar públicamente semejantes indecencias".²⁸

Por otra parte, los Consejos a los literatos jóvenes, es una obra de juventud que fue incluida en el libro El arte romántico, que formaron los editores póstumos con un material constituido de graves ensayos críticos -entre otros, sus estudios sobre Delacroix y Ricardo Wagner-, y en el que seguramente Baudelaire jamás habría incluido los Consejos.

NOTAS A LA NARRACION Y LA PROSA EN TALLER

- 1 "Invitación a la novela", Taller núm. 6, pp. 66-68.
- 2 Como representantes de otros países, habría que mencionar--aunque no son todos-- a los cubanos Alejo Carpentier y José Lezama Lima; los peruanos Ciro Alegría y José María Arguedas; el uruguayo Juan Carlos Onetti; los brasileños Jorge Amado y Gimaraes Rosa; el paraguayo Augusto Roa Bastos, y el guatemalteco Miguel Angel Asturias (aunque diez años anterior, su novelística y buena parte de su obra poética se publica de 1930 a 1940).
- 3 Fragmento citado por José Emilio Pacheco en su sección semanal anónima "Inventario", publicada en Diorama de la Cultura, 16 de mayo, 1976, pp. 14-15.
- 4 Taller núm. 6.
- 5 "¡Qué encantadora fiesta", Taller núm. 5.
- 6 Taller núm. 11.
- 7 "Noviembre en la esperanza", Taller núm. 7.
- 8 Nuestra revista publicó además una serie de reflexiones sobre diversos temas (que nacen de la experiencia en la Guerra civil española), de Pablo Luis Landsberg (del que no se encontraron datos) en Taller núms. 8-9 y que constituyen una parte del libro Piedras Blancas publicado en 1940. Y la "Carta a un amigo difunto" (Taller núm. 4) de José Revueltas lamentando la muerte del poeta Alfonso Gutiérrez Hermosillo.
- 9 Taller núm. 1.
- 10 Andrés Henestrosa, Retrato de mi madre, pp. iv-v.
- 11 "Paisajes y confesiones", Taller núm. 4.
El Diccionario de Escritores Mexicanos, publicado en la UNAM y rea

lizado en el Centro de Estudios Literarios, anota: "Emmanuel Palacios es un poeta producto de la revista Bandera de Provincias, de Guadalajara, afiliado más tarde a Contemporáneos. Su único libro nos lo muestra como poeta de estilo culto pero no reacio al metro popular, acaso bajo el influjo de García Lorca [...]. Su ensayo: Mariano Azuela. Un testimonio literario (1952), lo revela como un estudioso capaz de la literatura mexicana".

12 Taller núms. 1 y 7. Ya hablamos de ellas al hacer la presentación del poeta.

13 Taller núm. 3.

14 Año 3, Vol II, núm. 7 (15 de julio de 1939), p. 8.

15 Romance, 15 febrero de 1940, p. 18.

16 Taller núm. 6.

17 Escritor alemán (n. en Lauffen en 1770 y m. en Tubinga en 1843) que murió sin lograr ser comprendido y ni siquiera estimado, sino a partir de 1900 en que ejercería un influjo intensísimo sobre la lírica y el teatro.

18 Ya Martín Heidegger (Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en Arte y Poesía, p. 99) había escrito que la obra de este alemán, "está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta."

19 "Del 'Hyperion' (De Hyperion a Belarmino)" [traducción de J. (uan) G. (il)-A. (lbert)], núm. 10, pp. 5-9.

20 Cf. en "Destiempo. Sobre los alemanes (carta de Hyperion a Belarmino)", trad. del alemán de D.B. y A. Sánchez Barbudo, en Letras de México, año 6, vol. III, núm. 24 (15 dic., 1942), p. 9.

21 Rodolfo E. Modern, Historia de la literatura alemana, p. 172.

²²Su obra poética comprende sólo Las flores del mal (1857) y El esplín de París (1869), poemas en prosa. Sus escritos en prosa son: Del vino y del Maschisch y Los paraísos artificiales, en los que hace obra de poeta y moralista. Crónicas literarias y artísticas: Curiosidades estéticas (colec. de sus Salones) y de un estudio profundo sobre Delacroix: La esencia de la risa en las artes plásticas; El arte romántico; Wagner; Hilando el huso, y las traducciones de la obra de Edgar Allan Poe. Póstumamente su obra se completó con los Diarios íntimos (1909), que comprenden las dos series de Cohetes (Fuegos artificiales) y Mi corazón al desnudo. Del resto de su producción destaca la novela corta La Fanfarlo (1847), varios esbozos teatrales y el epistolario, que comenzó a aparecer en 1872. La primera edición de sus obras completas data de 1939.

²³Lorenzo Varela, "Baudelaire (Trazos escogidos de los Diarios íntimos y de los Consejos a los literatos jóvenes)", selec., trad. y pról. de Lorenzo Varela [BAUDELAIRE, vid.] (Ediciones Taller, 19-41), año II, núm. 12 (I-II-1941), pp. 77-81.

²⁴Ibidem., p. 79.

²⁵Ibidem., p. 81.

²⁶Charles Baudelaire Obras, estudio preliminar, trad., noticias históricas y notas de Nydia Lamarque, pp. 78-79.

²⁷María Teresa DE LANDA, Charles Baudelaire, p. 222.

²⁸Baudelaire "Mi corazón al desnudo" [fragmento incluido en]: "Baudelaire (Trazos escogidos de los Diarios íntimos y de los Consejos a los literatos jóvenes)" en Taller loc. cit., p. 92.

CONCLUSIONES

La revista Taller fue una publicación a la que no se le puede negar importancia, puesto que aglutinó en sus páginas a los autores representativos del México de aquellos años y de los anteriores, autores que comenzaban a tomar su sitio en la literatura mexicana, como Juan de la Cabada, Andrés Henestrosa, José Revueltas y los propios Octavio Paz y Efraín Huerta. Escritores desconocidos hasta entonces, como Sara de Ibáñez, o como algunas de las obras de T.S. Eliot, Baudelaire, Rimbaud y Leopardi, que fueron traducidas por primera vez en Taller; así como el reconocimiento de un Kafka, un Hölderlin o un Pirandello. O la revalorización de Juan Ruiz de Alarcón y de las formas poéticas de su tiempo.

Taller, con espíritu fraternal y abierto, recibió en sus doce números las colaboraciones de los exiliados españoles y dio grandes muestras de algunos autores del siglo xvi y xvii y de las generaciones del 98 y del 27.

Con marcada intención didáctica señaló sus preferencias e ignoró a los que quiso ignorar. Buscó en algunos casos dirigir al lector y en otros orientar sus preferencias. Pero siempre fue evidente su amor a la cultura amplia, dirigida sobre todo hacia su propia patria y hacia España, que a ciertos países occidentales.

Es cierto, no se puede negar que también cometió errores (tal vez debamos mencionarlos sin dejar de estar conscientes de que no podemos del todo juzgar el criterio de quienes vivieron y vieron la vida y la cultura de un modo distinto al nuestro), entre ellos encontramos quizá

la excesiva apertura de la revista a los españoles y a su dirección. El haberse convertido en mucho en réplica de una revista española, como Hora de España, resta algo del valor de Taller, quien seguramente podría haber mantenido una personalidad propia y definida a pesar de la juventud de sus responsables. Pero la fuerza, el carácter y la edad que eran mayores en los españoles, nos permite comprender su "absorción" de la revista manejada por jóvenes de sólo 25 años, que no podían tener igual experiencia -y la suya ya era mucha-, aun siendo jóvenes dedicados, interesados y con intuición y tino para lo que valía la pena en literatura; no obstante todo, también aquí hubo cierto tino, pues los exiliados españoles enriquecieron tanto Taller, como la vida cultural del país.

Por otra parte, el amor, el interés que manifestó la generación de Taller por la poesía, hace que se reconozca su palabra, en la mayoría de los casos, diáfana y como instrumento capaz de transformar al hombre y reintegrarlo "al paraíso" perdido. Alejados de la poesía estridentista, de la poesía surrealista y de la poesía del realismo socialista; la poesía de la generación de Taller dio la espalda a lo que pudiera ser la simple inspiración o la embriaguez y se hizo más bien de reflexión, encuentro, comunión, poesía como acto, como algo que tenía que ser vivido, y que por lo tanto permitiera no sólo transformar al ser humano sino igualmente a la sociedad.

Por ello los ensayos sobre la llamada rivalidad entre filosofía y poesía y el interés de los colaboradores de la revista por devolver su lugar a la poesía, el que siempre ha estado ahí y le perteneció, aun que algunos quisieran ignorarlo.

La revista Taller tuvo una vida muy corta (aunque muy rica en experiencias y en manifestaciones literarias y críticas), al igual que la generación que se dio en ella; pero sin lugar a dudas, amén de ser considerada entre las revistas literarias del siglo xx como una de las características y sobresalientes (junto con Contemporáneas, Tierra Nueva y posteriormente El Hijo Pródigo), es "la cuna -para decirlo de alguna manera- de quienes actualmente representan la gran dicotomía de la poesía contemporánea mexicana: Octavio Paz y Efraín Huerta.

INDICE DE AUTORES

CUYOS TRABAJOS FUERON PUBLICADOS EN TALLER

- ABREU GOMEZ, Ermilo AE
 (n. Mérida, Yucatán. 18 sep. 1894.
 m. Cd. de México. 14 jul. 1971).
- ALBERTI, Rafael P
 (n. Puerto de Santa María, Cádiz,
 España. 1902).
- ALONSO, Dámaso V
 (n. Madrid, España. 1898)
- ALVARADO, José AE R
 (n. Tampazos, N.L., México 21 de
 sep. 1911. m. Cd. de México. 23
 sep. 1974).
- ARAI, Alberto T. AE
 (n. México, D.F.. 29 mars. 1915.
 m. México, D.F.. 25 mayo 1959).
- BARREDA, Octavio G. T
 (n. Cd. de México. 30 nov. 1897.
 m. Cd. de Guadalajara. 2 ene. 1964).
- BAUDELAIRE, Charles Pr
 (n. París, Francia. 9 abr. 1821. m.
 París, Francia. 31. agos. 1867).

Las siglas corresponden a: P: poesía; PP: prosa poética; AE: artículo/ensayo; R: reseña; N: nota; V: varia; CN: cuento/novela; Pr: prosa; D: diario; O: otros géneros, y T: traducción.

- BELTRAN, Neftalí P.
(n. Puerto de Alvarado, edo. de Veracruz, México. 16 mayo 1916).
- BERGAMIN, José P AE
(n. Madrid, España. 30 dic. 1895).
- CABADA, Juan de la CN AE
(n. Cd. de Campeche, Campeche. 1903).
- CARDOZA Y ARAGON, Luis P
(n. Cd. de Guatemala. 1900).
- CARRILLO DE SOTOMAYOR, Luis P
(n. Córdoba, España. 1583. n. Puerto de Santa María, Cádiz, España. 22 ene. 1610).
- CASTRO LEAL, Antonio AB R ON
(n. Cd. de San Luis Potosí. 2 mar. 1896. n. Cd. de México. 7 ene. 1981).
- CERNUDA, Luis P
(n. Sevilla, España. 21 sep. 1902. n. Cd. de México. 5 nov. 1963).
- CRISTOBALINA, Doña P
[nombre apócrifo de Pablo Neruda]
- CUESTA, Jorge P T
(n. Córdoba, Veracruz. 22 sep. 1903. n. Cd. de México. 13 agos. 1942).
- DIEZ-CANEDO, Enrique Gabriel AE
(n. Badajoz, España. 7 ene. 1879. n. Cd. de México. 6 jun. 1944).

ELIOT, T. S. (n. St. Lois, Missouri, E.U. 1888. m. Inglaterra. 1965)	P PP
FERREL, José (n. Hermosillo, Son. 1865. m. Cd. de México. 1954).	T
FLORES, Angel	T
GARCIA LORCA, Federico (n. Fuente Vaqueros, Granada, España. 5 jun. 1898. m. Granada, España. 19 agos. 1936).	P
GAYA, Ramón (n. Murcia, España. 10 oct. 1910).	P AB V
GIL-ALBERT, Juan (n. Alcoy, Alicante, España. 1906)	P PP AB Pr T
GINER DE LOS RIOS, Francisco (n. Madrid, España. 30 dic. 1917).	P
GONZALEZ ROJO, Enrique (n. pueblo de Sinaloa, Edo. de Sinaloa. 25 agos. 1899. m. Cd. de México. 9 mayo 1939).	P
GUERRERO, Enrique Gabriel (n. en México. 1914).	P
HENESTROSA, Andrés (n. Juchitán, Oaxaca. 30 nov. 1906).	O
HERNANDEZ, Efrén	P CN

(n. León, Guanajuato. 1 sep. 1904.

m. Tacubaya, D.F. 28 ene. 1958).

HERRERA PETERE, José

AE GN

(n. Guadalajara, España. 1910. m.

Suiza. Feb. 1977).

HOLDERLIN, Federico

GN

(n. Lauffen, Alemania. 1770. m.

Tubinga. 1843)

HUERTA, Efraín

P AE R Pr

(n. pueblo de Silao, Edo. de Guana-

juato. 18 jun. 1914).

IBÁÑEZ, Sara Iglesias de

P

(n. Uruguay. 1910)

JIMENEZ, Juan Ramón

P T

(n. Moguer, Huelva, España. 24 dic.

1881. m. San Juan de Puerto Rico. 29

mayo 1958).

JUANA INES DE LA CRUZ, Sor

P

(n. San Miguel Nepantla, Edo. de México.

1648. m. Cd. de México. 17 abr. 1695).

LANDSBERG, Pablo Luis

Pr

LARREA, Juan

R

LEON FELIPE, Camino Galicia

P T

(n. Tábara, prov. de Zamora, España.

11 abr. 1884. m. Cd. de México. 1968).

- LEOPARDI, Jacobo P
 (n. Recanati, Marca de Ancona, Italia.
 29 jun. 1798. m. Nápoles, Italia. 14
 jun. 1837).
- MACHADO, Antonio P
 (n. Sevilla, España. jul. 1875. m.
 Collioure, Francia. 22 feb. 1939).
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio AE
 (n. Mérida, Yucatán. 2 nov. 1909)
- MARTIN, Luis P
 [Nombre apócrifo de Pablo Neruda]
- MARTINEZ, José Luis AE
 (n. Atoyac, Jalisco. 19 ene. 1918).
- MISTRAL, Gabriela (seudónimo de Lucila P
 Godoy Alcayaga)
 (n. Elqui, Vicuña, Chile. 6 abr. 1889.
 m. Nueva York, E.U. 10 ene. 1957).
- MORENO VILLA, José ON
 (n. Málaga, España. 16 feb. 1887.
 m. Cd. de México. 24 abr. 1955).
- NERUDA, Pablo (seudónimo de Nefatalí P AE
 Ricardo Reyes Basualto)
 (n. Parral, Chile. 1904. m. en Chile.
 sep. 1973).
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo AE T

(n. Cd. de México. 3 ene. 1899. m
Cd. de México. 13 abr. 1949).

P. [] A. []

PALACIOS, Emmanuel

(n. Toluca, Jalisco. 12 jun. 1906).

PAZ, Octavio

(n. Cd. de México. 31 mar. 1914).

PELLICER, Carlos

(n. Villahermosa, Tabasco. 4 nov. 1899.

m. Cd. de México. 16 feb. 1977).

PRADOS, Emilio

(n. Málaga, España. 4 mar. 1899.

m. Cd. de México. 24 Abr. 1962).

QUEVEDO, Francisco de

(n. la villa de Madrid, España. 1508.

m. Villanueva de los Infantes, España.

8. sep. 1645).

QUINTERO ALVAREZ, Alberto

(n. Acámbaro, Guanajuato. 12 ene. 1914.

m. Cd. de México. 20 agos. 1944).

REBOLLEDO, Conde de

(n. León, España. 1597. m. España.

1676).

REDACCION

REJANO, Juan

R

O

P AE D

P

P

P

P AE R N

P

AE N

P AE R

- (n. Puente Genil, prov. de Córdoba, España.
20 oct. 1903. m. Cd. de México. 4 jul. 1976).
- REVUELTAS, José AE CN Pr
- (n. Santiago Papasquiario, Durando, Mé-
xico. 20 nov. 1914. m. Cd. de México.
14 abr. 1976).
- REYES, Alfonso AE
- (n. Cd. de Monterrey, Edo. de Nuevo
León, México. 17 mayo 1889. m. Cd. de
México. 27 dic. 1959).
- RIMBAUD, Juan Arturo P Pr
- (n. Charleville, Francia. 20 oct. 1854.
m. Marsella, Francia. 10 nov. 1891).
- RUIZ DE ALARCON, Juan O
- (n. Real de Minas de Taxco, México.
1581. M. Madrid, España. 4 agos. 1639).
- SALINAS, Pedro AE
- (n. Madrid, España. 1892. m. Boston,
E.U. 1952).
- SANCHEZ BARBUDO, Antonio AE CN
- (n. Madrid, España. 1910).
- SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo P
- (n. Málaga, España. 17 sep. 1915).
- SOLANA, Rafael P AE N CN O
- (n. Cd. de Veracruz, México, 7 agos.
1915).
- SPENDER, Stephen P

(n. Londres, Inglaterra. 1909).

TOSCANO ESCOBEDO, Salvador AE

(n. Atlixco, Puebla, México. 1912.

m. al estrellarse un avión que viajaba de Oaxaca al D.F. 1949).

UNAMUNO, Miguel de T

(n. Bilbao, España. 28 sep. 1864.

m. Salamanca, España. 31 dic. 1936).

USIGLI, Rodolfo T

(n. Cd. de México. 17 nov. 1905.

m. México ?).

VARELA, Lorenzo P AE Pr

(seudónimo de Jesús Varela Vázquez)

(n. La Habana. 1917. Es trasladado muy pequeño a Galicia, España, donde reside).

VEGA ALBELA, Rafael P AE

(n. Cd. de México. 1913.

m. México, D. F. 20 mar. 1940).

VILLAMEDIANA, Conde de P

(Juan de Táasis Peralta)

(n. Lisboa. 1580. m. Madrid, Esp. 1622).

VILLAURRUTIA, Xavier P R V

(n. Cd. de México. 27 mar. 1903. m.

Cd. de México. 25 dic. 1950).

ZAMBRANO, María

AE R

(n. Vélez, Málaga, España. 1907).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BALANKIAN, Anna, El movimiento simbolista (Juicio Crítico). Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969 (Col. Universitaria de Bolsillo. Punto Omega, núm. 72).
- BAUDELAIRE, Charles, Obras, estd. prel., trad., noticias históricas y notas de Nydia Lamarque. México, ed. Aguilar, 1963.
- CASTRO LEAL, Antonio, La novela de la Revolución mexicana, t. I. México, ed. Aguilar, 1965.
- DICCIONARIO DE ESCRITORES MEXICANOS. México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967.
- ELIOT, T.S., Poesías reunidas. 1909/1912, introd. y trad. de José María Valverde. Madrid, España., Alianza Editorial, 1979.
- ELIOT, T.S., Miércoles de ceniza (Ash Wednesday), preliminar y trad. de Bernardo Ortiz de Montellano. México, Espiga, 1946.
- ENTWISTLE, William J y Eric Gillet, Historia de la literatura inglesa. De los orígenes a la actualidad. México, F.C.E., 1955.
- GALLARDO, Bartolomé José, Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, edición Facsímil. Madrid, Editorial Gredos, 4 vols., 1968 (Biblioteca Románica Hispánica, ix. Facsímiles).
- GROS, Bernard et.al., La literatura (desde el simbolismo al nouveau roman). Madrid, España, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1976 (Col. Diccionario del saber moderno).
- HEIDEGGER, Martín, Arte y Poesía, trad. y pról. de Samuel Ramos. México, F.C.E.
- HENESTROSA, Andrés, Retrato de mi madre, introd. por Ernesto Mejía Sánchez. México, Bibliófilos Oaxaqueños, 1967.
- LANDA, María Teresa de, Charles Baudelaire. México, Talleres de la Empresa Editorial "Beatriz de Silva", 1947.
- LEIVA, Raúl, Imagen de la poesía mexicana contemporánea. México, Centro de Estudios Literarios, UNAM. 1959.
- MARIAS, Julián, Obras, tm. vi. Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- MARTINEZ, José Luis, Literatura mexicana siglo xx. 1910-1949. Primera parte. México, Antigua Librería Robredo, 1949 (Clásicos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, núm. 3).
- MODERN, Rodolfo E., Historia de la literatura alemana. México, F.C.E.,

1961 (Breviario núm. 159)

- MONSIVAIS, Carlos, et.al., Historia general de México, tm. IV. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Literarios, 1977.
- La poesía mexicana del siglo xx (Antología), notas, selec. y resumen cronológico de Carlos Monsiváis. México, Empresas Editoriales, 1966.
- PAZ, Octavio, Las peras del olmo. México, UNAM, 1965 (Colección Poesmas y Ensayos).
- PRADOS, Emilio, Poesías completas, edición y prólogo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, 2 tms. México, Aguilar, 1975.
- PUCCHINI, Mario, De D'Annunzio a Pirandello (Figuras y corrientes de la literatura italiana de hoy), trad. de Enrique Alvarez Leyra. Valencia, España, Editorial Sempere, 1927.
- NOVO, Salvador, La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, Nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Empresas Editoriales, 1964.
- RIMBAUD, Arthur, Una temporada en el infierno, trad. y pról. de Marco Antonio Campos, México, Premiá Editora (Col. La nave de los locos, núm. 27), 1980.
- RIVIERE, Jacques, Rimbaud. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Continental, 1944 (Colección Remanso, vol. II).
- SAINZ DE ROBLES, Ensayo de un diccionario de la literatura. Madrid, ed. Aguilar, 1973.
- SELVA, Mauricio de la, Algunos poetas mexicanos. México, Finisterre, 1971.
- SOLANA, Rafael et.al., Las revistas literarias de México. t. I. México Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1963.
- UNA botella al mar. Conversación epistolar del libro Sueños de Ortiz de Montellano. México, Ediciones Rueda, 1946.
- VALBUENA PRAT, Angel, Historia de la literatura española. t. III. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- VILLAURRUTIA, Xavier, Antología, pról. y selec. de Octavio Paz. México, F.C.E., 1980.
- Obras. México, F.C.E., 1974.
- VOSSLER, Karl, Historia de la literatura italiana. Barcelona, España, Editorial Labor, 1925.

HEMEROGRAFIA CONSULTADA

Las revistas: ábside, Contemporáneos, el centavo, España Peregrina, Gladios, Hora de España, La Nave, La revista de México; Letras. (Hoja literaria de información y crítica. Valencia, España, año II, núms. 7-8-9, 1981), Las Letras Patrias (I, núm. 1, mar.-ene. de 1945), Letras de México, Plural (núm. 50, noviembre de 1975), Romance, Rueca, Taller Poético, Tierra Nueva, Camp de l'arpa (núm. 74, abril de 1980, nueva época, año IV).

Los suplementos culturales: Diorama de la Cultura del diario Excélsior (México, 16 de mayo, 1976) y La Onda del diario Novedades. (México, 7 de octubre de 1979, núm. 330).

El Popular (México, 7 de agosto de 1938).