

Nº 1
REV.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

LA IDEOLOGIA POETICA DE

OCTAVIO PAZ

1931-1943



T E S I S
que para obtener el título de

L I C E N C I A D O

en

ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

presenta

Héctor Sixto Barrón Soto
México, D.F. 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

INTRODUCCION

La ideología es nuestro elemento. Lo que nos hace respirar y, en el extremo, nuestra asfixia. El escribir todavía no está libre de la ideología, porque aún no hay escritura sin lenguaje. Creerse a salvo de la ideología es entregarse, sin alternativa posible, a la peor licencia ideológica.

Maurice Blanchot.

Hay una pregunta esencial que cuando se formula devuelve al hombre su fragilidad y desnudez ante el mundo: es la que se expresa alrededor de la palabra, de su naturaleza y de su sentido.

Aparecida, provoca un itinerario intelectual que despierta la certidumbre de conocer el punto de partida, pero no el de llegada, menos porque sea inexistente que porque sea inalcanzable: apenas parece tentársele, aparece distante y evasivo, pospuesto. En este viaje, se perpetúan dos actitudes que se expresan de manera intermitente, pero constante: el deseo y la insatisfacción. Deseo de alcanzar la respuesta a la pregunta; insatisfacción del logro obtenido. Deseo de preguntar por la palabra sin ella, insatisfacción por la formulación inevitable.

Entre el deseo y la insatisfacción hay una experiencia que podrá conocer de la contención, pero no de los límites: la pasión.

La pregunta sobre la palabra es, quizá, una de las que para su formulación exige una presencia mayor del apasionamiento, del desborde y, finalmente, del amor. Quien pregunta por la palabra es un apasionado, un amoroso, un poeta: su pregunta, por ello, tendrá un tono diferente, singular: su voz es única y es también consustancial; es posible apropiarse de ella, porque pertenece a todos.

Cuando el poeta se pregunta por la poesía, la inquisición alcanza una estatura extraordinaria: la palabra se explora consigo misma, se recrea con su cuerpo y

con su materia, se prende a sus tribulaciones y virajes, se sorprende y se deja nacer de nuevo.

Esta es la pregunta que en Octavio Paz se va construyendo desde sus primeros escritos; es una preocupación que se tiende a lo largo de su pensamiento y en él se va afincando. Es una pregunta que nace en medio de la angustia ante la presencia del hombre desgarrado en un mundo oscuro; una pregunta que es apasionada y reflexiva: el influjo de la conciencia sobre la materia de su trabajo, por eso, permeará este mismo desarrollo, de tal suerte que, cuando su discurso desemboque en una poética, al vislumbrarse posibilitadora de la reunificación de los contrarios, sepa que su aspiración es el logro de un lenguaje "otro", acaecido en la palabra poética. La ideología poética, en este sentido, es la inquisición sobre la palabra "otra", es la pregunta desde la palabra hacia la palabra indecible.

El estudio de esta construcción, del desarrollo de esta pregunta sobre la poesía en Octavio Paz, es el objeto de este trabajo: una revisitación a una historia que no concluye.

REVOLUCION Y LITERATURA: MEXICO ENTRE 1920 Y 1930

EN EL CAOS LA VOCACION DE LA PALABRA

Ambigüa en sus contenidos, precisa en sus consecuencias, la Revolución Mexicana de 1910 adquirió, para las generaciones inmediatamente posteriores, la estatura de un momento de develación frente al cual todas las actividades, económicas, políticas y culturales, habrían de rendir cuentas y bajo su sombra ser templadas.

Encarnación de una actitud vital de desasimiento, la Revolución mostró abruptamente a México como una gran interrogación que exigía elementos de afirmación, pero también se erigió como una hora donde la actividad de difusión se privilegiaba sobre la de interpretación: si en 1917 se le institucionalizaba como un nuevo proyecto nacional plasmado en la Constitución, y con ello se le daba un carácter de compromiso con el futuro donde el conjunto social predominaría sobre el interés individual, en el ánimo cultural se generó un espíritu de extrañeza y desconcierto. Extrañeza ante el vacío provocado por el cuestionamiento a unos orígenes porfirianos y positivistas, rémoras de un impulso colonialista. Desconcierto ante la dubitación nacida frente a la elección de la que podría ser la mejor actitud, en términos de fidelidad, que reflejase el impulso revolucionario.

El nacionalismo cultural, que se afirmó a partir de la muerte del presidente constitucionalista Venustiano Carranza, en 1920, y del ascenso al poder presidencial del general Obregón, estuvo preñado en un instinto mesiánico que intentaría resolver el problema de la fidelidad con la exaltación y con el orgullo.

Identificado con los anhelos de la Revolución Mexicana, el nacionalismo cultural, bajo la impresionante figura de José Vasconcelos, Secretario de Educación a partir de 1921, se encargó de darle unos límites y marcar su dirección: a la urgencia de señalar un origen incuestionable e incuestionado, se volvió la cara hacia un pasado que si bien no era inmediato sí era loable: el pasado indígena; a la necesidad de una actitud que reencarnara el espíritu revolucionario, se eligió el tono de la grandilocuencia, aquél que pudiera contener el ánimo épico del momento transtornado en una conciencia del ser constructores frente a un mundo por hacerse: el lenguaje, los gestos, las resoluciones se homologaron a una voluntad de la predestinación, del designio, de la unidad, de la totalidad del mundo. "Para Vasconcelos, finalmente -dirá Carlos Monsiváis-, el nacionalismo es el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad" (1).

La claridad de un programa que frente al movimiento revolucionario expresara una altura equiparable, sin embargo, sólo fue conseguida por el muralismo, esa que, siguiendo a Monsiváis, era "la expresión más consecuente de un designio: otorgarle forma significativa al movimiento armado y/o constitucional que logró conocer y reconocer a México" (2).

El programa, explicitado en múltiples ocasiones pero depurado sobre todo en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de 1923, obtendría una gran coherencia con las obras realizadas por los artistas plásticos. El muralismo, así, se observaría no sólo como una empresa patrocinada y sostenida por el Estado, sino como una empresa que estaría inicialmente bajo su responsabilidad y que compartiría la búsqueda de una identidad nacional, la nueva identidad nacional, que fuese, al mismo tiempo que exaltada, difundida.

La claridad y la coherencia, sin embargo, no eran sino excepcionales en la literatura: permeada significativamente por un tenaz conservadurismo, sólo roto por el enjuiciamiento al positivismo por parte de los miembros del Ateneo de la juventud, las jóvenes generaciones de poetas mantenían una casi unánime fidelidad al estilo del Dr. González Martínez y al de Amado Nervo. Hora de exclamaciones, gritos y aspavientos, postulados y declaraciones, el silencio y la discreción se tornaron, secretamente, en actitudes reaccionarias, manifestaciones de un hondo sentimiento de exclusión, de ser ajeno al gesto, que no a la efervescencia: "En aquellos días de mayor violencia revolucionaria -dice José Luis Martínez-, un provinciano, que se sentía a sí mismo 'reaccionario', nos reveló un concepto de la Patria que habría de nutrirnos largamente" (3), ese provinciano era, sobra decirlo, Ramón López Velarde.

Si el muralismo había convertido a la grandeza de México en uno de sus temas, y a la Revolución Mexicana en uno de sus motivos, en la literatura se advertía una confusión que propiciaría confrontaciones. La más importante de ellas, que dió inicio a una polémica que se prolongaría con diversos matices hasta bien entrado el siglo, fue la protagonizada por el grupo de los estridentistas y, sobre todo, por aquellos jóvenes que formarían el grupo de Contemporáneos.

EL SACUDIMIENTO ESPIRITUAL Y LA CRISIS CRITICA

El estridentismo nació formalmente en diciembre de 1921, con la aparición de "Actual No. 1, Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce", que marcaba la vigencia de un comportamiento irritado, desesperado y exasperado, con un lenguaje que recordaba el fragor de la lucha revolucionaria pero ahora puesta en los manifiestos. Herederos del

futurismo de Marinetti, del dadaísmo de Tristan Tzará, de Apollinaire y Max Jacob, de Guillermo de Torre y Humberto Rivas, del ultraísmo de Casal y Mariano Brull, de César Vallejo y del creacionismo de Vicente Huidobro, el estridentismo de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, sobre otros, trasplantó el modus revolucionario a la literatura, pero inclinándolo hacia la utilización de expresiones más técnicas; como movimiento de vanguardia pretendió inscribirse dentro de la modernidad a través de lo que de ella resultaba más notorio: el movimiento, la dinamicidad de la tecnología, el vértigo de las máquinas.

Ante esto, la naturaleza del estridentismo fincaba sus raíces en el otro movimiento, en el vértigo de la revolución poética a través de la transformación de la imagen: "La metáfora y la imagen, que son toda la poesía, tomaron proporciones y actitudes de acuerdo con el ritmo acelerado de los tiempos y no fue por comprendernos, como se aseguraba, que nos atacaron, sino por miedo a tener que seguirnos en el camino ascensional de la obra digna" (4), diría uno de ellos. Sobre el minuto presente, ni pasado ni futuro, el estridentismo se dibujó como una tentativa para afiliarse a un cosmopolitismo fundado en la "unidad psicológica del siglo", en la modernidad que de pronto aparecía distante de la poesía hecha en México. El manifiesto, dice Luis Mario Schneider, intentaba "renovar y actualizar; mostrar la falta de vitalidad y modernidad a la que llegó la poesía por su estancamiento y abuso descriptivo" (5).

La contraparte de los estridentistas, que los periódicos y suplementos de la época se encargaron de aclarar, fue la representada por un grupo de poetas universitarios que posteriormente serían identificados con el nombre de una de sus revistas: los Contemporáneos. Al contrario que los estridentistas, los Contemporáneos no se preocuparon por lanzar postulados ni manifiestos que menguaran su imagen de falta de compromiso nacional. En sus obras y en sus actitudes, más bien, fue donde forjaron sus propósitos.

Con una fuerte visión desencantada de los resultados inmediatos de la Revolución, su actitud fue de escepticismo y reticencia para agregarse a las urgencias de un nacionalismo cultural necesitado de afirmaciones, antes que de críticas. La imagen que nacería en esta época, y que se acentuaría en años posteriores hasta alcanzar su madurez en la teoría de Jorge Cuesta, en 1933, sobre la crisis crítica, era una prevenida contra la inercia y la seducción del camino ascensional estridentista, era una que en la negación hallaba la afirmación: es necesario perderse para encontrarse, recordaría Xavier Villaurrutia con la frase de Fenelón.

Preocupados los estridentistas por provocar un sacudimiento espiritual que se correspondiera con el de la Revolución, antepusieron en la polémica la irreverencia y la prisa que dejaba traslucir, pese a todo, un optimismo en las creaciones comprometidas con la realidad, intento paradójicamente más cercano al ideal vasconcelista que guiaba al nacionalismo cultural, que el que representaban los futuros Contemporáneos. Estos, según Henrique González Casanova, pertenecían "a una de las clases más afectadas por la Revolución, la media alta, que fue desalojada de sus posesiones y prebendas"(6), mantenían un desapego hacia el ánimo posrevolucionario que les hizo desconfiar de la retórica oficial, aunque no renunciaron totalmente a ella, como sucedía con Jaime Torres Bodet, por convenir a sus intereses políticos.

La polémica reflejó una confrontación entre dos posturas que por extremas resultan claras: la oposición entre un grupo que veía en la época posrevolucionaria una etapa de trabajo para manifestar sus aspiraciones literarias y de restauración social -animados además por una conciencia que les hacía sentir que le debían menos a la Revolución que lo que ésta les debía a ellos-, frente a aquel otro que miraba a la Revolución como un suceso capaz de exigir una transformación aún más perceptible en el campo estético, una transformación que se correspondiera con el cambio social. El uno, actor de algunas empresas promovidas por el Estado, eligió para su expresión la crítica y el individualismo; el otro, también crítico, marginado, optó por el grito y el grupo, por el escándalo y el manifiesto, por el compromiso con un tiempo acelerado y, al mismo tiempo, estacionado en el nacionalismo, inicialmente ajeno a los mecanismos de expresión del régimen.

Dos actitudes fundidas en una paradoja: una congruente con el programa vasconcelista del hacer irrefrenable, pero contaminada por la desilusión; otra, acerba, comprometida en sus propias palabras con "la realidad revolucionaria", pero alejada de los designios gubernamentales. La primera, de más largo aliento y profundidad, elaboraría, a través de los años, un perfil más recio y personal; la segunda, asida a la crítica inmediata, sería fiel a sus propios objetivos: acelerada y perturbadora, imprimiría un tono escandaloso al ambiente de autocomplacencia. Al decir de List Arzubide, "El estridentismo se llamó así por el ruido que levantó a su alrededor. ¿Qué fue lo conseguido? Sacudir el ambiente. Si hoy no se admiten dioses literarios, fue nuestra irreverencia la que los arrojó de los altares"(7). Este tono, aunque necesario, era insuficiente: sus límites estaban ahí donde perdía su efectividad como sorpresa, como excepcionalidad; había, dice Schneider, "de buscar apoyo en el orden social como justificación del quehacer artístico" (8), había de volver los ojos al pueblo y hacia él dirigirse y, si era preciso, educarlo. Más adelante otros grupos, desprendidos del arrebató estridentista, harán suya la idea y en sus postulados habrá un sustento pedagógico. La solicitud

estridentista para transformar a la poesía, por otro lado, no se perdía en los manifiestos, encontraba su equilibrio con la publicación de poemarios como el de Maples Arce, "Andamios interiores", de 1922, o novelas como la de Arqueles Vela, "La señorita etcétera", de 1923.

Entre asumir a la Revolución como un accidente o como una necesidad, la polémica no se agotó, signo evidente de la vitalidad cultural. En diferentes momentos y por diversos grupos fue reavivada sin cesar, teniendo como contraparte casi siempre al grupo sin grupo mencionado por Xavier Villaurrutia en su conferencia "La poesía de los jóvenes en México", dictada en mayo de 1924, y que estaba integrado, además de él mismo, por Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Bernardo Ortíz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano, a los que se agregarían Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

EN BUSCA DEL ALMA NACIONAL: DE PUREZA Y VITALIDAD

Ante la turbación del momento sucedía la aparición de manifestaciones indecisas entre una tradición latina, un pasado virreinalista y un programa indoamericano, respuestas muy al tono de un Torres Bodet director de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, de un Ortíz de Montallano, de un Julio Jiménez Rueda y de un Manuel Toussaint, directores los dos primeros y redactores los segundos de La Falange "Revista de Cultura Latina", aparecida en diciembre de 1922.

La serenidad que trae consigo la conciencia del saber qué hacer estaba puesta en un miembro de la generación del Ateneo, Alfonso Reyes, quien ya advertía sobre los riesgos entre los caminos a seguir. En una carta dirigida a Xavier Villaurrutia, redactor también de La Falange, fechada en Madrid el 10 de octubre de 1923, decía a propósito de Visión del Anáhuac:

"Mi visión es un primer capítulo de una serie de ensayos de reinterpretación de la historia mexicana. Reinterpretación de la historia, en el más vago sentido de la palabra historia. Me he puesto esta divisa: 'En busca del alma nacional'. Como ve usted mi ideal es el de La Falange. Espero... que les interese un libro de artículos que tengo en prensa sobre la necesidad de que el artista vuelva a trabajar para el pueblo: no quedándose -claro está- en la sosa imitación de los productos inconcientes y de acumulación que son -actualmente- del gusto del pueblo; tampoco diluyendo el grano de sal folklórico en un caldero de agua tibia... sino aprovechando el sentimiento difuso del pueblo, y perfeccionándolo..."(9).

Si para Alfonso Reyes no había duda respecto a quién debía dirigirse el artista y cuál había de ser su materia, para algunos miembros del grupo sin grupo,

Villaurrutia y Owen principalmente, se afinaba un ideal de pureza artística que veía en un poema de Juan Ramón Jiménez su divisa:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Más se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Crecí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre

La poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez y la poesía pura de Valéry asentaron lo que en medio de la retórica oficial aparecía difuso y débil, pero encontró muy pronto su contraparte en lo que Ortega y Gasset bien pudo haber llamado la poesía vital, aquella que fijándose para sí la búsqueda de la esencia de las cosas veía en la poesía pura un cuidado de la forma, y no de la sustancia, un esnobismo y no una angustia, un carácter conservador y no uno revolucionario. Estas caracterizaciones, tajantes, tendían a la descalificación; parecía posponerse la tarea de comprenderla para una época más serena.

En otro sentido, desde principios del siglo Miguel de Unamuno ya había empleado estas correlaciones para expresar su inconformidad frente a la pureza del lenguaje y escribió: "Hay que volver a levantar voz y bandera enfrente y en contra del purismo casticista, de esta tendencia que, mostrándose a las claras cual mero empeño de conservar la castidad de la lengua castellana, es, en realidad, solapado instrumento de todo género de estancamiento espiritual; y, lo que es peor aún, de reacción entera y verdadera" (10). Como se verá más adelante, la vinculación entre pureza y conservación será una de las notas determinantes para que Octavio Paz se explique la diferencia entre la poesía de su generación y la de las precedentes.

Es una idea que se mantiene matizada también dentro de algunos argumentos que aparecerán a lo largo de la polémica.

En esta época, por lo demás, no eran raras las notas periodísticas que insistieran, no sin cierta ligereza, en que la literatura resultase tan indiferente a la realidad. El 20 de noviembre de 1924, por ejemplo, apareció en *El Universal Ilustrado*, bajo la firma de José Corral Rigal -seudónimo de Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela- el artículo "La influencia de la Revolución en nuestra literatura". En este texto se lamentaba que no hubiese una literatura de la revolución escrita por revolucionarios; los tiempos acelerados ciertamente habían dejado de lado la entrada plena del tema de la Revolución, y a la Revolución misma, en la literatura, o como decía el autor del artículo: "los escritores de vanguardia no han tenido tiempo de nada. Apenas han tenido tiempo de surgir de ese caos de toda renovación. De esa renovación de la que no hay más que un precursor que es López Velarde... De esa renovación que acentuó Maples Arce y que han continuado otros -no me refiero a los del movimiento estridentista-, bifurcándose por personales senderos estéticos por la inercia misma de la Revolución" (11). La observación de que existían propuestas individuales y heterogéneas, parecía expresar un anhelo porque el cuerpo de la poesía se mostrase dueño de un carácter de grupo o de corriente, o, al menos, que recogiera el impulso de renovación del que Ramón López Velarde era artífice: los poetas más jóvenes lo iban a observar como uno de sus antecedentes y modelos porque en él encontraban un tono de angustia consecuente con la solicitud de transformación que acarrea la Revolución.

La ausencia del tono angustiado, trágico, fue una de las principales acusaciones que lanzó Julio Jiménez Rueda en contra del panorama literario en México y que inició propiamente una serie de artículos afirmando y negando la crítica. En 1925 Jiménez Rueda publicó el artículo "El afeminamiento en la literatura mexicana", donde, advertida la carencia de testimonios sobre la reciente tragedia histórica del país, proponía que ésta fuera recuperable en la asunción de actitudes viriles y combativas, altivas y toscas, en "la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las agitaciones del pueblo en todo ese periodo de cuenta guerra civil, apasionada pugna de intereses... el pueblo ha arrastrado su miseria ante nosotros sin merecer tan siquiera un breve instante de contemplación" (12).

Pronto el artículo de Jiménez Rueda encontró varias respuestas, entre otras una de Francisco Monterde, entonces joven crítico, "Existe una literatura mexicana viril", que en esencia daba indicaciones para creer que el fundamento argumental de Jiménez Rueda estaba equivocado: señalaba la existencia de una novela de la Revolución, "Los de abajo", de Mariano

Azuela, desconocida para los críticos. La ausencia del tono, en este sentido, se recargaría más que en los escritores en sus críticos.

Hasta este punto, la polémica había delineado dos puntos de vista; como observa Schneider, "El primero intentaba definir las características de la literatura mexicana y de sus escritores; el segundo se centra en torno a la importancia y a la vez al desconocimiento de un grupo señalado de críticos de "Los de abajo", la novela de Mariano Azuela" (13). Aunque la caracterización adolecía de una fuerte tendencia hacia los extremos, dejando casi siempre fuera al matiz de la literatura, su existencia estaba fuera de toda duda. La intervención de Victoriano Salado Alvarez en la polémica, con el artículo "¿Existe una literatura mexicana moderna?", iba mucho más allá de lo planteado por Jiménez Rueda y Francisco Monterde: ni había literatura "afeminada" ni la había "viril", según escribiera, "no hay literatura nueva y la que hay no es mexicana... y a veces ni siquiera literatura"(14). Frente a Salado Alvarez, Julio Jiménez Rueda parecía más cauto, su posición no desconocía una literatura, la calificaba: el "afeminamiento", ese "reblandecimiento medular que padecen nuestras letras" (15) -como lo definiera en el artículo "El decaimiento de la literatura mexicana"-, era su enfermedad.

La utilización del término "afeminado" para identificar una literatura ajena a la revolución, sin embargo, habría de afectar profundamente el sentido de la polémica, pese a los intentos de, por ejemplo Mariano Azuela, por volver a los cauces de una discusión centrada en el carácter de la literatura mexicana. "En vez de escritores viriles, escribía Mariano Azuela, yo diría escritores de fuerza, de pensamiento profundo, de visión trascendente" (16).

Poco a poco, entonces, se practicaría una metonimia que acabaría por desvirtuar la polémica con los estridentistas: el término viril se identificó con el de nacional. En una discusión que ocupó lo mismo a los virreinalistas Jiménez Rueda y Francisco Monterde, al viejo Victoriano Salado Alvarez y al irónico Salvador Novo, la identificación entre literatura viril y literatura social afirmarían un planteamiento derivado de los anteriores: el virilismo sería nacionalismo y el afeminamiento cosmopolitismo, el primero se entendería como arte social o, mejor, sentido, y el segundo como arte puro. La posición de Salvador Novo, establecía una diferencia ya no de carácter, sino de calidad. En el artículo "Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual", Novo era muy claro al estar en contra de lo que se entendía como literatura social: "Convengamos de una vez en que no hay "poetas socialistas" y "poetas burgueses". Hay poetas y poetastros" (17). Las calificaciones, así, habían de separar simplemente la literatura de lo que no lo era, y la discusión, si tenía que haberla, debía dejar a un lado la estéril pugna por conocer su intención; el sentido de la poesía podía tener una justificación social, o podía no tenerla,

pero esto ni acrecentaba ni disminuía su valor. La intención no hace a la obra, parecía decir Novo, a disgusto de los nacionalistas.

La preocupación por el sentido y la naturaleza de la poesía, sin embargo, no podía, y más estando la revolución tan fresca, aminorarse con la justa apreciación de Novo, al contrario, sería un tema recurrente en los propósitos de los grupos literarios, tanto que en volver los ojos a la sociedad justificaban sus empresas.

TEMPLAR LA PALABRA EN EL SONIDO DE LA REVOLUCION

En 1927 el muralismo estaba ya tan suficientemente afirmado como para ver en él la expresión más orgánica de lo que era entendido, y se deseaba que así fuera entendido, como un arte comprometido y revolucionario, pero esta misma coherencia del modelo artístico sufría, en la literatura, un desgaste apremiado por la retórica sujeta a una búsqueda de la nacionalidad prendida tanto a la inmediatez de la realidad, como a la insatisfacción de una conciencia encontrada con el enigma del ser mexicano.

La actitud del grupo sin grupo, por esto, resultaba opuesta a la inercia de la Revolución, pero en cambio compartía de su misma sustancia crítica. En un artículo a propósito de Agustín Lazo, Xavier Villaurrutia, en la revista Forma, realizaba una elocuente toma de postura, asumiendo un arte "sin lección, sin historia, sin moral, cuadros que son el mejor ejemplo de una pintura desinteresada que conoce sus límites y que sabe reducirse y vivir sólo dentro de ellos, cómodamente, sin excesos románticos, pero, al mismo tiempo, sin miserias ascéticas" (18). Desinterés, reducción, comodidad no eran, se sobreentiende, palabras de uso común, al contrario, aparecían de manera bastante provocativa, incomodaban la inercia del prestigio de, precisamente, la lección, la historia y la moral consubstanciales al tiempo nuevo. Prevenido contra el exceso, contra el caos informal a que podrían llevar los afanes propagandísticos y pedagógicos del arte, Villaurrutia se situaba en un punto desde el cual la reducción, o mejor dicho la contención, es un acto de higiene, de desnudez, pero también de fragilidad.

El pregón periodístico que sin tregua ni examen pedía manifestaciones de compromiso social mantuvo abierto el camino para declaratorias que definían, antes que una dirección, un destino que era, a un tiempo, un origen: la Revolución.

Reunidos en torno a la revista Crisol, aparecida en enero de 1929 y ya desaparecido un año antes el grupo de los estridentistas, el Bloque de Obreros Intelectuales conformado por, entre otros, Rafael Arévalo Martínez, el Dr. Atl, Narciso Bassols, Juan de Dios Bojórquez, Agustín Haro, Antonio Castro Leal, Daniel Cosío Villegas, Manuel Maples Arce, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Jesús Silva Herzog, Jesús S. Soto y Eduardo Villaseñor, se planteaba los siguientes

"Propósitos:

1. Pretendemos hacer una revista moderna, que contribuya a definir y esclarecer la ideología de la Revolución.
2. No tratamos de producir una literatura, sino de discutir o señalar problemas de interés nacional o internacional.
3. Por lo mismo daremos preferencia a los estudios sociales, políticos y económicos, aunque también digamos de otras ciencias y de la bellas artes. Los trabajos de interés científico ocuparán más nuestra atención que los temas artísticos o literarios..."(19).

La apuntada necesidad de "definir y esclarecer la ideología de la Revolución" era una suerte de afrenta a quienes veían en ella un cuerpo depurado, terminado y abstracto. La Revolución había que continuar haciéndola, y el mejor camino para continuarla era pensándola, recreándola a partir de la perspectiva de que su expresión se hallaba contenida en problemas individuales, humanos.

Apenas en 1925 uno de estos intelectuales, Daniel Cosío Villegas había dicho: "La Revolución fracasó porque triunfó sólo con las armas..., se quiso confiar el triunfo de la Revolución a políticos y militares que jamás podrán realizar la parte esencial de un movimiento social. Para que un movimiento social pueda triunfar se necesita el nacimiento de una ideología, de un nuevo punto de vista, de una nueva sensibilidad vital... de una nueva generación, y esa generación somos nosotros, y por eso afirmamos que nosotros somos la Revolución" (20). No era ésta sólo una declaración de abrogación generacional de ciertos derechos, era también de aceptación de un designio cifrado en la responsabilidad de justificar en la cultura, ideológicamente, el movimiento social, de darle una forma inteligible a lo que aparecía caótico y frustrante. Y en ésto residió el problema que escondía la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo, en la ausencia de un programa ideológico de la Revolución que legitimara la producción estética y la salvara de falsos dilemas encendidos por una crítica esparcida en la facilidad. El apresuramiento crítico, por otro lado, aparejaba consigo posturas extremas que en el mecanismo de la polémica veían al fortalecimiento como producto

de la descalificación, antes que de la comprensión. Insignia y escudo, la Revolución se convirtió en una palabra que garantizaba la invulnerabilidad.

Disperso el grupo estridentista a partir de 1928, la actitud de escándalo que los guió se transformó, al pasar a otras manos, en una más dura y menos sorprendente, quizá por ello menos eficaz. Recogiendo la inercia del movimiento vanguardista, desde mediados de 1929 apareció el grupo del Agorismo, que lanzó su declaración de principios en enero de 1930 que decía:

"1. La literatura de nuestro país permanece en su mayor parte al margen de la transformación ideológica y de la realidad social de nuestro tiempo; su contenido demuestra que sigue nutriéndose de un pasado económico, moral y político ajeno a la Revolución.

2. Si todo objeto útil es una síntesis de trabajo social con fines de aprovechamiento colectivo, la literatura debe tener esos mismos fines, o se convierte en una manifestación sin propósitos, muerta.

El grupo agorista, formado por intelectuales y artistas de vanguardia, se propone:

a) Iniciar o tomar parte en toda labor que busque la capacitación intelectual, sindical o económica de las mayorías trabajadoras.

b) Luchar por que nuestra literatura, desechando preocupaciones rigurosamente técnicas, se transforme en expositiva, educacional, o combativa, tomando sus temas de los hechos y cosas circundantes y definiendo su posición al lado de las mayorías.

c) Lograr que su movimiento sea de carácter permanente y procurar que su programa sea adoptado por el mayor número de hombres de ciencia, escritores, estudiantes y artistas" (21).

Dueños ya de un lenguaje caracterizado por la contundencia, la precisión de los objetivos expuestos por los agoristas adolecía, sin embargo, de una propuesta similar que aclarara cómo alcanzar tales metas. Cernidas sus expectativas y alcances en torno a un punto que tan pronto se levantaba familiar y cercano, tan pronto se develaba inasible y ajeno, aparecían describiendo un movimiento pendular entre el desciframiento de aquello que caracterizaba el tiempo propio y su inscripción en el movimiento de las mayorías, con el propósito de que lo distintivo fuese permanente y lo técnico, por contraposición, fugaz.

Posición expansiva, lejos el recato, la de los agoristas, como la de otros grupos cercanos, adquiere su verdadera estatura sólo contrapuesta a la de los Contemporáneos. Estos últimos, contra la acusación sistemática de falta de compromiso con la realidad que los entornaba, practicaban un tipo de crítica que venía a resaltar el origen y la filiación universal de la poesía mexicana.

Posiciones ambas que vistas una frente a la otra revelan la tensión de dos compromisos, legítimos en el cobijo de una conciencia, ya conciencia "de la raza", ya "conciencia de Occidente". Para arribar a la primera, la ampliación. Para llegar a la segunda, la contención. Para decir la primera, la pedagogía; para decir la segunda, la intimidad.

Dentro del ánimo ascensionista y de renuncia de los dos grupos, lo que pervivía era una preocupación para fijarse a un punto desde el cual reconocer y ser reconocido, aunque en ello les fuera el negar al opuesto.

Preparativo para un necesario proceso de conciliación, o acaso menos, de confluencia, estas dos posturas se esgrimieron contrapuestas de manera notable desde la aparición de la "Antología de la poesía mexicana", en 1928, prologada por Jorge Cuesta y realizada con la intervención de Xavier Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano y, ocasionalmente, Torres Bodet. Esta antología clarificó la amplitud de diferencias con sus antagonistas o enemigos, como prefería decir Héctor Pérez Martínez, quienes acusando la ausencia de poetas como Juan de Dios Peza, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera o Manuel Acuña, habrían de calificarlos como antinacionalistas y, por lo tanto, poco viriles. No carece de importancia el hecho de que el proceso empleado por el grupo para la factura de la antología tuviese como normatividad la utilización de un criterio de depuración, de selección, antes que el común de recopilación y acumulación. La propuesta subyacente, si queremos que la haya, vendría a ser precisamente la de abonarse a un espíritu de pureza poética, de crítica a la tradición poética mexicana, en contra de la que ya se afinaba con cierta retórica desde los manifiestos como una pasión difusora, de exposición y capacitación.

Si el ánimo crítico de los antologadores recargaba su cuestionamiento a la firmeza de la tradición y su aceptación sin más, establecía una insana parcialidad al mirarse a sí mismos bajo elogios tejidos en la amistad: el recato y la severidad eran para los poetas anteriores y para sus contemporáneos, no para ellos.

La carencia de esta serenidad crítica se reflejó de manera mucho más aguda y trágica en grupos como el de los agoristas, el de los escritores viriles o los comprometidos, al denostar la preeminencia de la técnica para guarecerse bajo la utilidad de una temática nacional y revolucionaria que, pese a todo, permanecía oscura e indescifrable, al grado que haría lamentarse a Héctor Pérez Martínez frente a Alfonso Reyes, algunos años más tarde, de que "no hemos dado todavía con una fórmula de arte mexicano. Estamos demasiado

cercanos a la liberación de México para fundamentar el carácter y el espíritu nacionales" (22).

La respiración del ambiente literario en ese momento se veía apurada en medio de una crítica de exploración practicada por los Contemporáneos, que pretendía ampliarse hacia la conciencia del ser occidental, y una crítica de exposición cernida en torno al emblema de la realidad inmediata. José María Benítez, del grupo agorista, expresaría a mediados de 1929 el sentir de un grupo que se buscaba consecuente con la modernidad:

"El nuestro es un grupo de acción. Intelectualidad expansiva en dirección a las masas. El agorismo no es una nueva teoría del arte, sino una posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida. Consideramos que el arte sólo debe tener objetivos profundamente humanos. La misión del artista es la de interpretar la realidad cotidiana. Mientras existan problemas colectivos, ya sean emocionales, ideológicos o económicos, es indigna una actitud pasiva. Precisada esta situación fundamental, consideramos cuestiones secundarias las de técnicas y teorización estética: lo que importa es responder categóricamente ritmo de nuestro tiempo. Agorismo: arte en movimiento, velocidad creadora, socialización del arte" (23).

Detrás de la propuesta de responder categóricamente a la realidad del país había un vigor original por marcar valores absolutos que, sin embargo, encontraba su mayor fragilidad en la imprecisión del objetivo revolucionario, aspecto que cobraría esencial relevancia en la elaboración de la teoría de la crisis crítica de Jorge Cuesta, en 1932, al establecer a la duda permanente como el único valor absoluto que se resolvería como un carácter nacional en tanto universal. Como señala Guillermo Sheridan: "Cauteloso ante toda absolutización de valores, Cuesta reivindicó siempre la duda y la lucidez del rigor, ingredientes de los que emana el verdadero ideal revolucionario. El estado natural del intelectual, que lo identifica como revolucionario, no podía ser para él otro que el del autoenjuiciamiento y el de la crisis" (24). Esta modulación del pensamiento habría de convertirse en una de las principales contribuciones del grupo de Contemporáneos al panorama literario en México, tanto que las críticas permanentes que se les hacían sobre una falta de conciencia de la realidad del país tendrían cada vez menos sentido. No podía, a pesar de que así se continuara haciendo hasta muy recientemente, mantener una acusación de antinacionalismo cuando en las páginas de la revista había una honda preocupación por desentrañar el carácter de la pintura en México, por ejemplo, o del ser mexicano, del teatro mexicano, de la cultura mexicana. La noción de la crítica para ver a los demás y para verse a sí mismos, al fin, podía esgrimirse como una actitud verdaderamente revolucionaria, como una actitud social que no iba en contra de la Revolución porque no negaba su impulso, lo consolidaba.

LOS QUE SE ASOMAN AL BARANDAL

Prendido al lenguaje polemista de la época el concepto de generación, introducido por Ortega y Gasset, y poco decididos los grupos a aceptar explícitamente su condición de crisis, no tardaron en pronunciar su favor hacia un grupo de jóvenes escritores reunidos en la revista estudiantil "Barandal". Nacido bajo el signo de la confluencia, signo que no sólo aceptó sino que intentó hacer efectivo, el grupo de "Barandal" se significó por el apremio externo de convertirlos en herederos, antes que de postulados de actitudes. Así, Ermilo Abreu Gómez los vio como una generación "sobrada de virilidad y ésta nunca la pudo haber aprendido en Contemporáneos" (25), en tanto que éstos los definían como continuadores suyos, siempre que asumieran una actitud crítica, incluso, o más bien como condición, contra ellos mismos. A una pregunta expresa de Núñez Alonso para El Universal Ilustrado, Xavier Villaurrutia manifestó:

"-¿Están satisfechos con lo que lograron?

-¿Satisfechos? Sí. Antes de que pudiera en nosotros asomar la duda han aparecido unos muchachos -los que se asoman al Barandal- afirmando, ratificando nuestra actitud. Es una juventud que nos sigue literariamente. ¿Que venga una generación reactiva? Al fin y al cabo, yendo contra nosotros, serán producto nuestro" (26).

La distancia, en este sentido, marcaría la cercanía: la primera apuntada hacia un cuestionamiento ético, la segunda hacia una afinidad estética.

La revista "Barandal" apareció en agosto de 1931, dirigida por Rafael López Malo, Salvador Toscano, Arnulfo Martínez Lavalle y Octavio Paz, jóvenes antecendidos, excepto Salvador Toscano, por cierta celebridad literaria debida a sus padres. Rafael López participó en la revista "Moderna" y, al igual que Miguel D. Martínez Rendón, en el movimiento de los agoristas, aunque era más comentado y conocido por los estudiantes preparatorianos, sobre todo por su poema "La bestia de oro". A Octavio Paz Solórzano se le conocía en este círculo como el autor ocasional de narraciones literarias aparecidas en el suplemento dominical de El Universal, además de que Ireneo Paz era el nombre que le daba identidad a una calle de Mixcoac.

Respaldata con las colaboraciones de, entre otros, Julio Prieto, Raúl Vega Córdoba, Humberto Mata, Manuel Rivera Silva, Francisco López Manjarrez, Manuel Moreno Sánchez, Enrique Ramírez y Ramírez, José Alvarado y del fotógrafo Adrián Osorio, Barandal fue el escaparate que dió a conocer una presencia que, aunque no estaba clara, servía para justificar la creencia de que el papel protagónico de los Contemporáneos había declinado, creencia

desvanecida apenas se dieran cuenta que éste maduraba para coronarse en obras como "Muerte sin fin" o "Nostalgia de la muerte".

La vinculación de la revista con los Contemporáneos, sin embargo, no era la de oposición y rechazo que esperaba Ermilo Abreu Gómez, era una de admiración, pero no de deslumbramiento: su cercanía no los transformó sino para distanciarlos: desde el tercer número de la revista -alcanzaría siete, hasta marzo de 1932-, se publicaron cinco suplementos que fueron dedicados a, por orden de aparición, Carlos Pellicer, profesor de Octavio Paz de literatura hispanoamericana en la Escuela Nacional Preparatoria, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Manuel Moreno Sánchez y Manuel Rodríguez Lozano.

El acercamiento de Paz hacia algunos de los Contemporáneos, que se volvería conocimiento, aclararía en más de un sentido su distancia: generación cuestionada, era también inevitable, presencia insoslayable ante la cual se templarían la personalidad y actitud de un equipo donde la figura destacada era la del mismo Paz, muy pronto "capitán" de un grupo igualmente heterogéneo en el que Efraín Huerta ocuparía un lugar destacado, en medio del más moderado de Alberto Quintero Alvarez, Rafael Solana, Neftalí Beltrán y Carmen Toscano.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Monsiváis, Carlos. "El arte y la cultura entre 1910 y 1930", en **La polémica del arte nacional en México, 1850-1910**. Daniel Schávelzon, compilador. México: FCE, 1988, p.302.
2. Ibidem.
3. Martínez, José Luis. **Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949**. Ier tomo. México: Antigua Librería Robredo, 1949, p.22.
4. Cit. por Benítez, José María. "El Estridentismo, el Agorismo, Crisol", en **Las revistas literarias de México**. México: INBA, 1963, p.150.
5. Schneider, Luis Mario. **El estridentismo**. México. 1921-1927. México: UNAM, 1985, p.13.
6. Cit. por Sheridan, Guillermo. **Los Contemporáneos ayer**. México: FCE, 1985, p.15.
7. Cit. por Benítez, José María. Op. cit., p.148.
8. Schneider, Luis Mario. Op. cit., p.15.
9. Capistrán, Miguel. "México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos", en **Revista de la Universidad**, vol. XXI, núm. 9 (mayo de 1967), p.III.
10. Unamuno, Miguel de. "Contra el purismo", en **Antología**. Madrid, España: FCE, 1964, p.183.
11. Cit. por Schneider, Luis Mario. **Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica**. México: FCE, 1975, pp.160-161.
12. Op. cit., p.163.
13. Op. cit., p.172.
14. Op. cit., p.167.
15. Op. cit., p.171.
16. Op. cit., p.176.
17. Op. cit., p.187.
18. Cit. por Sheridan, Guillermo. Op. Cit., p.
19. Benítez, José María. Op. cit., pp.160-161.

20. Hernández Campos, Jorge.
21. Benítez, José María. Op. cit., pp.155-156.
22. Capistrán, Miguel. Op. cit., p.X.
23. Benítez, José María. Op. cit., p.153.
24. Cit. por Sheridan, Guillermo. Op. cit., p.394.
25. Op. cit., p.375.
26. Op. cit., p.379.

OCTAVIO PAZ: LA BUSQUEDA DEL SENTIDO

EN LA EXTRAÑEZA EL AZORO DE LA POESIA

Octavio Paz nació en la ciudad de México el 31 de marzo de 1914 y, apenas pasados unos meses, al unirse su padre al movimiento zapatista junto con Antonio Díaz Soto y Gama, su madre le llevó a vivir a la casa del abuelo paterno, Ireneo Paz, en Mixcoac, entonces un poblado cercano a la ciudad de México. Ahí radicaron unos cuantos años hasta que Octavio Paz Solórzano tuvo que asilarse en Los Angeles con la representación de Zapata ante los Estados Unidos, cargo que mantendría hasta 1919, año del asesinato de Zapata.

La estancia en los Estados Unidos, de casi dos años, significó para Octavio Paz el enfrentamiento con la imposibilidad de comunicarse, con el sentimiento de la extrañeza que da el estar en un sitio agresivo y ajeno, no menor al experimentado a su regreso; según recuerda Paz, en Los Angeles sus padres lo llevaron a un colegio, "y como yo no hablara una sola palabra de inglés me costó mucho trabajo comunicarme con mis compañeros. El primer día hubo burlas y, claro, una pelea. Regresé a mi casa con el traje desgarrado, un ojo semicerrado y la boca rota. A los dos años volvía a México y sufrí lo mismo entre mis compatriotas: otra vez burlas y puñetazos" (1).

La extrañeza fue en Paz un sentimiento que apareció muy pronto y quizá menos en Los Angeles que en México: la vecindad con quienes debían ser menos ajenos se pronunció en una tensión que le hacía aparecer diferente y, para los demás, también extraño, ajeno en su propia tierra. El sentimiento, mitigado en el seno de su familia, se mantendría de manera subterránea y no desaparecería, al contrario, se afirmaría algunos años después, cuando lo hiciera un sentimiento consciente.

Explorándose de esta manera Paz, y de regreso a la casa de Mixcoac, era testigo de un edificio envejecido por el descuido y la falta de dinero para mantenerlo en buenas condiciones: los enramados del jardín se aposentaban ora en una recámara, ora en una habitación abandonada: la luz descubría nuevos resquicios para iluminar un rincón empolvado. En trance de perderlo todo, la familia de Paz mantenía la vigencia de algunas actitudes y posturas que les recordaban un estatus demeritado en el devenir de los sucesos políticos -en alguna ocasión su madre le recordaba: "procura ser modesto, ya que no humilde. La humildad es de santos, la modestia de gente bien nacida" (2). El nuevo aire que recorría la casa dejaba algunos sitios sin tocar.

La Revolución fue para la familia de Paz una manifestación que si bien los había empobrecido también les hacía sujetarse a una normatividad social que compartía de la nostalgia y de la esperanza, del recogimiento y de la participación. Ambivalencia fijada en un extremo por los debates familiares entre el abuelo y el padre, y en el otro por el silencio agudo de la madre.

Ireneo Paz, porfirista converso y en sus últimos años defensor del liberalismo mexicano, exponía desde el periodismo como únicas alternativas del país los caminos de la reforma política y de la democracia, en tanto que su hijo Octavio Paz Solórzano, participante de la Convención revolucionaria en la Cd. de México y en Toluca y fundador, después de la muerte de Zapata, del Partido Nacional Agrarista, defendía como únicas alternativas las de la modernización y el progreso, es decir, el desarrollo, pero desde una perspectiva desencantada de la Revolución, movimiento escindido a partir de la ruptura de los zapatistas con Madero en 1911. Siguiendo a Octavio Paz Solórzano, hubo dos concepciones del movimiento, "una puramente política, democrática, encabezada por el señor Madero, y que sólo se detenía en la superficie de los problemas mexicanos; otra, representada fundamentalmente por Zapata, que iba a la entraña de México y que, con intuición maravillosa entendía el problema y que no era sino el del establecimiento de un orden económico y social más justo que el de ese tiempo" (3).

Estas dos visiones del porvenir de México cobrarían en Octavio Paz especial significación pues, sin renunciar a ninguna de las dos, intentaría recogerlas para hacer la suya propia.

En esta discrepancia familiar pervivía, pese a todo, la tradición burguesa de un liberalismo amalgamado a la vigencia de un jacobinismo atribulado por el acontecer político y personal: inscrito los primeros cuatro años de su educación primaria en un colegio francés de los hermanos La Salle, donde "las creencias eran un asunto de la comunidad" y, posteriormente, en el colegio inglés Williams, donde éstas eran "a private opinion" y lo que predominaba era "un vago deísmo", Octavio Paz enfrentó la paradoja de una religión opuesta en sus dogmas a la naturaleza de la carne y de los sueños, oposición que en su enfrentamiento pedía una renuncia y una fe, una abjuración que se calibraría en el seno de una salvación:

"La Iglesia se convirtió en una proveedora de sueños eróticos cada vez más indecentes. Y en esos sueños me hacía dudar más y más y las dudas alimentaban mi cólera contra la Divinidad. Un buen día, al salir de la iglesia, comprobé una vez más que la comunión no me había producido ningún efecto. Estaba tan caído de la mano de Dios después de la comunión como antes. Escupí en el suelo como si quisiera devolver la hostia, bailé sobre mi escupitajo, dije dos o tres maldiciones y reté a Dios. Desde ese día, aunque sin decírselo a nadie, profesé un antideísmo beligerante" (4).

Desprendida la libertad de la represión, y nutrida de la duda, este antideísmo combativo y, al mismo tiempo, privado (¿de qué otra manera podía ser, puesto que era un enfrentamiento personal?), tuvo su contraparte en la conciencia de que era precisamente en las mujeres de la casa donde se recargaba el fervor religioso. Hablo de fervor porque, aunque contenido, no dejaba de manifestarse silencioso y contundente, al contrario que el otro fervor, el de los hombres, político y declarado: fervor uno para sentirse, para creerse, fervor otro para decirse, para debatirse.

En esta preferencia de Octavio Paz para enfrentar a Dios antes que a negarlo había también una preferencia para no perder el sentido religioso de los ritos, pero siempre fuera de la institucionalidad de la Iglesia, aunque no siempre totalmente alejado de los dogmas.

Frecuente visitador de Ifigenia y de Elodio, indígenas que habían servido a su abuelo, Octavio Paz logró el acercamiento a un saber donde el sensualismo estaba fuertemente atado a la experiencia religiosa, donde el sueño y la carne aparecían modulados en un mismo espacio que no era ni el del colegio francés de El Zacatito, donde la educación era antes que inquietadora enunciativa, ni en el colegio Williams, de ambición pragmática. Era este un conocimiento oscuro, singularizado por una expresividad escondida en su propio recogimiento. Ifigenia:

"Arrugada, sentenciosa, vivaz, niña vieja con un saber de siglos, fuente manando siempre maravillas, más que una abuela era una leyenda andante, un personaje de uno de sus cuentos. Era bruja y curandera, me contaba historias, me regalaba amuletos y escapularios, me hacía salmodiar conjuros contra los diablos, los fantasmas, las enfermedades, las malas ideas. Yo fui el último de sus protegidos: por su casa habían pasado antes mis primos y primas, mayores que yo. Ifigenia me inició en los misterios del temascal, el tradicional baño azteca que recuerda al baño turco y al sauna finés. Pero el temascal no era sólo una práctica higiénica y un placer corporal: era un rito de comunión con el agua, el fuego y las criaturas incorpóreas que engendran los vapores" (5).

Verdadera iniciación, el descubrimiento de un espacio donde la conciliación era natural, la comunión, ya que no en la hostia, se encontraba en un ritual que convertía a las palabras en un sacramento que expulsaba y purificaba, prevenía contra las apariciones y recuperaba los sueños para un cuerpo acosado por una naturaleza informe y acogedora.

Confluyendo así en la educación de Octavio Paz una tensa efervescencia política entre su padre y su abuelo, un sentido de extrañeza paliado en la actitud religiosa de su madre, una abominación deísta y una participación en los vestigios de una cultura afirmada en la agudeza para conciliar en el juego una religiosidad vital con el desborde de la duda, se afinó un espíritu

dispuesto a preservar, por encima de las crisis, una mirada sorprendida, maravillada frente al mundo:

"Una tarde, al salir corriendo del colegio, me detuve de pronto; me sentí en el centro del mundo. Alcé los ojos y ví, entre dos nubes, un cielo azul abierto, indescifrable, infinito. No supe que decir: conocí el entusiasmo y, tal vez, la poesía" (6).

DE LA EPICA ANARQUICA A LA ETICA DEL ARTISTA

Año de gravitaciones políticas que facilitarían la aparición de posturas extremas, en 1929 José Vasconcelos se lanza a la gran aventura que busca el poder presidencial, apoyado por aspiraciones legítimas de un sector social identificado con la autonomía, ya universitaria, ya ideológica, siempre política, siempre épica: teñidos los tiempos con el majestuoso, a veces grotesco, movimiento que da la grandilocuencia mística posrevolucionaria, el ánimo colectivo del designio de la nueva era permeó a los estudiantes fincando sus expectativas en la acción monumental del enfrentamiento. Arrebatado por la huelga estudiantil, Octavio Paz, pese a no haber participado en el movimiento vasconcelista, comulgó con el ideal que lo guiaba, se vio envuelto "en la gran fe vasconcelista, en ese fervor que posteriormente produjo muchas cosas y, entre ellas, una organización de estudiantes pro obrero y campesino de la que a su vez surgieron muchas gentes que con los años se convirtieron al marxismo o al sinarquismo" (7), porque si bien el ánimo era uno compartido, las vías para alcanzarlo se definirían contrapuestas.

Momento de arrebatos, expectativas y especulaciones, Octavio Paz se vio advertido de la fe desde el anarquismo sostenido por José Bosch, un joven catalán a quien conocería entonces y que lo introduciría al "pensamiento libertario". Momento también de elecciones, Octavio Paz se enfrentaría a la que sería la disyuntiva de su generación: política o violencia, "De ahí la predisposición de algunos -dice el mismo Octavio Paz- a las soluciones extremas: las tendencias al fascismo o al marxismo. Yo me identifiqué con la gente de izquierda" (8).

Asumiendo esta elección, y siendo consecuente con ella, es como a los quince años Octavio Paz se convierte en activista de esa fugaz Unión de Estudiantes Pro Obreros y Campesinos, y se inicia en la lectura de Kropotkin, Eliseo Réclus, José Ferrer y Proudhon, antecedentes con los que ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, donde habría de encontrar a un viejo conocido de su padre, Antonio Díaz Soto y Gama quien, como profesor y amigo, le haría compartir la idea de que en el movimiento zapatista encarnaba el verdadero espíritu de la Revolución.

Deslumbrado, literalmente, por la lectura de *The Waste Land* de T. S. Eliot, traducido por Enrique Munguía como *El páramo* y publicado en la revista *Contemporáneos* en 1930, Octavio Paz sintió la turbación de una poesía alejada de lo que entonces conocía; sin comprenderla sabía que había un mundo, o varios mundos, fuera de la tradición mexicana, un mundo quizá baldío, pero real: *The Waste Land* era una respuesta anticipada a una pregunta que aún Octavio Paz no se planteaba, pero que ya se veía como una preocupación por alcanzar un sentido de transformación que convergiera en un punto de alianza entre la vida y el mundo, entre el deseo y el cuerpo: una respuesta desprendida de la necesidad por encontrar una salida que correspondiera a los intereses de una sociedad debatida ante el creciente temor de padecer una Revolución muerta. Por eso, aunque mantuviese en sus actividades un prioritario interés en la poesía, atendía desde la prosa un panorama inevitable: "Literalmente, esta práctica dual fue para mí un juego de reflejos entre poesía y prosa" (9), pero no sólo reflejo, reflujo, pensamiento activo donde el tránsito lo establecen las palabras, lenguaje de designio y casi de resignación: "Algunos artículos y ensayos los hice un poco para justificarlo (se refiere al quehacer poético), pero también un poco por fatalidad" (10). Permanecer ajeno a la participación social, en ese momento, habría significado renunciar a una identidad que se definía precisamente opuesta a la frialdad habitualmente consagrada en grupos como el de los *Contemporáneos*, y más, diferenciarse de la envoltura que había contagiado desde la tradición familiar hasta la participación estudiantil: la práctica de la escritura dual fue, por eso, una manera natural de asumir un mecanismo de interpretación fundado en la palabra como un instrumento del pensamiento, pero un pensamiento sentido y, quizá, un pensamiento que se revela.

Espacio de encuentro y desencuentro, de exploración y conocimiento, la revista "Barandal" recogió textos lo mismo de Joyce y de Marinetti que de Valéry, Alberti y Staiin: amplio tejido de posturas y visiones que daban idea de la variedad de caminos abiertos a fuerza de la fatiga que daba el desborde de las esperanzas en lograr un mundo nuevo, una realidad asimilada y consecuente, propia de la necesidad social de una justicia más palpable, menos abstracta: hechizo de las posibilidades de un futuro aún no sometido a la prueba de su propio desarrollo.

Preocupado Octavio Paz por confirmarse la existencia de vínculos entre la moral y la poesía, escribió en 1931 el que sería su primer artículo publicado, "Ética del artista", donde, antes de plantearse la pregunta sobre el deber del artista entre lo que denomina arte de tesis o arte puro, descalifica al segundo en razón de la enseñanza de la tradición. Asimilando un lenguaje que recuerda a uno religioso y, paradójicamente, marxista, encuentra el verdadero valor del arte en su intención, en su sentido, por lo que, los seguidores del

arte puro, al carecer de él, se encuentran en una posición aislada y favorecen la idea kantiana del "hombre que pierde toda relación con el mundo" (11). De esta manera aislados, racionalistas y abstractos, se enfrentan a los seguidores del arte de tesis, del arte con intención, antagonistas éstos del escepticismo que mueve al hombre individualista. El arte de tesis, apoyado "por toda la fe y el entusiasmo de los jóvenes y por el ejemplo magnífico de la tradición" (12), adopta una posición mística y combativa, prefiere lo que descarta el arte puro: una religión interior y su manifestación, un espíritu de totalidad, pues sabe "que las grandes culturas lo han sido precisamente por esa dirección total y conjunta de todos hacia un fin extrahumano, y no por esa inteligente, solamente inteligente, y discreta limitación de los destinos y posibilidades de la creación" (13). Actitud, sin duda, de una franca expansión hacia una meta que, siendo del hombre, se aclara en el principio de una tarea cifrada en una voluntad fuera de él:

"Es indispensable pensar que formamos parte de un continente cuya historia la hemos de hacer nosotros. Que hay un destino manifiesto a través de todos los tiempos, que obliga al hombre a realizar la voluntad de la vida y de Dios. Es necesario hacernos dignos de nuestro sino. Por sobre las contingencias de los sucesos vergonzosos actuales, está la voluntad de limpieza, que en 'lo transitorio busca lo eterno', y se angustia por encontrar su propio camino de salvación" (14).

El antideísmo beligerante lograba expresarse en una conciencia, o mejor dicho en una aceptación, de una voluntad extrahumana que apuntaba ya hacia una solución mítica de la angustia, y lo colocaba como un desprendimiento de las poéticas de eco neoplatónico, de Cicerón a Virgilio, de San Agustín a Dante, de Ficino a Bruno, de los románticos, de Rilke y, por oposición, frente a la estética con que entonces se calificaba a Juan Ramón Jiménez y a Paul Valéry y, en México, a los Contemporáneos.

Contagiado así de una retórica aún prendida en la superficie de tales estéticas, Octavio Paz aún no entreveía que era más en la pregunta que en la respuesta donde valía detenerse, por lo que insistiera en resaltar el papel ya designado del hombre:

"Hemos de ser hombres completos, íntegros. Hemos de ser hombres cultos, en el sentido platónico y scheleriano del vocablo. Sólo en esa forma quizá recibamos algún día la inspiración que a veces sobrecogía a Nietzsche y que descendió hasta Plotino" (15).

Una inspiración que sería un estado de posesión, un acto de merecimiento que no podía ser alcanzado con sólo la razón o la inteligencia, sino con el concurso de vías irracionales e involuntarias, fuerzas oscuras del hombre.

La recurrencia que en el artículo hace Octavio Paz a la simbolización, a través de Pablo Luis Landsberg, quien "hace notar ya este carácter religioso y divino de la inspiración" (16), evidencia la necesidad de acudir a una instancia que se mantiene indescifrable, inaprensible, fuera de la conciencia, pero no ajena a ella: parte sustancial de un proceso que no se explica, se comparte.

Lector más atento, al parecer, del romanticismo que de la tradición anarquista, y quizá más receptivo hacia un espíritu de la época adquirido a través del conocimiento de autores publicados en la Revista de Occidente, en esta época Octavio Paz se revela muy cercano al romanticismo alemán de la primera época, ese romanticismo ambigüo y susceptible de caer en la complacencia del que habla Maurice Blanchot:

"si en Alemania el romanticismo es ambigüo, en Francia el romanticismo venido de Alemania desempeña un papel crítico, implica una negación muchas veces radical... Se opta por considerar como poco importantes algunos rasgos, y otros como los únicos auténticos: como accidental el gusto por la religión, como esencial el deseo de rebeldía; como episódica la preocupación por el pasado, como determinante el rechazo de la tradición, la llamada de lo nuevo, la conciencia del ser moderno; como un rasgo momentáneo las inclinaciones nacionalistas, como un rasgo decisivo la pura subjetividad que no tiene patria. Y si finalmente todos esos rasgos juntos se reconocen como igualmente necesarios, por el hecho de que se oponen los unos a los otros, resulta que el tono dominante viene a ser, no el sentido ideológico de cada uno de ellos tomados en particular, sino su oposición, la necesidad de contradecirse, la escisión, el hecho de estar dividido -lo que Brentano llama die Geteiltheit-, y el romanticismo, que así se caracteriza como la exigencia o la experiencia de las contradicciones, sólo confirma su vocación por el desorden, amenaza para algunos, promesa para otros, y para otros aún, amenaza impotente, promesa estéril" (17).

Esta larga cita puede explicar los riesgos de asumir un romanticismo parcializado, en Octavio Paz, por la necesidad de conferirle a la poesía un sentido ideológico que la vincule con la realidad, de allí, quizá, su petición de llegar a ser hombres íntegros y completos antes que íntegros por contradictorios y escindidos, de allí su reivindicación de un pasado y una tradición ejemplares por magnificentes, no por cuestionables, de allí el regusto religioso que no encuentra su esencia en el deseo de rebeldía sino en la perpetuidad del accidente o, para emplear la frase de Quevedo, que en "lo transitorio busca lo eterno".

La conciencia, en este estado, adquiere una moralidad limitada que no alcanza el estado poético sino en razón de la certidumbre del sentido de la obra, certidumbre que al final se revela oscura, pero cierta: "Aunque quizá esta pregunta, esta angustia de los jóvenes por saber el sentido de su obra, sea una muestra de que el misterio ya está obrando" (18). Este apriorismo poético, esta especie de irracionalismo ordenado, confuso en sus propios términos, le hará negar la importancia del surrealismo por cuestiones menos

estéticas que ideológicas: la presteza de una moral comprometida y restringida con unos ideales poéticos la consumía en lo que debía nutrir: la crítica. Así, reconocerá con posterioridad que "Uno de los grandes méritos morales e intelectuales de Breton y de sus amigos fue haber roto con el stalinismo desde 1930. Pero ese mérito inmenso fue para nosotros un demérito" (19). De este modo, sentaba Paz la justificación de la ética del artista -puesto que dejaba irresuelta la pregunta sobre cuál debía de ser el sentido de la obra-, en la angustia provocada por esta misma imposibilidad de darle contestación. Imposibilidad que pese a todo no impedía deslindar simpatías y antipatías, al contrario, fortalecía un impulso de convergencia que se declaraba contradictorio, aspecto que no tardaría en hacerle notar Rafael Alberti, primero, y luego los Contemporáneos.

LA POESIA EN EL PULSO DE LA HISTORIA

Fresco el término de la guerra cristera y la sofocación de la rebelión escobarista, reciente aún la derrota del vasconcelismo y hallándose ya éste en un exilio que duraría siete años, se acentuó una crisis en la gran fe salvadora y mesiánica del movimiento, propugnador de una lealtad debida a los principios y no a los caudillos, que acrecentó una disyuntiva heredada del liberalismo y del positivismo entre libertad y orden.

Frente a la necesidad de resolver la poca disposición social para aceptar el autoritarismo caudillesco, y con la convergencia y complicidad de los sindicatos obreros a través de sus líderes, la fundación del Partido Nacional Revolucionario, partido de estado, permitió institucionalizar la política creando las condiciones para la transición de la imagen del caudillo a la del hombre fuerte.

Intentando hacer de la conciliación de clases una condición para preservar al mismo tiempo el orden político, el sustento del poder y el desarrollo del país, el PNR fue concebido por Calles, según Emilio Portes Gil, como un "Partido que realizara la unión de la familia revolucionaria (entonces ya vista con desdén por el grosero enriquecimiento de los hombres, civiles y militares, cercanos al presidente), a cuyos Estatutos sirvieron de norma los que en el año de 1924 se habían aprobado en Tamaulipas para el Partido Socialista Fronterizo" (20). La creación del PNR, verdadera máscara para la consolidación del Maximato, facilitó el control de las aspiraciones populares, pero no el control de sus sentimientos, estremecidos entre la desilusión y el escepticismo.

Afinadas las posturas radicales que llevaron al encarcelamiento de Siqueiros en 1930, a su exilio en 1932, y al furioso ataque a Narciso Bassols, entonces

Secretario de Educación Pública -disfrazado como un ataque a la revista "Examen" de Jorge Cuesta por acusaciones, dirigidas por los nacionalistas desde el periódico Excelsior, por publicar material pornográfico contenido en la novela por entregas "Cariátide" de Salazar Mallén-, la certeza que en Daniel Cosío Villegas fue expresión airada y reivindicativa, en 1934 era ya expresión serena: la Revolución había fracasado.

La revitalización cultural de México, fuera del muralismo, tenía como expresiones al art nouveau y a la construcción de los primeros rascacielos, a la emergencia de la radio y del cinematógrafo (en 1934 se produjeron 23 películas), a la concepción de la educación como socialista, desfanatizadora y nacional, y al énfasis de que el problema social más importante para México era el de la distribución de la tierra y lograr su mejor explotación. La vigencia de las corrientes nacionalistas y la consolidación del poder institucional no pudieron evitar un debilitamiento en la voluntad popular -antes bien, la propiciaron-, y una introspección fundada en este sentimiento de desilusión.

La expresión de Luis Cabrera: "La Revolución no ha resuelto ninguno de los problemas políticos del país" (21), recogía una crítica sostenida sobre el programa del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), elaborado sobre bases socialistas, pero un socialismo confuso y vago, tal que hacía comentar a uno de sus secretarios de Estado que "la educación mexicana debía tener como basamento la dialéctica materialista de Karl Marx" (22); en la manifestación de esta vaguedad era que podía afirmarse que la Revolución había perdido su orientación, pues se tenía que recurrir a formas teóricas ajenas a la realidad del país.

Si los ideales de la Revolución no había podido llevarse a cabo, si aún los escritores nacionalistas reconocían: "no hemos dado todavía con una fórmula de arte mexicano. Estamos demasiado cercanos a la liberación de México para fundamentar el carácter y el espíritu nacionales. Pero nadie puede negarnos que hemos sentido, con más dolor y cariño, la necesidad de una expresión nuestra" (23), era quizá porque no los había, o eran demasiados, como las fórmulas, pero la expresión de la angustia no era suficiente, había que procurar encontrar las causas de esta desviación, de este fracaso, tarea paralela, o de la misma naturaleza, que la de la introspección. Ante la desilusión, la reflexión.

Samuel Ramos, colaborador de "Contemporáneos" y de "Examen", escribe "El perfil del hombre y la cultura en México" advertido de la importancia de una pregunta hasta entonces pospuesta, temible por lo descarnada, seductora por lo compleja: si la Revolución ha fracasado "¿es que hay una deficiencia

intrínseca en el hombre mexicano?" (24): Samuel Ramos propone que el problema de la Revolución no es sino consecuencia de un problema más hondo, el del hombre mexicano, incluso antes que el de su circunstancia material. Como señala Abelardo Villegas, de la proyección al futuro en Caso y Vasconcelos, se transita a un presente encarnado en el ser del mexicano (25); pese a que se posponga, porque no la hay, la respuesta a la cuestión ¿qué es el mexicano?, se analizan sus deficiencias, convergentes en un mal heredado: la imitación.

En medio de encuentros, verdaderas confrontaciones, entre representantes de la generación del Ateneo y de los Siete Sabios, sobre las ruinas de un positivismo sobreviviente en crónicas periodísticas, donde se debatían las posibilidades del materialismo histórico, el realismo socialista crecía como la única doctrina viable, a la que debían apegarse todos, o casi todos, los que simpatizaran con las promesas del comunismo. Octavio Paz, cercano a estas ideas, fundó, después de la desaparición de la revista "Barandal", y ya estando inscrito en la Escuela de Derecho, unos "Cuadernos del Valle de México" que sólo lograrían aparecer por dos números, pero que sirvió para, además de publicar algunos poemas, constatar que el grupo original no tendría la solidez para la continuación de una empresa en común.

También en 1933, Octavio Paz publicó el poemario "Luna Silvestre", editado por Miguel N. Lira, que revelaba ya cierta asimilación de temas románticos; como expresa Carlos H. Magis, "los poemas de Luna Silvestre tocan aspectos del espíritu romántico vigentes aún en la poesía moderna: el desprendimiento de la realidad puramente sensible, el misterio de la poesía, la verdad del sueño" (26). Al decir cierta asimilación lo hago porque pienso que ésta se declarará de manera más profunda cuando rebase los prejuicios mantenidos contra el surrealismo y comprenda aquella parte del romanticismo crítico que se mencionó anteriormente.

Los siete poemas de "Luna silvestre" no tendrían cabida en la revisión que Paz hiciera posteriormenete de su obra, pero revelan a pesar de ello un rigor en la palabra medida en la sensualidad de sí misma, seducida por la presencia inasible de la mujer, de la naturaleza. El deseo y la pasión andan por los poemas como desprendidos del silencio y de la memoria, se recrean y se recuerdan, se fijan y se desvanecen en el pronunciamiento:

De entre el silencio, tus palabras
sonando todavía;
bajo las ramas, cayendo tus palabras,
como una lenta luz madura.

Mis brazos rodando el círculo perfecto,
el hueco, lleno de memorias,
que me deja la ausencia de tu cuerpo.
Así, esquivo, siempre estás presente,
confusa, como un turbio recuerdo de la infancia.

En este momento, prendido a una escritura de tipo intimista, Paz tendrá oportunidad de mostrar sus poemas a Rafael Alberti, quien le señalará una contradicción entre su ideal revolucionario de la poesía y de la política.

Llegado a México en 1934, Rafael Alberti representaba la encarnación del poeta de los nuevos tiempos, el advenimiento de un lenguaje socialista congruente con la poesía: su presencia fue un acontecimiento que fascinó sobre todo a los más jóvenes, teniendo en ellos a sus mejores lectores y escuchas.

"Abanderado con el poema 'La toma del poder' de Louis Aragón", según recuerda Efraín Huerta, Alberti venía como afiliado del Partido Comunista Español para dictar una serie de conferencias, después de las cuales se reunía con los jóvenes poetas, entre ellos Octavio Paz, quien recuerda que

"Una noche, todos los que lo rodeábamos le leíamos nuestros poemas... Todos éramos de izquierda pero ya desde entonces sentía cierta desconfianza ante la poesía política y la literatura que después se llamó 'comprometida'. En aquella época, en 1934, Alberti escribía una poesía política -es la época de Consignas, aquel librito en el que había afirmado que la poesía debía estar al servicio del partido comunista, una posición muy semejante a la de Louis Aragón en Francia. Y cuando yo le enseñé mis poemas a Alberti, él me dijo: 'Bueno, esto no es poesía social' (al contrario, era una poesía intimista -una palabra horrible ésta, intimista, pero eso era: intimista), 'no es una poesía revolucionaria en el sentido político', dijo Alberti, 'pero Octavio es el único poeta revolucionario entre todos ustedes, porque es el único en el cual hay una tentativa por transformar el lenguaje'" (27).

La manifestada, no explicada, desconfianza de Paz hacia lo que significaba la poesía política, por un lado, y el señalamiento de Alberti hacia lo que veía una restricción del término revolucionario sólo al lenguaje poético y no al tratamiento temático que exigiría una poesía social, aseguró en Paz la claridad necesaria para plantearse el problema de procurar una conciliación entre la revolución social y la revolución poética; mantenidos en él de manera separada, compartía afinidades morales con grupos de izquierda (el repudio a Trotski, a los enemigos de Stalin, a Breton), pero que se veían contrariadas

con ese impulso intimista que no cesaría, al contrario, se ahondaría, con un suceso perturbador: la muerte de su padre.

La confrontación con la fatalidad provoca rebeldías: Octavio Paz, recogido en sí mismo, se enfrenta a sí mismo. La calidad de sus expresiones románticas empieza a cobrar verdadero sentido y empieza a realizar una lectura más atenta de San Juan de la Cruz, de Novalis, de Rilke y de D. H. Lawrence, en quienes encuentra el mismo interés por tender puentes entre la vida y la poesía, entre la realidad y el mito: develamiento de aquel punto de intersección que llamará comunión.

La redacción del diario íntimo que comenzará a redactar sólo conocerá la publicación hasta cuatro años después, en 1938, bajo el título de "Vigilias: diario de un soñador", en la revista Taller, cuando hayan sucedido dos hechos trascendentales en su vida, su estancia en Yucatán y la Guerra Civil Española.

EL FUEGO EN LA CARNE: ENTRE LA PIEDRA Y LA FLOR

El conflicto interno que vivía Paz parecía tener su contraparte en los movimientos polemistas de la época, penduleos argumentales que hacían unirse a antiguos confrontados (Antonio Caso - Lombardo Toledano) en nuevas disputas con renovados pensadores (Rivera-Cuesta), a propósito de la educación socialista en 1935.

El grupo de Contemporáneos, en tanto, aunque disuelto como grupo de empresas comunes desde 1931, no había dejado de conocer, con inusitada sistematicidad, ataques que iban de la burla y el menosprecio a la virulencia y el ataque personal: si en 1932 la revista "Examen" había sido la víctima inmediata en la campaña dirigida contra Narciso Bassols, dos años después conocieron la furia revitalizada de Manuel Maples Arce quien, desde la Cámara de Diputados, intentó rescatar las leyes porfirianas en represión de los homosexuales. Calificados de pederastas y extranjerizantes, los Contemporáneos enfrentaron una intolerancia que los llevaba a procurarse una poesía de elevada calidad, aunque incomprendida en los términos críticos que nacionalistas y comprometidos querían para sí mismos. Los grupos que solicitaban una adhesión al realismo socialista, en cambio, no lograban una obra que rebasara el lenguaje de los manifiestos -fuera de "Andamios interiores" no podían mostrarse demasiadas obras que concretizaran los proyectos. La actitud de sobresalto, pese a todo, sí consiguió alertar a los poetas para intentar una renovación que los salvara del anacronismo de un lenguaje prerrevolucionario.

Verdadero parámetro para medir la personalidad de la nueva generación, los Contemporáneos eran la figura contra la cual había que afirmarse, negándola, en los casos más extremos (Efraín Huerta) o marcando la distancia y cercanía, en los casos más moderados.

En este ambiente tan disgregado y agresivo, la aparición de la revista "Taller Poético", dirigida por Rafael Solana, se ocupó de crear un espacio de confluencia que estabilizara la preocupación central de la generación: propiciar las condiciones para lograr un cambio social correspondiente a una renovación estética.

Propuesta inusitada, dadas las condiciones de oposición, más que de conciliación, la revista de Rafael Solana, aparecida en mayo de 1936, se guió bajo el precepto de "lograr la concordia entre todos los poetas existentes en México" (28), aspiración que la mantuvo en pie durante cuatro números, hasta junio de 1938.

Los autores aparecidos en la revista (República conformada por los ya consagrados, como Enrique González Martínez, Elías Nandino, Anselmo Mena y Enrique Asúnsolo, hasta los más jóvenes, como Alberto Quintero Alvarez, Octavio Paz, Neftalí Beltrán y Efraín Huerta, pasando por los Contemporáneos, excepto José Gorostiza, y Luis Cardoza y Aragón, e incluyendo a los poetas españoles Federico García Lorca y José Moreno Villa), crearon un espacio sostenido en la fragilidad de la convivencia donde las diferencias eran más notables y pronunciadas que las afinidades. Efraín Huerta, el más enconado defensor de su personalidad, no tardaría en decir:

"Los jóvenes, la nueva generación, reclamamos algo más. Ni tan siquiera les pedimos cuentas a esos poetas (se refiere a los Contemporáneos). Ni les instamos a salir de donde se hallan emboscados. No les exigimos que intervengan en un conflicto moral y social que a lo mejor ignoran. No ansiamos su firma al pie de un manifiesto condenando los actos bárbaros de los brutos desbocados. En cambio, si les queremos aclarar que sus escasos discípulos y defensores no son lo mejor de la juventud mexicana, sino los desechos únicamente, la jeunesse dorée de la poesía: que los jóvenes estamos bien prevenidos contra los engaños y los plagios, que no intentamos poetizar 'repetiendo las consignas del general Miaja' -como torpemente imagina Rafael Solana- ni mucho menos colocando en líneas como versos determinada orden del día del Partido Comunista -según la ingenuidad de Gorostiza-; que todos los poetas españoles, Guillén, el desaparecido Gutiérrez Cruz, Luis Aragón, Eluard y muchísimos más continental o mundialmente conocidos, son nuestros verdaderos maestros, porque son vitales, humanos; es decir, hombres capaces de una labor revolucionaria: que no esperen de nosotros una revisión total de su labor poética, porque los consideramos históricamente liquidados; que no insistan" (29).

¿Hasta dónde podía ser justa la irritada afirmación de Efraín Huerta? Al parecer, hasta donde agotaba la serenidad crítica para apropiarse de un

lenguaje extraviado en la indignación y en el apuro por colocarlo al servicio de una causa. Hoy la afirmación de Huerta puede parecernos exagerada, como lo es en realidad, pero si consideramos el fervor nacionalista de la época, la prisa por celebrarse como perteneciente a una nueva generación poética y, sobre todo, la grave situación por la que atravesaba España, podemos entender el tono, aunque no justificarlo. A menos que se pecara de ingenuidad podía decirse de José Gorostiza que fuese ingenuo, y menos en poesía. No podría calificarse así al miembro del grupo sin grupo que aplicaba para sí un rigor tan extremo que lo llevaría a publicar en vida sólo dos libros, uno hasta antes de la declaración de Huerta, "Canciones para cantar en las barcas", de 1925. No podía calificarse a los Contemporáneos como "históricamente liquidados" a menos que, efectivamente, carecieran de vitalidad y humanidad, pero no las prendidas apenas a la piel, sino aquéllas quizá imperceptibles por lo profundas, por indecibles en un manifiesto, expresas sólo en obras como "Muerte sin fin" (1939), o "Nostalgia de la muerte" (1938), de Xavier Villaurrutia. Era en la asunción de esta angustia metafísica, y en su exploración, en la que los Contemporáneos insistían, no en la que en ese momento pedía Efraín Huerta.

La responsabilidad crítica del lenguaje de los Contemporáneos era una pasión desbordante en los jóvenes poetas, pasión y confusión, arrebato e indignación: al levantamiento de Franco, el 18 de julio de 1936, contra la República, Octavio Paz, conmovido y entusiasmado por la efectividad de la poesía social, tratando de salvar la contradicción que le encontrara Rafael Alberti dos años antes, escribe "¡No pasarán!", poema en contra de la guerra civil española, y dona al Frente Popular Español el producto de la edición de 3 500 volúmenes.

La ejemplar postura del gobierno mexicano ante el conflicto, mientras tanto, fortalecida con la expulsión de Calles ocurrida apenas el 10 de abril, provocó una adhesión social y cultural inmediata que, pese a todo, alcanzaría algunas reticencias al anunciarse, en 1939, la intención de dar acogida a los refugiados españoles ante el derrocamiento de la Segunda República. El entusiasmo, sin embargo, se acrecentó con el vigor y la autonomía de la política exterior del presidente Cárdenas, puesta de manifiesto en la expropiación petrolera del 18 de marzo de 1938. La movilización social significaba una corresponsabilidad de los hechos, una participación que se tradujo en la consolidación del sistema presidencialista, refinado con la transformación del PNR en el Partido de la Revolución Mexicana, el 30 de marzo, para concebirse como un partido de sectores que aseguraría la continuidad del régimen partidista a través de una sucesión presidencial determinada.

A fines de 1936, Octavio Paz escribiría la primera versión del libro de poemas "Raíz del Hombre", que fue publicada en enero del siguiente año. El libro fue saludado por dos reseñas: una, crítica y aguda, de Jorge Cuesta, la otra, despiadada e intranquila, de Bernardo Ortíz de Montellano; ambas, publicadas en el número dos de la revista "Letras de México", reflejan la visión de un grupo forjado en los ataques y la incompreensión.

Jorge Cuesta, conocido de Paz desde 1935, le destaca una voluntad para dejarse consumir por su objeto, le reconoce en posesión de un destino y le advierte una filiación con la voces de Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y Pablo Neruda. "Raíz del Hombre", en gran medida, despejará el silencio que entornara a "Luna silvestre" y a "¡No pasarán!"; en su relación con los Contemporáneos modificará la visión que había provocado su último poema -considerado por Bernardo Ortíz de Montellano como un texto que no era poesía; será también el poemario que lo dará a conocer frente a Pablo Neruda y que le permitirá ser invitado al Congreso de Intelectuales Antifascistas en España.

Aunque Paz conocía a algunos de los Contemporáneos desde su época de "Barandal", el libro y su recepción le valieron conocerlos a todos ellos juntos. Frente a Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta, Ortíz de Montellano, José y Celestino Gorostiza, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda (director de "Letras de México"), Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y el abate Mendoza, Paz fue, nuevamente cuestionado: "Me interrogaron -recuerda Paz- largamente sobre la contradicción que les parecía advertir entre mis opiniones políticas y mis gustos poéticos" (30).

La contradicción era una angustia irresuelta: era la misma contradicción que ya antes, en otro tono, advertiera Rafael Alberti, y que podría traducirse en la búsqueda de una alternativa que no cayera en la total sumisión ni a las doctrinas vigentes del nacionalismo ni a las del recién aparecido realismo socialista, pero que tampoco lo inscribiera en la poesía pura de Valéry.

Las primeras exigían la presencia de temas fulgurantes en el prestigio de la distinción, en el de la notoriedad de una cultura frente al mundo que afirmaba el tema de todos los temas: el de su Revolución, pero también el de su folklore, el de su expresión popular -expresión que no dejaba impávidos a los Contemporáneos, los movía a rescatarla con gran finura y sensibilidad, como el mismo Gorostiza en "Canciones para cantar en las barcas":

¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?
Una naranja madura
en forma de corazón.

Las segundas premiaban la causa social por encima de la calidad poética: el compromiso, antes que con la palabra, estaba con el objeto que nombraba. Ambas doctrinas lindaban, y con no poca frecuencia se confundían, con el exceso y el desborde, con la retórica.

"¡No pasarán!" era la otra cara de "Luna silvestre", la otra cara y su negación: poesía social que perdía lo que ansiaba: la transformación, la revolución del lenguaje; poesía contenida en la forma de su objeto: indignada, arrebatada, fugaz. "Raíz del hombre" se nutría del impulso de "Luna silvestre", lo extendía amparando a la razón en el cobijo del erotismo; desde un punto incombustible, el poeta es un testigo que se deja crear al tiempo que crea: respira y sopla para mirar y dejarse ver en un instante que es el Instante; convergencia de los tiempos, es el Tiempo, es la vida y es la muerte:

Esta es tu sangre,
desconocida y honda,
que penetra tu cuerpo
y baña orillas ciegas,
de ti misma ignoradas.

Inocente, remota,
en su denso insistir, en su carrera,
detiene la carrera de mi sangre.
Una pequeña herida
y conoce a la luz,
al aire que la ignora,
a mis miradas.

Esta es tu sangre, y éste
el húmedo rumor que la delata.

Y se agolpan los tiempos
y vuelven al origen de los días,
como tu pelo eléctrico si vibra
la escondida raíz en que se ahonda,
porque la vida gira en ese instante,
ay, latido cruel, irreparable,
y el tiempo es una muerte de los tiempos
y se olvidan los nombres y las formas.

El surrealismo, apagado en la incompreensión de los mexicanos, se ajustaba a una imaginería que lo asentaba en uno de los programas "no tan elaborados y

fácilmente destruibles, por medios dialécticos" (31) -según escribiera el mismo Paz en "Ética del artista"-, tal como si, en realidad, se tratase de un programa, naturaleza equívoca. La presencia de Antonin Artaud en México en 1936, así, rodeada de un silencio pasmoso, no conocería sino del contacto con los miembros de la LEAR, no sabría sino de la amistad del Chano Urueta, de Cardoza y Aragón, de Juan de la Cabada. Era éste el México que se le aparecía como el último espacio para la salvación del hombre, como escribiera en un artículo para El Nacional: "La Europa dualista ya no puede ofrecer al mundo más que el polvo, aterrador, de una cultura. El Oriente está en plena decadencia. China está en guerra. Los Estados Unidos no han logrado más que multiplicar al infinito los vicios de Europa. Queda México" (32).

Plegándose, entonces, sobre su propia angustia, Octavio Paz entendió que sólo con la renuncia podría obtener. Renunciar a los estudios de Derecho, renunciar a la familia, renunciar a la ciudad: acción de desprendimiento que intentaba, o que era símil, de la instauración de una congruencia entre la política y la poética, congruencia vista, pero no sentida. Parte pues hacia Mérida, Yucatán, por un periodo de cuatro meses en los que, junto con Octavio Novaro y Ricardo Cortés Tamayo, participa en la fundación de una escuela secundaria para hijos de trabajadores, en los que escribe para "El Diario del Sureste" -mismo periódico en el que un año antes colaborara Efraín Huerta-, en los que ayuda a organizar un Comité Pro-Democracia Española, en los que escribe el poema "Entre la piedra y la flor".

Hora de palpar la realidad, Octavio Paz se encuentra con una tierra entrañable y extraña, acogedor espacio que se ata por la memoria y se desvanece en el filo del descubrimiento; otra vida, otra presencia late y se respira en medio del calor: la de lo indígena, imagen que en la luz se erige como un signo para ser descifrado o comprendido, que exige una acción, como dice Octavio Paz: "De este encuentro parte, en realidad, todo intento de comprensión, todo esfuerzo por acercarse a lo que verdaderamente mueve a la Península. Aquí lo indígena no significa el caso de una cultura capaz de sobrevivir, precaria y angustiosamente, frente a lo occidental, sino el de los rasgos perdurables y extraordinariamente vitales de una raza que tiñe e invade con su espíritu la superficial fisonomía blanca de una sociedad" (33). Vida ésta insospechada, compleja, que se deja descubrir lentamente para revelar un tejido social endurecido en el tiempo, pues "No sólo hay clases divididas por la miseria y la servidumbre, sino que existe toda una orgullosa arquitectura de castas, impenetrable y rígida" (34); vida que se desconoce como rostro para establecerse máscara: detrás de ella, luz congelada, fría, la muerte. La vida que se niega en la pervivencia de las castas, en la explotación del indígena, alcanza para Paz un símbolo y una cifra: el henequén, absoluto

que se precia de ser un abismo y una explosión: "Mérida, la ciudad moderna, dulce y clara, es el henequén. Esos colores blandos y desmayados, a los que la luz impía torna hirientes; ese rumor nocturno y apasionado, que vigila la noche de la ciudad; ese encanto límpido de paseos y jardines: la tierra en que crecen los árboles hermosos, el laurel y el algarrobo y la palma real; la vida toda, es el henequén. La vida. La muerte de los campesinos. Se cumple aquí, como en todo régimen capitalista, aquello de que el hombre vive de la muerte del hombre. A veces, en la noche, uno se despierta como sobre escombros y sangre. El henequén, invisible y diario, preside el despertar" (35).

"Entre la piedra y la flor" se recoge sobre este mismo despertar, es una muerte disfrazada de sol, de luz endurecida que se perpetúa en un momento inagotable, regidor de un mundo calcinado y asfixiante:

Nada sino la luz. No hay nada, nada
sino la luz contra la luz rabiosa,
donde la luz se rompe, se desangra
en oleaje estéril, sin espuma.

El trabajo del hombre en este mundo no rebasa el sufrimiento, en él se ahoga y se pierde, en él recobra lo que de muerte tiene la vida:

Oh esplendor vengativo,
única llama de este infierno seco,
¿tanto silencio hundido,
tanta fiebre acallada,
surge en tu llama rígida, desnuda,
para cantar, sólo, tu muerte?

En este paisaje incendiado, sin embargo, algo pervive además de la muerte: su propio movimiento, el erótico adivinar una presencia salvada en el recuerdo, quizá en la ensoñación:

Entre el primer silencio y el postrero,
entre la piedra y la flor,
tú caminas. Te ciñe un pulso aéreo,
un silencio flotante,
como fuga de sangre, como humo,
como agua que olvida.

Pero éste es un mundo condenado: si el trabajo tiene una expresión en el iluminado henequén, tiene una maldición en su recompensa, fuente también de perdición y muerte:

¡El mágico dinero!
Invisible y vacío,
es la señal y el signo,
la palabra y la sangre,
el misterio y la cifra,
la espada y el anillo.

El dinero esteriliza, calcina, clausura la posibilidad de agotarse en lo que de humanidad tiene el hombre: su inagotable frenesí para concebirse como una posibilidad:

El hermoso dinero da el olvido,
abre las puertas de la música,
cierra las puertas al deseo.
La muerte no es la muerte: es una sombra,
un sueño que el dinero no sueña.

Por esto el hombre arroja su voz no para levantar un mundo que se calcine como éste, sino para fundarlo sobre sus ruinas:

Para acabar con todo,
oh mundo seco,
para acabar con todo.

La renuncia de Paz, la entrada a una sociedad hasta entonces desconocida, convertida en un real descubrimiento, será homologable a su lectura de T. S. Eliot. Si había que darle un sentido a la obra, éste tenía que responder a un compromiso. ¿Con el tiempo?, ¿con el ser? ¿consigo mismo? Carlos H. Magis se inclina por pensar que las "composiciones de Entre la piedra y la flor hacen pie en el paisaje para darle sentido al sueño" (36), es decir, se marcaría un compromiso con el sueño, pero surgido desde la tierra, desde la carne: el espacio situado entre la piedra y la flor aparecería como su sostén, sería su punto de contacto, el vínculo, el puente, según lo explica el propio Paz: "Quise mostrar la relación que, como un verdadero nudo estrangulador, ataba a la vida de los campesinos a la estructura impersonal, abstracta, de la economía capitalista" (37). En esta relación de asfixia la intangibilidad de la estructura económica abrasa al hombre, lo calcina, como el paisaje al sueño, como el tema a las palabras.

El compromiso, más allá de lo que señala Carlos H. Magis, estaría fundado en la relación de las dos partes de la realidad: el sueño y la carne, en la conciliación de una memoria y de una palabra en medio de otra soledad más profunda que la geográfica: "me encontré no con otro país sino con otro tiempo", dice Paz (38). La experiencia vital, complementada con la que le proporcionará Eliot, afirmaría unos años después, sobre todo en la época de

"Taller", la creencia en un espacio, el mundo, donde la pluralidad de civilizaciones era un hecho, y, lo más importante, que este es un mundo donde los tiempos coexisten y se conjugan con los espacios. La poesía, después de leer a T. S. Eliot y a Apollinaire, tendría entonces como un sentido claro mostrar esta misma coexistencia y esta misma conjugación: introducir a la historia en el poema era ya una necesidad. El cómo hacerlo era una incógnita, a la vez que un reto.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Paz, Octavio. "Poesía de circunstancias", en *Vuelta*, año XIII, núm. 138 (mayo de 1988), p.17.
2. Paz, Octavio. "Estrofas para un jardín imaginado. (Ejercicio de memoria)", en *Vuelta*, año XIII, núm. 153 (agosto de 1989), p.11.
3. Paz, Solórzano, Octavio. "Emiliano Zapata", en *Historia de la Revolución Mexicana*. Ier. tomo. México: Ed. J. T. Meléndez, 1936, p.338.
4. Guibert, Rita. "Octavio Paz", en *Pasión crítica*. México: Seix Barral, 1985, p.65.
5. Paz, Octavio. "Estrofas...", op. cit., p.10.
6. Op. cit., p.12.
7. Paz, Octavio. "Somos los hijos rebeldes de la modernidad", en *La Jornada* semanal, año 5, núm. 219 (27 de noviembre de 1988), p.2.
8. Ibidem.
9. Op. cit., p.1.
10. Ibidem.
11. Paz, Octavio. "Ética del artista", en *Primeras letras (1931-1943)*. México: *Vuelta*, 1988, p.114.
12. Op. cit., p.115.
13. Ibidem.
14. Op. cit., p. 116.
15. Ibidem.
16. Idem.
17. Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1970, p.
18. Paz, Octavio. Op. cit., p.117.
19. Paz, Octavio. "Antevíspera: Taller. 1938-1941", en *Vuelta*, vol. 7, núm. 76 (marzo de 1983), p.11.

20. Cit. por Córdova, Arnaldo. **La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen.** México: Era, 1973.
21. Cit. por Villegas, Abelardo. **La filosofía de lo mexicano.** México: UNAM, 1988, p.109.
22. Cit. por Azar, Héctor. "La cultura, ¿fuerza política religadora?", 1a. parte, en Perfil de La Jornada (17 de marzo de 1989), s/p.
23. Capistrán, Miguel. Op. cit., p.X.
24. Ramos, Samuel. **El perfil del hombre y la cultura en México.** México: Austral,
25. Cfr. Villegas, Abelardo. Op. cit.
26. Magis, Carlos H. **La poesía hermética de Octavio Paz.** México: El Colegio de México, 1978, p.11.
27. Paz, Octavio y Julián Ríos. **Solo a dos voces.** Barcelona, España: Ed. Lumen, 1973, s/p.
28. Solana, Rafael. "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva", en **Las revistas literarias de México.** México: INBA, 1963, p.191.
29. Cit. por Cardoza y Aragón, Luis. "Efraín Huerta en las columnas del Periquillo", en El Gallo Ilustrado, semanario de El Día, núm.1030 (14 de marzo de 1982), p.10.
30. Paz, Octavio. "Contemporáneos", en **México en la obra de Octavio Paz, tomo II, Generaciones y semblanzas.** México: FCE, 1987, p.93.
31. Paz, Octavio. "Ética del artista", op. cit., p.113.
32. Cit. por Lambert, Jean-Clairence. "André Breton en México", en Vuelta, año XIII, núm. 148 (marzo de 1989), p.11.
33. Paz, Octavio. "Notas", Mérida, Yucatán, 1937, en **Primeras letras**, op. cit., p.130.
34. Ibidem, p.131.
35. Idem, pp.132-133.
36. Magis, Carlos. Op. cit., p.23.
37. Scherer García, Julio. "Suma y sigue", en **Pasión crítica**, op. cit., p.148.

38. Paz, Octavio. "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Manuel Ulacia", en Vuelta, año XIII, núm.155 (octubre de 1989), p.15.

NOSTALGIA DEL FUTURO, NOVEDAD DE LA UTOPIA

EN EL SILENCIO LA ABJURACION Y LA COMUNION

En junio de 1937, las actividades de Octavio Paz en Yucatán se vieron de pronto interrumpidas por una carta "de invitación al Congreso. La carta -refiere Juan de la Cabada, quien se encontraba también en Yucatán y pronto sería llamado a la Cd. de México para partir con la delegación de la LEAR-me parece, la firmaban Pablo Neruda y Rafael Alberti" (1). Se trataba del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas que había de celebrarse del 4 al 17 de julio de 1937 en Madrid, Barcelona y Valencia, ciudad ésta última donde se encontraba la sede del gobierno republicano presidido por Juan Negrín.

Al evento, medido entre una tímida distancia crítica y una coronación del dogmatismo, asistiría más de un centenar de escritores, entre los que se encontraban André Malraux, Tristan Tzara y Julien Benda, de Francia; M. Koltszov y A. Tolstoi, de Rusia; W. H. Auden y Stephen Spender, de Inglaterra; Malcom Cowley, John Dos Passos y Ernest Hemingway, de Estados Unidos; Aléjo Carpentier, Nicolás Guillén y Juan Marinello, de Cuba; César Vallejo, de Perú; González Tuñón, de Argentina; Vicente Huidobro y Pablo Neruda, de Chile; José Bergamín, Antonio Machado y Rafael Alberti, de España; y de parte de México la delegación de la LEAR: José Chávez Morado y Fernando Gamboa -quienes montarían la exposición "Cien años de Grabados Políticos Mexicanos"-, José Mancisidor, Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas -quien a su regreso a México realizaría el Homenaje a García Lorca- y la pedagoga Ma. Luisa Vera. Invitado por Neruda y Alberti, asistiría también Carlos Pellicer, conocido por su catolicismo y franco antifascismo; él, al igual que Paz, eran los únicos mexicanos que no pertenecían a la LEAR, aunque, a diferencia de éste, no era mirado con tanta suspicacia y menos con la desaprobación de algunos grupos por su reticencia frente a la doctrina del realismo socialista; Paz viajaba así con la velada acusación de ser trotskista, sin serlo.

El viaje de Octavio Paz a España estaba antecedido por una admiración a los poetas de la generación del 27, conocidos en México sobre todo por la "Antología poética en honor a Góngora" que dirigiera Gerardo Diego con motivo de la celebración y recuperación del poeta barroco a trescientos años de su muerte, y en la que la propuesta de Diego era la de crear objetos verbales que en su ensalmo rebasaran al verso. En esta antología se daban a conocer poesías de García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Manuel Altolaguirre. Con esta procedencia, Octavio Paz iba al encuentro de una generación debatida en la búsqueda de una alternativa para la poesía que se enfrentaba a una realidad insumisa a la proclama de un hombre nuevo.

Junto con Carlos Pellicer, Octavio Paz llegó a París el 10. de julio. Ahí conoció a Neruda y a Vallejo, al "mito nacido del oceano" y al "vagabundo de la ciudad", dos proverbios y dos actitudes: la extrañeza y la ternura. ¿Dónde podía crecer más Neruda sino frente a Vallejo? ¿Dónde éste cobraba su semejanza sino ante Neruda? De París fueron a Barcelona y de ahí a Valencia, donde sería la inauguración.

El II Congreso de Escritores Antifascistas fue convocado por la Asociación Internacional de Escritores de Defensa de la Cultura, AIEDC, fundada en el 1er. Congreso de 1935 realizado en París. Al contrario que éste, el II Congreso encontró en el silencio un filón de dos vertientes: escudo y espada; el primero callaba el asesinato en nombre de la unión frente al fascismo -en España misma, la confrontación entre el Partido Comunista y el Partido Obrero de Unificación Marxista había provocado en mayo una revuelta que causó alrededor de 500 muertos, más de 1,000 heridos y la desaparición, y posterior asesinato en agosto de 1937, de Andrés Nin, dirigente de POUM, a la que siguió una depuración de anarquistas y trotskistas acusados de realizar actividades contrarrevolucionarias, evento que, al decir de Antonio Sánchez Barbudo, "aunque doloroso, no nos preocupó al principio demasiado"(2)-, el segundo condenaba las voces que se pronunciaran contra la realidad del sueño, del futuro puesto en el territorio de la Unión Soviética, silencio que había encontrado, con amargura, un primer converso -el cisma Aragón-Bretón quizá había afectado menos dos años antes en el ánimo revolucionario del nuevo hombre-, donde se procuraría que encarnara la figura del traidor y de las veleidades de una conciencia pequenoburguesa, individualista y egocéntrica: André Gide.

Si José Bergamín, presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas de España -Antonio Machado lo era en calidad de honorario-, había dicho en la sesión inaugural lo que había de comprenderse como compromiso del escritor, estableciendo "una preocupación primera: la de su comunicación o comunión humana. En ella radica su propio existir. Por ella tiene razón profunda y sentido vivo su trabajo. Esta comunión humana, esta comunicación verdadera, se hace, en el tiempo y por el tiempo, por la palabra" (3), unos días después le descubriría su otra cara, la de la expurgación.

Cuando André Gide se encontraba en Londres, en junio de 1936, para presidir la Conferencia Internacional de Escritores, fu enterado del estado de gravedad en que se encontraba Máximo Gorki, expositor de la teoría del realismo socialista, y decidió asistirlo en Rusia, pero apenas llegó para presenciar los funerales y pronunciar una oración fúnebre. La muerte del escritor ruso no disminuyó el entusiasmo de Gide por encontrarse en la

región idílica del mundo, había que recorrerlo, respirar el aire que debía extenderse para darle vida a la nueva sociedad. La respiración, sin embargo, no resultó todo lo vital que hubiese querido. A su regreso a Francia escribió "Retour de l'URSS", memorias del viaje donde delataba, con gran escándalo de los comunistas, la excesiva personalización de los líderes, la persecución del trotskismo, la falta de libertad en el arte: "El arte que se somete a una ortodoxia está perdido, aún cuando ésta fuera la más sana de las doctrinas. Se hunde en el conformismo. Lo que la revolución triunfante debe y puede ofrecer al artista es ante todo la libertad", declara.

El pronunciamiento, venido de una persona con una alta integridad moral, provocó dos reacciones: la condena y la duda, pero, en un susurro quizá, nunca la adhesión declarada. La condena más violenta se desprendió de los grupos de extrema comunista y de los que profesaban una irrenunciable esperanza en la desviación de Gide, en la pureza de una sociedad que en su realidad hacía posible la concreción de un mundo más justo. La condena vino de los que, enterados de las atrocidades stalinistas, eran cómplices, y vino también de los que, guiados por un sueño, eran inocentes, en el mejor sentido de la palabra.

La duda y la confusión, consecuencias de la actitud de Gide, provinieron principalmente de los que eran llamados "compañeros de ruta", aquellos que sin comprometerse con la doctrina, participaban en su beneficio, aquellos que justificaban los acontecimientos y la unión frente al fascismo en nombre de una esperada, y pospuesta, libertad.

A los primeros contestó Gide con otro libro, "Retouches á mon retour de l'URSS", publicado en junio de 1937, y leído ya por algunos de los asistentes al II Congreso. En éste, Gide reafirma su fidelidad a la libertad por encima de cualquier partido, así lo contravenga, y su visión de una Rusia que ha traicionado las esperanzas de la revolución.

En los segundos la inquietud, al tiempo que se establecía oculta e inconfesada, perdía firmeza ante la pasión razonada de intelectuales respetados y admirados como Paul Nizan, o como, por encima de todos, André Malraux.

La delegación rusa, cuya asistencia al Congreso había sido condicionada por Stalin a la exclusión de Gide, presionó para elaborar una declaración condenatoria firmada por todos los intelectuales, pero la propuesta no logró el consenso de la delegación francesa que, a través de Malraux, amenazó con abandonar el Congreso. En este ambiente, José Bergamín solicitó un voto de

confianza para hablar antes que cualquier otra delegación: su intervención, apasionada y violenta, hizo inútil cualquier otra declaración general y, en cambio, se aprobó su propuesta de "silencio" sobre el caso Gide.

La propuesta tenía un amplio significado, no sólo vertía sobre Gide un sepulcro que le negaba la comunión y lo sujetaba al infierno de un espejo vacío, sino que manifestaba la decisión de un importante grupo de intelectuales de abandonarlo, de dejarlo solo en una hora donde se podía ser comunista o no serlo, pero donde la libertad no podía erigirse como norma ni como voluntad antes de la derrota del fascismo, así ésto significara prescindir de ella. Gide entendió que en la repulsa de Bergamín había el intento por convertirlo en un enemigo, pero se negó a no serlo sino de los fascistas.

En el pulso de la comunión y de la abjuración, Octavio Paz, quien no interviene en ninguna de las sesiones del Congreso -pero que en la votación previa a una posible declaratoria conjunta condenando a Gide destaca junto con Carlos Pellicer por ser los dos únicos asistentes que se abstienen- logra relacionarse con los jóvenes poetas que colaboran en la revista "Hora de España". Distinguida por un ideal que intentaba preservar un espacio donde todos los escritores tuvieran cabida, excepto los fascistas, advierte ciertas dificultades de parte de los comunistas ortodoxos, sobre todo de Wenceslao Roces, subsecretario de Instrucción Pública.

Pese a que el grupo de "Hora de España" -Manuel Altolaguirre, Arturo Serrano Plaja, Juan Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Dieste, José Ma. Quiroga Plá y María Zambrano, entre otros-, apoyaba sin mayores reticencias a los comunistas, no dejaba de mostrar una preocupación frente a la pobreza del lenguaje retórico y revalorizaba a la libertad como una condición para llegar a la verdad. Como diría cincuenta años más tarde Sánchez Barbudo:

"Queríamos evitar en lo posible la tosca literatura de propaganda, como en la revista misma mucho repetimos: pero pensábamos además que al dejar en libertad al escritor para que ésta pudiera expresar sus sentimientos e ideas se reflejaría de algún modo lo que ocurría en España, la realidad. Y al mismo tiempo esperábamos, confiábamos, que en esas ocasiones al menos, esa realidad trágica, presente, apareciese trascendida, universalizada" (4).

La aparición de la realidad, en este tono, sería consecuencia de la libertad, pero además sería una realidad transfigurada en una tragedia que era común a todos los hombres: la de alcanzar esa misma libertad, presentida en una fe, en una esperanza:

"La esperanza que algunos teníamos de que pudiera surgir en el futuro, en unas nuevas circunstancias, con un nuevo modo de vivir, un ser distinto, mejor, más solidario. Un sueño éste bastante común por aquella época y al que hacíamos alusión a veces los que habíamos conservado una fé, cierta fé, en la revolución comunista" (5).

Si el sueño de la razón produce monstruos, y requiere de sistemas, el de la esperanza crea utopías y exige una fe. De allí que la fidelidad al sueño no permitiese la deconstrucción del paraíso y desechara las posturas de Breton y de Gide, así éste sueño se perfilara sombrío; de allí también que cualquier titubeo fuera señal y signo de la traición: los que eran o habían sido simpatizantes del trotskismo lo callaban, los que no, eran perseguidos y silenciados.

La postura de la revista "Hora de España" al privilegiar a la libertad del artista frente a la de su compromiso, excluidos siempre los fascistas, la mantenía en una posición equidistante del purismo ramonjimenista y de la propaganda hueca y retórica, pero los enfrentaba también a la dura tarea de revelar una alternativa significada en una libertad comprometida para alcanzar la expresión de una realidad trascendente, prendida a la angustia de un sueño iluminado en la luz del fuego, de una palabra templada en el estruendo de los bombardeos.

El acercamiento de Octavio Paz con este grupo se explica así, aparte la juventud, por la identificación en la búsqueda de una salida que conjugara el compromiso con la realidad y la libertad del arte, pero una conjugación devenida de la revolución, guiada por la esperanza del nuevo hombre y moldeada en la tragedia universal.

UNA TRADICION QUE SE AFIRMA, UNA FRATERNIDAD QUE SE GAÑA

Concluido el Congreso, Octavio Paz participa en actividades organizadas por la Alianza de Intelectuales de Valencia y publica en "El mono azul" -órgano de la Alianza fundado por Bergamín- el artículo "A la juventud española", y en "Hora de España" el poema "Elegía a un compañero muerto en el frente" en septiembre de ese año. En una semana dedicada a México, del 17 al 23 de agosto, en el Ateneo Popular de Valencia, da lectura a la conferencia "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", como presentación a un recital de poesía de Efraín Huerta, Neftalí Beltrán y Quintero Alvarez.

El texto le sirve a Paz para plantear, de manera indirecta, la polémica que en México se daba entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, pero antes que

ésto le sirve para pronunciar su identidad desde la identificación de una tradición poética que encuentra su destino en su origen: la fidelidad de la expresión de un drama trascendente y universal, particularizado en la transformación global que provoca la revolución.

El acento personal de la poesía mexicana lo encuentra Paz, como el acento de cualquier otra poesía, en la expresión no de la humanidad sino en la expresión de la manera en que se asume ésta. Si el mexicano es un hombre, lo es peculiarizado por su manera de cumplir su humanidad, íntegramente,

"porque lo mexicano es, justamente, lo contrario del nacionalismo, es decir, lo irreconciliablemente enemigo de la mutilación y el engaño del hombre. Lo mexicano, como lo español, es una manera de ser hombre, cumplida y vastamente, y no un camino o una red para trincar y traicionar al hombre. Lo mexicano no es una inalterable esencia, una estática y pareja suma de reacciones, sino una cambiante, como la propia vida, voluntad y comprensión humanas frente a hechos objetiva e irremediamente concretos, específicos, nacionales" (6).

Si lo mexicano se cifra en una voluntad que se transforma frente a una realidad concreta y particular, para contenerla, la poesía, su poesía, en cambio, es una esencia que lo trasciende para volverlos a él también inalterable, humano:

"Lo mexicano está, con la misma fuerza, en oposición a lo inhumano y sin carácter, de puro desdén por la vida, que a lo pobremente característico. Cumple de este modo, y con él la poesía que lo realiza en lo que no cambia, el verdadero sentido de su tradición, el signo de su nacimiento" (7).

Es decir, si lo mexicano es una manera de cumplir su humanidad frente a la historia, su poesía es una que lo descarna para encontrarlo hombre, más allá de su historia: ni nacionalismo ni purismo.

La tradición del mexicano es la tradición del hombre, aquella que lo mantiene comprometido con la interpretación de la realidad, y la tradición de la poesía es, precisamente, aquella que intenta salvarlo de su transformación manifestando su inalterabilidad, su ahistoricidad cifrada en una eterna transformación, porque la poesía que lo realiza y lo trasciende lleva una dirección que en el punto de llegada encuentra el de partida: el sentido de la poesía se descubre como la búsqueda del encuentro de la búsqueda:

"La poesía ha acompañado al mexicano en todas sus búsquedas. Así, en la época de la Revolución Mexicana, en la que el país, al libertarse del feudalismo e iniciar la lucha antimperialista, buscaba su voz y su destino, la poesía -en este caso, el poeta Ramón López Velarde- buscaba, en un lenguaje denso, lo mexicano. Y al encontrar lo mexicano, encontró al hombre" (8).

Años después Octavio Paz podrá expresar esta idea con la concepción del mexicano como una máscara del hombre que, por lo demás, no tendría por qué ser privativa del mexicano, antes, tendría que ser una condición para ser humano, no una característica ni una definición. Pero eso será después, ahora este movimiento circular de la poesía le permite cruzar los tiempos por encima de las peculiaridades y llegar al "nacimiento de la poesía de siempre". Hablando de la importancia de la poesía de López Velarde, y "Siendo una consecuencia de la historia y de la tradición mexicana, su valor fundamental consiste en su capacidad de penetrar con mayor resonancia en el presente nuestro" (9), es decir, la realidad, la historia, provocarán a la poesía, pero no le darán su sentido, éste será el de su trascendencia, desprendida de una voluntad que intentará comprender esas peculiaridades pero, al tiempo que interpreta crea: la voluntad así tiene dos funciones, la de interpretar y la de crear; interpretar una historia particular y crear una historia global. La primera es irremediable, la segunda es su consecuencia, consecuencia que en su expresión transforma y le da un sentido más profundo a la primera: círculo donde el fuego se nutre de las brasas.

Si Octavio Paz reconoce en Ramón López Velarde, y en su valor poético, "un origen, nuestro origen", ve en los Contemporáneos una tentativa frustrada debida a un supuesto alejamiento del compromiso de la voluntad por interpretar su realidad, voluntad fracturada en el hallazgo de un hombre mutilado:

"Si la generación anterior a la nuestra pretendió y obtuvo un hombre desdichada y cruelmente fragmentado, roto, nosotros anhelamos un hombre que, de su propia ceniza, revolucionariamente, de su propia angustia, renazca cada día más vivo, más iluminadamente angustiado".

La posición de Octavio Paz, en este punto, no está muy alejada de la que asumiera Efraín Huerta un poco antes, en realidad se construye sobre la misma perspectiva: negarle a los Contemporáneos una raíz que los sujetara a la tierra, que les permitiera observarlos comprometidos con una historia concreta, angustiados frente a esa misma historia. La imagen de los Contemporáneos como un grupo carente del sentido de compromiso y angustia había arraigado tanto en el discurso de las generaciones de vanguardia y en el de las más recientes que no bastaban ni la claridad para discernir que la presencia de un tema en la obra no la hacía mejor ni la producción poética que en torno al desarraigo elaboraba la imagen de un hombre fragmentado, sí, pero tendiendo en ella su angustia.

En el índice de la revista "Contemporáneos" no escaseaban los ensayos y artículos que revelaban la preocupación del grupo por indagar las expresiones mexicanas, por las manifestaciones poéticas poco o nada conocidas (la poesía

de T. S. Eliot, de Jules Supervielle, de Saint-John Perse, del surrealismo), por distinguir entre "literatura de la Revolución y literatura revolucionaria", como decía el título de un texto de Bernardo Ortiz de Montellano de 1930. En ese mismo texto el autor decía que el

"tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abandonada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemigo de viejos moldes" (10).

Los Contemporáneos, aunque no firmaran manifiestos y soslayaran las aspiraciones del realismo socialista, no renunciaban a "la sensibilidad peculiar de México", la transformaban en un lenguaje renovado con gran lucidez, la rescataban de una temática localista: su tema era común a todos los hombres, pero su visión no estaba despojada ni de pasión ni de angustia: su hombre, si fragmentado, padecía un destierro que parecía ser el de ellos mismos, como se manifiesta en el poema de José Gorostiza, "Adán", de 1929:

Jardín de otoño en mi ventana, claro,
¡Cómo está haciendo nubes
por todas partes!
Roto, deshecho en el prisma de esa lluvia,
ay, Jardín el Marino, qué recuento,
que flaca suma resta
de tu precioso cargamento;
Maestro de la pérgola, un Apolo
en actitud de repetir el aria;
señora de su edad, la fuente
con el rostro aniñado de neblina;
a la que banca fuera confidente
espesa lama de silencio lame...
¿Qué más para un catálogo de ruina?
Acaso, a la distancia de dos voces,
desnudos, pero dignos, los castaños;
desnudo, pero infame, el caminito
que todo alegre
se cubre de hojarasca
para dejar el bello paraíso.

La aspiración ideológico poética de Octavio Paz, al descalificar los logros de los Contemporáneos por la visión que podían tener de un hombre sabido fuera del paraíso, y quizá imposibilitado de volver a él, no quedaba sin embargo tan desvalida como para dejar de afirmarse en una tradición, la misma de Ramón López Velarde; aspiración que pese a todo quedaba suspendida en un proyecto que le justificara el compromiso con una realidad concreta -como pedía el realismo socialista- y que, al mismo tiempo, le permitiera rebasarla desde un apriorismo que se templatía con la producción

poética, fundada en la conciencia de una angustia del hombre frente a su historia.

En realidad este mismo carácter de la angustia, definitorio para la poesía, será el que le permitirá rebasar la concepción que de ella tenía al escribir "Ética del artista", donde su actuación era una "muestra de que el misterio ya está obrando" (11), para concebirla como el sentido mismo de la poesía, sentido de salvación: "Pretendemos plantear, poéticamente, es decir humanamente, con todas sus consecuencias, el drama del hombre de hoy, ignorantes de si ese drama es el mismo de hace siglos, pero seguros del sentido salvador de ese drama, seguros de nuestra fidelidad al destino, a nuestro destino" (12) que, como ya se vió, es el mismo que el del origen, el del descubrimiento del hombre; descubrimiento, por otro lado, condicionado por la comprensión de un tiempo particular e irrefutable, en este caso el de la Revolución, "fenómeno total, que supone no un mero cambio político, no la sola substitución de una clase por otra, sino un cambio, mucho más profundo, en toda la estructura viva del mundo" (13), en suma, que supone lo que Marx llamaría "la transformación del mundo", y que requeriría lo que Rimbaud llamaría el "changer la vie", a lo que sucedería entonces una nueva poesía que buscarse, en la interpretación y en la creación, un nuevo hombre, un nuevo orden expresivo de apertura social y contención histórica: "Sí, expresar la lucha del proletariado y de nuestro pueblo es parte de nuestra ambición. Pero expresarlo con toda veracidad y profundidad y, al propio tiempo, crear un mundo de poesía capaz de contener lo que nace y lo que está muriendo" (14): la historia. La expresión y la creación, en este sentido, se conjugarían en medio de una voluntad, descifrada en la libertad del artista, que ya no sería extrahumana -como dijera en "Ética del artista"- sino trascendente, es decir, no devendría, sucedería, no descendería sobre los hombres, surgiría de ellos. La historia, del mismo modo, no encontraría su sentido en todas sus causas, sólo en aquellas que la rebasaran.

La aparición, por primera vez en el discurso de Octavio Paz, de la figura rilkeana del devenir de la muerte como condición para el renacer "más iluminadamente angustiado", para transformarla, como se verá posteriormente, dibuja un trazo que parece desprenderse de la naturaleza del intimismo de Paz, al adquirir una calidad enriquecida por el descubrimiento de la fraternidad, por el enfrentamiento de la guerra que posibilita una muerte compartida y única. Este intimismo adquiere la tonalidad de una soledad diferente, menos egoísta y apartada del hermetismo, más simpática a la apertura y a la trascendencia, a la comunión:

"España me enseñó el significado de la palabra fraternidad. Hay cosas que nunca olvidaré. Un domingo fui con dos amigos, los poetas Manuel Altolaguirre y Arturo

Serrano Plaja, a un lugar cercano a Valencia y tuvimos que regresar a pie porque perdimos el último autobús. Ya era de noche, caminábamos por la carretera y de pronto el cielo se incendió con los disparos de la artillería antiaérea. Los aviones enemigos no podían penetrar en Valencia debido al fuego de las baterías republicanas que arrojaban sus bombas en los alrededores de la ciudad, precisamente por donde nosotros estábamos. El pueblo al que llegamos estaba iluminado por los disparos. Lo atravesamos cantando la Internacional para darnos valor y dar valor a la gente y nos refugiábamos en una huerta. Los campesinos nos fueron a ver y cuando supieron que yo era mexicano se conmovieron. México ayudaba a la República y algunos de aquellos campesinos eran anarquistas. En pleno bombardeo regresaron a sus casas a buscar comida y nos trajeron un poco de pan, un melón, queso y vino. Haber comido con los campesinos bajo las bombas..., yo esto no lo puedo olvidar" (15).

Es esta fraternidad la que lo lleva a asumir una soledad desde la cual intenta interpretar su propia tradición, en la cual inscribirse y reconocerse. Junto con el grupo de "Hora de España", analiza el sentido de una poesía de convergencia, de fidelidad a la Revolución y a la revelación. Pero esta convergencia no se asume, se plantea, se expone aún fracturada, dividida: en el libro que le publica Manuel Altolaguirre en la "Colección Héroe", "Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España", Octavio Paz presenta poemas de tipo erótico junto a poemas de tema social, no en un espacio unidos, en un espacio distinguidos. Lo erótico, lo amoroso, no está en "¡No pasarán!" ni en "Elegía a un compañero muerto en el frente" ni en "Oda a España", sí en cambio aparece la indignación, la rabia de una imaginación aturdida frente a la muerte:

Has muerto camarada,
en el ardiente amanecer del mundo.
Y brotan de tu muerte,
horrendamente vivos,
tu mirada, tu traje azul de héroe,
tu rostro sorprendido entre la pólvora,
tus manos, sin violines ni fusiles,
desnudamente quietas.

"Elegía a un compañero muerto en el frente", el poema más extenso del libro, dedicado a José Bosch, como los otros dos poemas, son para pronunciarse en voz alta. "Helena" y seis cantos de "Raíz del hombre", escritos antes de la experiencia de España, antes del descubrimiento de la otredad, exploran un descenso al misterio de la noche, a la manera neorromántica, donde el cuerpo combina la sensualidad de la naturaleza:

Inmóvil en la luz, pero danzante,
tu movimiento a la quietud que cría
en la cima del vértigo se alía
deteniendo, no al vuelo, sí al instante.

Luz que no se derrama, ya diamante,
detenido esplendor del mediodía,
sol que no se consume ni se enfría
de cenizas y fuego equidistante.

Espada, llama, incendio cincelado,
que ni mi sed aviva ni la mata,
absorta luz, lucero ensimismado:

tu cuerpo de sí mismo se desata
y cae y se dispersa la blancura
y vuelves a ser agua y tierra oscura.

En el fondo de la búsqueda hay un mundo real y concreto, envuelto en un movimiento sensual de la naturaleza que es una, única perviviente de los tiempos que "vuelven al origen de los días". Late en la palabra la regencia de D. H. Lawrence, Rainer Maria Rilke y Novalis, pero también Pablo Neruda y los poetas de la generación del 27, Quevedo y Lope de Vega, como el mismo Octavio Paz reconocerá posteriormente:

"En los sonetos, la retórica de la época es visible. Son un eco de mi descubrimiento de la poesía de Quevedo y de Lope de Vega. Por ejemplo, el endecasílabo "Inmóvil en la luz, pero danzante..." recuerda otro de Lope de Vega: "Resuelta en polvo ya, más siempre hermosa..." Es la misma caída y la misma conjunción adversativa. Me marcó sobre todo la lección de Quevedo. Otra lección fue la de los poetas de la Generación del 27, muy especialmente la del Alberti de Cal y Canto. Lo esencial, de todos modos, fue el Quevedo de los poemas de Lisis" (16)

Es decir, el "Heráclito cristiano", el de la palabra atemperada en la melancolía, en la añoranza de un mundo íntegro, como el evocado por San Juan de la Cruz.

La estancia de Octavio Paz en España, caracterizada por la exploración de una poesía íntima y revolucionaria, como la que le descubriera Rafael Alberti en 1934, y la seducción de una poesía social sujeta a la denuncia, regulada además por el acercamiento al grupo de "Hora de España", los paseos al frente de combate y algunas visitas a Antonio Machado -en compañía de Serrano Plaja-, le deja en posesión de una experiencia que aún tardará en manifestarse de manera consciente, pero que le permite asegurarse para la poesía un sentido de búsqueda de un mundo reintegrado, de una vida reparada en una unidad perdida pero posible. La fidelidad que propone Paz, por eso, se tensa entre melancólica y esperanzada, entre la certeza de un

mundo total y la posibilidad de su restauración, donde el pasado y el futuro parecen adquirir la propiedad del sueño, y la palabra una desesperanza esperanzada.

LA PALABRA: UNA DESESPERANZA ESPERANZADA

Desesperanza esperanzada: afirmar lo que se desmiente, asir a la conciencia una poesía concebida como un instrumento de expresión ideológica. Octubre de 1937 es para Paz una fecha donde las noticias se apagan en el ritmo de este doble movimiento: la esperanza en el hombre nuevo, renacido, llevaba a no estimar demasiado la desilusión de André Breton, André Gide o, de manera más cercana a Paz, de Miguel Hernández, a quien reencuentra en París y le confiesa su "antipatía frente a aquella burocracia"(17), la de la Unión Soviética. La desesperanza le llega precisamente por lo que hace a la búsqueda del sentido de la poesía una tentativa insuficiente en sólo eso, la búsqueda, y en la negación de lo que significa como alternativa de salida para el dilema el surrealismo; negación prejuiciada por el desconocimiento de lo que realmente significaba el proyecto surrealista. Alejo Carpentier, también en París, le llevó a conocer a Robert Desnos, pero el encuentro no fructifica porque, como dice Paz, "yo no sabía bien lo que era el surrealismo aunque tenía una gran simpatía por ellos" (18). Lo que en cambio sí tenía cierto Paz era el sentimiento de la angustia, renacida en un fervor revolucionario que pedía manifestarse ya en las actitudes, ya en las declaratorias, siempre a través del lenguaje.

El regreso de Paz a México, a fines de año, entonces, se significa por la preocupación por encontrar un lenguaje que logre contener el tránsito hacia una nueva época y, al mismo tiempo, lo construya: expresarlo construyéndolo, creyendo en él. Si Paz asumía esta responsabilidad no sabía, sin embargo, como realizarla: por un lado mantenía vigente su interés en lograr una poesía de tipo social como "¡No pasarán!" o "Elegía a un compañero muerto en el frente", y por el otro no podía desprenderse de una poesía elaborada bajo la presencia del romanticismo, como "Raíz del hombre" o "Bajo tu clara sombra"; mientras Octavio Paz manifestaba su distancia frente al realismo social, volcaba la imaginación a la realidad concreta, para ser expuesta, en los primeros poemas, o para ser transformada, en los segundos: la convergencia de unos y otros invocaba al erotismo, pero un erotismo donde la pasión era ya rebasada por la indignación, ya por la fe en el reconocimiento de una naturaleza magnífica por su sensualidad, latente en su fijeza: rito y enunciación, eucaristía y comunión.

Envuelto en el movimiento que renueva esperanzas en la Revolución, Paz participa, pero condiciona su compromiso a la expectación. Amigo de algunos

de los miembros de la LEAR, no pertenece a ella; cercano a los afanes de apertura de los Contemporáneos, no desperdicia oportunidad para declararse distante, como había sucedido en "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", o como iba a suceder en "Razón de ser".

Durante algunos años asiste a las tertulias que diariamente se efectúan en el nuevo Café París, verdadero centro de reunión y proyección intelectual que congrega a los Contemporáneos, a los miembros de la LEAR, a periodistas y pintores de caballete. Al declinar la tarde, única invitada asidua, en una mesa Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Carlos Orozco Romero, Celestino Gorostiza, Eduardo Luquín y Octavio Paz; en otra, Silvestre Revueltas, Ermilo Abreu Gómez, José Mancisidor, y en otra más María Izquierdo, Lola Alvarez Bravo, Lupe Marín, Lya Kostakowsky: un pensamiento los dibuja, el frenesí.

La cercanía de Paz con los Contemporáneos se establecía a través de las lecturas; con los miembros de la LEAR a través de la escritura, pero no la panfletaria, sino la moral y la política, la que evidenciaba un intento por devolverle a la Revolución su expresividad de cambio absoluto, en todos los órdenes; con ellos participa, en abril, en un ciclo sobre España con la conferencia "Los nuevos poetas españoles y la guerra". Ahí encuentra a un escritor, Luis Cardoza y Aragón, sobre quien inclina su simpatía y afinidad -breves pero fecundas-, que al retratarlo lo refleja en él mismo:

"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, en esos años, fundaron la LEAR" (19).

Luis Cardoza y Aragón venía precedido por su participación en el surrealismo y encarnaba para Paz la actitud del hombre scheleriano, el hombre realizado en sí de manera plena, donde la oposición era un dilema superado:

"En sus poemas y en su actitud se reunían al fin las dos mitades que a Efraín Huerta y a mí nos parecían fatalmente irreconciliables y, al mismo tiempo, inseparables: la visión y la subversión, la rebelión y la revelación" (20).

La conciliación de los opuestos es una ambición que normará todas las aspiraciones de Paz, pero en este momento es un logro que no le pertenece sino como la constancia de una idea apurada en lo que le es ajeno y en lo que rechaza, en la poesía de T. S. Eliot y en la actitud del surrealismo, así como en la seducción que le provocan D.H. Lawrence y San Juan de la Cruz, alrededor de un movimiento social que en su plenitud es trascendente:

"Todavía recuerdo aquella noche en que Huerta, Revueltas y yo... oímos a Cardoza y Aragón defender a la poesía, no como una actitud al servicio de la Revolución sino como la expresión de la perpetua subversión humana" (21).

Poco a poco Paz entendía sus coincidencias con algunas de las posturas que asumía el surrealismo, aunque eran sólo eso, coincidencias, no llegaban a más porque se detenía en la defensa de la conciencia y de la razón, pero sobre todo, se detenía en el compromiso con una ideología que anunciaba un tiempo y un mundo nuevos que inicialmente no aceptarían ningún cuestionamiento: lindaría con la fe revolucionaria, con cierto optimismo irrefutable que alcanzará su cúspide, en Octavio Paz, cuando redacte "Razón de ser": suma de posibilidades para diferenciarse y afirmarse en un mundo que se anunciaba agotado.

POBLAR EL ARTE DE LIBERTAD

El silencio ronda al demonio y su presencia exige condenas de los más fervorosos: en medio de un ambiente hostil y duro en extremos ideológicos, la llegada de André Breton a México se anunció por una hoja circular, que lo vituperaba, dirigida a los escritores y artistas mexicanos y que provenía de la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, de filiación stalinista. Breton venía a México con el encargo de realizar una serie de conferencias sobre poesía y pintura, apoyado en Francia por Saint John-Perse, pero por encima de eso venía para encontrarse con León Trotski en el único país del mundo donde este encuentro parecía posible y deseable. La imagen que de México tenían algunos de los surrealistas era la de un espacio de consagración donde lo maravilloso era cosa de todos los días, donde la Revolución era una aliada de la imaginación.

Igual que con Antonin Artaud dos años antes, la presencia de Breton no pasó inadvertida, pero tampoco tuvo una gran resonancia, más bien se le ignoró. El silencio que lo entornaba, sin embargo, antes que lastimarlo le avivaba; le favorece así que, ante la ignorancia gubernamental para ofrecerle hospedaje, motivo por el cual estuvo a punto de regresar a Francia, Diego Rivera le invite a su casa de Coyoacán donde ya se encontraba, asilado, León Trotski.

Del encuentro entre el poeta y el político, anatemas que queman la lengua, surgió un momento excepcional en la cultura de Occidente: la amorosa conciliación de la necesidad y de la libertad. Juntos, elaboran lo que sería conocido como el "Manifiesto de Coyoacán",

"un texto de europeos conscientes de que la civilización mundial se veía amenazada a corto plazo por el enfrentamiento, cada día más exacerbado, entre el hitlerlo-fascismo,

el stalinismo y las democracias capitalistas. El objetivo de dicho texto es definir la actitud del creador -poeta o artista- que se niega a dejarse enrolar en tal o cual campo pero sigue alimentando el deseo de una revolución, es decir, de < una reconstrucción completa y radical de la sociedad >" (22).

Una postura, como se ve, más profunda que la desencantada de André Gide, en tanto que se finca aún posibilitadora de la reconstrucción humana a partir de la preservación de la libertad, a partir de la conciliación de la voluntad y de la imaginación.

En el Manifiesto pueden encontrarse dos postulados que sostienen esta conciliación, una de Trotski y otra de Breton. La primera: "La necesidad de la emancipación del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para llegar a fundirse, empapándose de ella, con esa necesidad primordial que es la necesidad de emancipación en el hombre", es decir, la emancipación física del hombre, llamémosla así para distinguirla de la espiritual, no es una invención histórica, es una condición de la humanidad que por serlo se mantiene inextinguible; la emancipación del espíritu no requiere de provocaciones: su oficio se da a partir de la voluntad por no coartarla; ambas emancipaciones, que no son en realidad sino una sola, le pertenecen al hombre consciente de su humanidad, y en su negación, si la hay, va la negación de sí mismo.

La segunda: "En materia de creación artística lo que esencialmente importa es que la imaginación eluda toda coacción, que no se deje imponer bajo ningún pretexto consignas y preceptos. A todo lo que pudiera instarnos a consentir, hoy o mañana, en que el arte sea sometido a una disciplina incompatible con sus medios, oponemos nuestra negativa inapelable y nuestra deliberada voluntad de atenernos a la fórmula: Toda licencia en arte". La libertad para la imaginación es la libertad para el hombre, y como la emancipación, es una necesidad absoluta que no acepta ninguna parcialidad, como en el texto original parecía conceder Breton: "Toda licencia en arte, salvo contra la revolución proletaria". La salvedad fue tachada por Trotski porque entendía que había de preservar la rigidez de una postura para la imaginación que no se debiera sino a la necesidad, pues la libertad es una necesidad y ésta una libertad: la de ocupar la voluntad en hacerla efectiva.

LA ADMIRACION SECRETA

El "Manifiesto de Coyoacán" no fue conocido en México sino después de su repercusión en Francia, y de haber sido conocido probablemente no habría tenido más respuesta que la condenatoria o, en el mejor de los casos, la simpatía secreta e impronunciable, vergonzante, como en Octavio Paz: "En esa época yo estaba cerca -aunque no era miembro del partido- de los comunistas. Admiraba a Breton e incluso fui a oír sus conferencias" (23), nos

dice, pero esta admiración no era tan fuerte como para pronunciarse, como le sucedía también con Trotski: "en mi fuero interno y sin confesármelo del todo a mí mismo, no sólo admiraba a Trotski sino que pensaba que tenía razón en muchas cosas..." (24). Esta cercanía de Paz con los comunistas era la que lo conducía lo mismo a compartir la abjuración hacia Breton y hacia Trotski, que a concebir la actividad poética como una empresa vinculada a la historia y a la realidad particulares: en junio realiza una selección y notas para la antología de poesía española de la guerra civil "Voces de España", donde se incluyen poemas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Rafael Alberti, José Moreno Villa, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja y Emilio Prados.

Así como Fernando Gamboa montaba la exposición itinerante "España en llamas", Silvestre Revueltas realizaba el "Homenaje a García Lorca" y Carlos Pellicer escribía el poema "Peñíscola", Octavio Paz publicaba la antología y comenzaba a colaborar en el periódico "El Popular", colaboración que persistirá durante tres años hasta octubre de 1941.

"El Popular", aparecido en junio, fue el órgano de expresión de la CTM, que tenía como director a su dirigente Vicente Lombardo Toledano. De perfil comunista, el periódico contó con participaciones de Víctor Manuel Villaseñor, Andrés Iduarte, Antonio Castro Leal, Octavio Novaro, Enrique Ramírez y Ramírez, Jorge de Godoy, Neftalí Beltrán y Efraín Huerta, quien tenía dos columnas: "Las paredes oyen" y "El hombre de la esquina".

En los tres años de colaboración de Paz con el periódico, a las filiaciones suceden los distanciamientos, no hay un compromiso total por las señaladas reticencias de Paz frente al realismo socialista, y la ruptura se dilata por la vigencia del precepto de la unión frente al avance del fascismo. Según recuerda el mismo Paz:

"Cuando fui periodista nunca escribí sobre temas literarios. Desde antes de mi viaje a España yo había tenido diferencias graves con la burocracia comunista, especialmente con los partidarios del realismo socialista. Cuando vino el pacto de Munich un grupo de redactores de El Popular criticaron no solamente a las democracias burguesas que habían capitulado ante Hitler, sino que también dijeron que aquello era consecuencia de la política de la Tercera Internacional y abandonaron el periódico. Pero yo me quedé y no lo dejé sino hasta el momento del pacto germano-soviético. Cesó entonces casi enteramente mi actividad política aunque todavía por una temporada colaboré con la oposición revolucionaria" (25).

Así, Paz no renunciará sino hasta que las evidencias en contra de Stalin hagan inútil cualquier intento de unión, pero también antes de que sea común

aceptar que las observaciones en contra de la Unión Soviética provenían sólo de los fascistas.

CELEBRAR LAS CONGREGACIONES, ANUNCIAR LOS DISTANCIAMIENTOS

En junio de 1938 también aparece el último número de la revista "Taller Poético", pero le sobrevive el espíritu de congregación que impulsaba Rafael Solana, y no sólo le sobrevive, se amplía, al parecer a propuesta de Quintero Alvarez, para crear un nuevo espacio que contuviera material poético además de prosa, ensayo y traducciones. Alrededor de Rafael Solana, se reunieron con esta idea Alberto Quintero Alvarez, Efraín Huerta y Octavio Paz y en diciembre apareció el primer número de "Taller", revista que lograría doce números hasta enero-febrero de 1941.

Como en "Taller Poético", la revista "Taller" logró reunir en sus páginas la producción de los miembros de varios grupos y generaciones de escritores mexicanos, además de haberse convertido en uno de los espacios naturales que darían cabida a los recién llegados exiliados españoles, otro fue, con diferentes objetivos, el de la Casa de España (julio de 1938), dos años después consolidada en El Colegio de México.

En la revista "Taller" ingresaría, principalmente, el grupo que perteneciera a la revista "Hora de España", la mayoría de los cuales ya conocían a Paz. El ingreso fue tan natural que, a la partida de Rafael Solana a Italia después del 4o. número, Octavio Paz asumió la dirección y nombró como su Secretario a Juan Gil-Albert.

La vocación de "Taller" era una desprendida de la de "Taller Poético", pero lo que en ésta era señal en la primera era ya evidencia: había una nueva generación que tenía, de igual manera, preocupaciones que no se ajustaban a las que predominaban entonces, una generación, o la parte de una generación -otra era la que se reunía en torno a la revista "Tierra Nueva"-, que en su confusión sabía al menos lo que no les satisfacía: ni el artepurismo ni la doctrina del realismo socialista, sino una alternativa que recogiera lo mejor de cada una de ellas, una síntesis de las dos posturas, acto antes que de fusión de reconciliación, de restauración. Era este el punto en el que coincidían Efraín Huerta y Octavio Paz, era también el punto desde el que se afincaría su diferencia, dos respuestas a la misma inquietud.

Pese a la afirmación del propio Rafael Solana acerca de que "Taller" "jamás persiguió finalidad social alguna, y fue una revista solamente artística, y no

significó un cambio de postura frente a los 'Contemporáneos', sino una prolongación de las ideas culturales y estéticas de aquella generación, de la que sólo éramos, y nunca pudimos ser nada más, como la cola del cometa..." (26), lo cierto es que esta prolongación tampoco era completa y antes que aceptarla dos de sus representantes, Huerta y Paz, se apresuraban a señalar sus diferencias, vitales por un lado, de profundidad en los objetivos por el otro. Ciertamente la actitud no era suficiente para entrever las diferencias con los Contemporáneos, por eso quizá, pero sobre todo como un acto de afirmación, Octavio Paz publicó en el segundo número de la revista, de abril de 1939, el artículo "Razón de ser", que, como muy bien apunta Enrico Mario Santí, aparece como "una especie de manifiesto, aunque carece de la estridencia de ese tipo de documentos y sus planteamientos resultan, en un final, reconciliadores" (27).

En esta nota Paz practicó un análisis de demarcación, es decir de establecimiento de fronteras, que le permitiera explicarse y explicar a los demás -recordemos que en diciembre de 1938 la revista "Hoy" había publicado "Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno de la última generación literaria" (28), donde se habían consignado las opiniones de Huerta, Solana y Quintero Alvarez, entre otros, con respecto a los Contemporáneos, y que iban de la descalificación moral y ética (Huerta) al reconocimiento de su artificio en la inteligencia (Quintero Alvarez)- qué cuestiones compartían con los Contemporáneos y qué otras los distanciaban, por qué sin romper con ellos eran otros y no sus seguidores, cuál era el sentido de su obra, si lo tenían, y de qué medio se servían para alcanzarlo. Para develar la respuesta a estas preguntas, que Paz entendía como las de su generación, se sirvió de la "teoría de las generaciones" introducida en hispanoamérica por Ortega y Gasset, quien a su vez la retomó de las de autores como Mannheim, Scherer, Lorenz y Pinder.

El de las generaciones, acepta Paz, es un ritmo histórico dentro de una meta-historia; en este ritmo se da el suceder de dos tipos de generación, dos tipos de actitudes ante la historia: la que la observa en simpatía con sus aspiraciones y la que no, la reaccionaria y la revolucionaria. El punto en común de ambas es el de su naturaleza, es decir, el hecho mismo de que sean generación y no otra cosa, de manera que una generación es una congregación de hombres que transgreden su individualidad para convertirse en agentes del espíritu de la época, es "el grupo unido por la fatalidad de la sangre y del tiempo, más que por la libertad de la razón" (29). Así, el movimiento que lleva a integrar una generación se sostiene en el designio de una voluntad ajena a la razón humana, una voluntad más allá del tiempo particular, una voluntad metahistórica.

La designación anuncia una resignación: al actuar de una de estas dos generaciones sucederá, o debería suceder, la otra que, a su vez, daría el paso a la inicial: sístole y diástole de una respiración histórica.

A la primera generación, la reaccionaria, la define una época de vejez y la determina una actitud conservadora, escéptica e irracionalista, desilusionada de la razón. Sin conflictos con la historia, la antigüedad es su morada y la amargura su alimento.

A la segunda, la revolucionaria, en cambio, le corresponde una época de juventud: es racionalista y desesperada, está consciente de que el mundo que habita es imperfecto y se forja un ideal de perfección, de ahí su inconformidad con la historia. Las ideas, entonces, se convierten en su fin, no en su instrumento. Al contrario que la primera generación, ésta no encuentra en la antigüedad un consuelo, pero tampoco renuncia a tenerlo y lo encuentra en un pasado remoto, en el único pasado añorado, el del origen, por eso también le caracteriza ese sentimiento romántico que "no es más que una nostalgia o una aspiración hacia un orden intelectual o amoroso distinto del real" (30). Nostalgia o aspiración, intelectual o amoroso, son términos intercambiables que dan nota del sentido que la mueve: la restauración de un mundo absoluto e íntegro erigida desde la asunción de dos condiciones, la angustia y la soledad, "La soledad del romántico es un árbol que crece siempre en la angustia del espíritu, nostálgico del bien perdido, desesperado del bien que espera" (31): añoranza del deseo.

Si la generación reaccionaria (pasemos por alto la confusión de Paz al identificar conservadurismo y tradicionalismo: el romanticismo ha encontrado y él mismo se ha convertido en una tradición, sin por ello convertirse en un espíritu conservador) hacen de las ideas un instrumento para conciliarse con la realidad, la revolucionaria observa en la realidad un material para alcanzar sus ideas, por eso no tienen otro camino que el del radicalismo: "No trata de reformar, de corregir, de educar, sino de volver a crear, de inventar y de someter la vida a su construcción ideal" (32).

La insatisfacción y el deseo van de la mano. La contradicción más honda del postulado de las generaciones está en que, apenas la segunda generación lograra sus objetivos, se clausuraría la posibilidad del surgimiento de una nueva, ya que no cabría sucesión en un mundo íntegro, sólo la repetición.

Ya termina Paz de plantear el reducido esquema de la división generacional cuando, al aplicarla sobre las generaciones precedentes a la suya, principalmente la de los Contemporáneos, encuentra sus limitaciones. La más

importante de ellas es que en este reduccionismo no caben ni en una ni en otra, ante lo que las observa como generaciones híbridas, como generaciones de revolucionarios contagiados por la desilusión.

Según observa Paz considerando a la teoría de las generaciones como una verdadera ciencia metahistórica, la característica que identifica a estas generaciones es la de la impostura, pues son tan revolucionarios como reaccionarios:

"extrañamente, se daban las características más opuestas del espíritu revolucionario, para el que le faltaban gravedad y angustia y le sobraba intrepidez, y del espíritu tradicional, al que lo acercaba su escepticismo y del que lo alejaba su rebeldía, su irrespetuosa novedad" (33).

Siguiendo a Paz, revolucionarios sin ser radicales, emplearon a la inteligencia no para conocer sino para evadirse. Este es un pecado que a Paz le parece una irresponsabilidad frente a la historia, nacida de una ausencia más grave, la de una angustia metafísica.

Lo importante y lo rescatable de estas generaciones, para Paz, está en la actitud que esconde su impostura, no en los logros, pues "Detrás de esta irresponsabilidad había una gran conciencia de su propio papel; detrás de la alegría irrespetuosa y del snobismo, había disciplina, rigor; más allá de su huida intrascendente, una real preocupación por limitar fronteras y encontrar el residuo último de las cosas: pintura pura, arte puro, poesía pura, juventud joven, filosofía de la filosofía..." (34), pero "Su revolucionarismo, su intransigencia, se dirigió a lo externo, más que a la raíz de las cosas" (35).

El sentido de su obra, en suma, lo concibe Paz como la asunción de una revolución disilusionada y en la aplicación del rigor en sólo la forma. Visto de esta manera lo que se acepta y lo que se rechaza de estas generaciones, y de la de los Contemporáneos en particular, Paz define lo que deberá ser el sentido de su propia obra y el de su generación:

"Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre. Es decir, la 'tarea', llamemos así a nuestro destino, hoy ligada 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'".

En efecto, considerando sus aspiraciones, y empleando sus propios términos, se trataría de una época de juventud que concluiría lo que no aspiró a terminar la generación anterior. Fiel al establecimiento de sus propios preceptos, esta joven generación se propondría enfrentar a la historia desde la asimilación de una angustia metafísica que la misma historia provocaba:

"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".

Con la negación sistemática de los logros poéticos de los Contemporáneos, Paz cumplía parcialmente con aquella observación de Villaurrutia que les señalaba que yendo en contra de ellos serían producto suyo; parcialmente porque no era precisamente en la crítica de su poesía sobre la que Paz elaboraba su discurso, era en la crítica que se sostenía sobre la idea de que la de los Contemporáneos era una generación agotada, que históricamente no daría nada más, y sobre la idea de que, efectivamente, practicaban una huida intrascendente y carecían de una angustia metafísica: la crítica de Octavio Paz se fundamentaba en la observación de las actitudes de los Contemporáneos más que en la de sus obras.

La angustia tenía la proporción de una señal del sentido de la obra en "Ética del artista", en "Noticia de la poesía mexicana contemporánea" era ya el sentido mismo, aquí, en cambio, se convertía en un instrumento y en una condición para lograr la aspiración: crear un mundo que correspondiera a la quimera de la razón: justo y propio.

La ruptura total con los Contemporáneos que hubiese deseado Paz para cumplir el "ritmo histórico" no podía darse, considerando el reconocimiento de su rigor poético, de su disciplina, de su rebeldía, sino como un deslindar entre su actitud y su dirección, desechar la última y de la primera considerar la experiencia, pero exactamente para no repetirla, sino para agregarla al cúmulo de experiencias habidas para emprender la construcción del nuevo orden, es decir, para inscribirla en una tradición, mas una tradición para el futuro: convergencia de los tiempos.

LA CONSAGRACION DEL MUNDO

La historia adquiere para Paz, indudablemente, una importancia capital en el planteamiento de su proyecto, aunque éste se mantiene velado más en el descarte de otras posturas estéticas que en su afiliación. Por ésta época Paz se enfrenta de manera descarnada con el abismo de las posibilidades que se abren para la construcción de ese mundo, hondonada que a un tiempo le fascina y le produce vértigo, atracción y rechazo; los asideros de los cuales prenderse por eso son más necesarios: cercano a los grupos comunistas, participa de manera activa en las empresas de divulgación ideológica, se forja la idea de que las transformaciones del mundo no serán tareas asignadas a un sólo hombre, lo serán de los grupos: "Los agentes del espíritu de la época no

son otros que los hombres; no el hombre aislado, sino el grupo..." (36); se sitúa en la parte de la humanidad donde la vida se somete a las ideas pero, al mismo tiempo, su compromiso se establece fiel a la aspiración poética por expresar la realidad de un mundo íntegro en la trascendencia, compromiso, como se ve, expreso con la circunstancia orteguiana, pero asumida como inevitable enfrentamiento con el destino ligado a un tiempo metahistórico. La noción de este tiempo se agregará a los elementos que le harán simpatizar con la experiencia y aspiraciones de Apollinaire, T. S. Eliot y Ezra Pound, y por contraposición evitar la desvinculación que desde su punto de vista habían provocado las generaciones modernista y de vanguardia entre la poesía y la historia; en este sentido, advirtiendo que con "el pretexto de extirpar a la 'anécdota' en el poema, se pretendió suprimir a los significados y a los referentes" (37), Paz intentará reinstaurar los mismos significados y referentes, pero con la aspiración de trascenderlos.

Es por esto que Paz no abandona las ideas que le permitan asegurar la pervivencia de este tiempo, consustanciales a él: la voluntad extrahumana, el designio aparecido asunción, pero también esperanza, resignación y apuesta. Quizá más que ideas, figuraciones que certifican la conciencia de un ocaso y de una génesis, la del mundo y la del hombre que lo habita. El mexicano, en estas circunstancias, como ya lo había expresado en "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", es una parte de la humanidad que se cumple mirándose frente a su circunstancia, pero que además se construye al trascenderla. La circunstancia, la realidad, aparecía menos para reconocerla que para enfrentarla, como a un abismo o como un muro, para saber qué había del otro lado: "No sólo nos sentíamos distintos, sentíamos que los tiempos nos pedían algo distinto. Había que ir más allá pero ¿hacia dónde?" (38). Tal parecía que la inmovilidad era la única actitud reprochable.

La historia, aparecida de manera violenta, obtenía una actitud similar donde se sacrificaba la expectación y se fortalecía el protagonismo, teñido por lo demás de una ingenuidad y de una responsabilidad: el no saber cómo realizar la conjugación de la poesía y de la historia y la asunción del intento.

La respuesta, titubeante, se esgrimía como el señalamiento de un destino que en la idealización del movimiento revolucionario encontraba la fuga del movimiento cíclico de la historia, y su conclusión.

El futuro era ya no un tiempo, era el tiempo, reencarnación de todos los tiempos, concentración: "El futuro poseía una realidad transnatural que englobaba a todos los tiempos; era la Revolución: el mañana próximo, el ahora mismo y la restauración del tiempo del comienzo, el tiempo de la

igualdad, la inocencia y la libertad" (39). El ansia escondida detrás de la globalización revela también una cuidada confusión donde el espejo es el cuerpo que lo anima, donde la palabra es el acto que pronuncia y el acto es la palabra pronunciada: "para nosotros la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo" (40). La poesía, entonces, la concebía Paz como la flecha y el blanco, como el instrumento y el objeto, como la manifestación de la historia: "nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido" (41). Sin esta premisa, lo que se obtendría padecería del mal que le asignaba a los Contemporáneos: el roce de la angustia metafísica, aunque mantenía todavía un peligroso apriorismo que después advertirá.

El impulso redentor que propugnaba Paz hacía indisolubles a la poesía y a la historia, pero no por lo que tenían de reciprocidad sino porque aparecían como términos intercambiables: en el reino de la esperanza no caben las diferencias. La claridad de un mundo restaurado tenía su contraparte en el despliegue de un entorno confuso: "Nuestro amor a la justicia era indistinguible de un profundo sentimiento de venganza, en el que se mezclaban las fantasías y resentimientos íntimos de unos muchachos de la clase media mexicana con auténticas y oscuras, pero desnaturalizadas, aspiraciones religiosas" (42). Vincular a la poesía y a la historia llevaba a Paz a emparentar en una misma tradición a Rimbaud, a Marx y a San Juan de la Cruz: cambiar la vida, transformar al mundo, entonar en un espacio sin contradicción:

"No es extraño, así, que amor y poesía nos pareciesen las dos caras de una misma realidad... El amor, como la poesía, era una tentativa por recobrar al hombre edénico, anterior a la escisión y a la desgarradura" (43).

El dilema surgido de la oposición entre poesía e historia, según Paz, había ocupado ya la atención de los románticos y de la poesía inglesa (especialmente la de Ezra Pound en los "Cantos" y la T. S. Eliot en "The Waste Land"), así como en la tradición poética francesa los surrealistas "se habían enfrentado a la misma disyuntiva y la habían resuelto con violencia al unir las dos palabras magnéticas: poesía y revolución" (44), pero en lengua española el problema no había sido enfrentado; desde la perspectiva de Paz, las generaciones modernista y de vanguardia habían experimentado una violencia similar, pero de signo contrario: separaron las dos palabras.

Situándose en la tradición particular de la poesía en lengua española, y entornándose en un ambiente que se asume responsable de la redención del hombre ante la proximidad de su fin, Octavio Paz depura una actitud que lo distingue y lo define frente a los demás grupos y generaciones; una de las características de esta actitud es la que se revela como una renuncia a lo que

venía siendo una adolecencia: el intimismo. Renunciar a esta condición pedía, asimismo, asegurarse de otra, si no más firme si postulable: la originalidad y, más adelante, la que extrañaba Samuel Ramos, la autenticidad. La distinción, por eso, con los Contemporáneos, no podía situarse sino en el grado de las actitudes, no en el de la producción. Según reconocería con posterioridad, los separaba "nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra 'original', por oposición a la palabra 'personal'" (45). Esta palabra 'original', como puede verse, estaba mucho más cerca del sentimiento de diferencia que del de fundación o renovación, de allí también los términos en los que se planteaba la separación con el surrealismo:

"Creíamos de buena fe que el movimiento había sido superado. Con razón y no sin ironía Jorge Cuesta me preguntó: ¿por quién y cómo?" (46).

El esfuerzo por afirmar la propia personalidad alcanzaba en Paz un tono que se desprendía más de una negación que de una afirmación, más en apuntar las distancias que las cercanías; la misma filiación con los movimientos de vanguardia aparecía matizada, si no es que parcializada:

"nuestra actitud puede considerarse como un regreso a la vanguardia pero a una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia" (47).

Aquí cabe preguntarse: ¿no era precisamente la subversión uno de los valores más altos de la vanguardia?, y ¿no era el academicismo una perversión de sus reales propósitos? La diferencia que se procuraba Octavio Paz, entonces, no podía perfilarse alejada del enfrentamiento con otros grupos, es decir, la diferencia se concibe sólo frente a alguien, frente a algo. Si en "Razón de ser" había manifestado su postura frente a los Contemporáneos, ¿en qué consistía la distancia y semejanza con la tradición poética inglesa y con el surrealismo?.

Si expresar la experiencia de la realidad era ya un postulado que definía las tentativas del proyecto (48), la publicación de algunos suplementos literarios en la revista "Taller" serían parte de la estrategia. De entre estos suplementos destacan dos: el dedicado a Rimbaud (en el número 4, de julio de 1939), y el dedicado a T. S. Eliot (de abril-mayo de 1940).

Con todo y que la publicación de estos autores sirviera para distinguir a la generación que los publicaba de, una vez más, la generación de los Contemporáneos ("La publicación de Eliot -recuerda Paz- tuvo la misma significación que la de Rimbaud: nuestra 'modernidad', quiero decir, nuestra visión de la poesía moderna -sobre todo: de la poesía en y ante el mundo moderno- era radicalmente distinta a la de la generación anterior" (49)); la importancia mayor devendría por encontrar en ellos el impulso que guiara sus

aspiraciones, aunque no su dirección. En T. S. Eliot Paz halló lo que venía siendo un anhelo: el enfrentamiento con la modernidad y su trascendencia, la novedad de un lenguaje de conjunción:

"La fusión del yo subjetivo y el nosotros histórico, mejor dicho, la intersección entre el destino social y el individual, fue y es la gran novedad de *The Waste Land* y los Cantos" (50).

La sutil distinción que en esta frase hace Paz entre fusión e intersección ocurre en 1988, pero en 1940 lo que le interesa es la perspectiva de la novedad del mundo moderno como fusión, como conjunción, y la condición del hombre en ese mundo:

"Tierra Baldía me pareció -y lo sigo creyendo- como la visión (y la versión) cristiana y tradicionalista de la realidad que, cincuenta años antes, con lenguaje entrecortado y extrañamente contemporáneo, había descrito Rimbaud. El tema de los dos poetas -nuestro tema- es el mundo moderno. Más exactamente: nosotros (yo, tú, él, ella) en el mundo moderno" (51).

Pero ¿cómo, cuál es este mundo moderno? Es uno absoluto y reintegrado, este mundo moderno es un mundo de aspiraciones:

"No es un lugar en el mundo ni está en las entrañas de la tierra; tampoco es una entidad metafísica o un estado psicológico: es una realidad histórica y así incluye a la psicología y a la metafísica, al aquí y al allá" (52).

El mundo moderno es una condición de la humanidad tensada entre dos realidades: la realidad histórico-concreta y la realidad trascendente, metahistórica. La noción de la existencia de estas dos realidades le permitirá a Paz asegurarse una filiación y una diferencia con Pound, con Rimbaud, con T. S. Eliot. Por un lado enfrentar a la primera, fundando en ella el impulso de la poesía, por el otro distinguirse de la metahistoria que forjaban, dibujando en ello la dirección de la poesía; como el mismo Paz diría:

"Toda visión de la historia, sin excluir a las que ha elaborado el positivismo, contiene una metahistoria. La que anima a *The Waste Land* estaba y está en abierta oposición a mis ideas y creencias, las de entonces y las de ahora. No solamente yo no sentía nostalgia por el orden cristiano medieval ni veía en la vuelta a Roma una vía de salvación... sino que, al contrario, había roto con mi doble pasado hispanoamericano, el católico y el liberal. Creía en una revolución universal que transformaría a la sociedad y cambiaría al hombre" (53).

Así entonces, debemos entender que Paz recogía de T. S. Eliot la introducción del tiempo concreto a la poesía, pero al contrario que éste, aspiraba a una metahistoria que restaurara el mundo original en la instauración del futuro, tiempo de todos los tiempos. La paradoja pasó desapercibida para Paz: la confluencia llevaría al movimiento cíclico de la

historia hacia un tiempo que en su unicidad sería inmóvil, muerto apenas naciera. La posibilidad de una salida al dilema la habría de encontrar posteriormente en la erección de un instante, el instante poético.

La visión esperanzada en la posibilidad de este tiempo futuro, como ya se dijo, tenía su contraparte en la visión negativa de las posibilidades estéticas de otros grupos. La que se aplicaba al surrealismo cobraba un énfasis mayor: no había logros, había caídas y frustraciones:

"El romanticismo huye de la lucha que en el arte libran la verdad y la mentira, la experiencia y la palabra. El romanticismo, más que la desconfianza en la razón, es la desconfianza en el lenguaje, y, más que la victoria de los sentimientos, es la derrota de la expresión. El surrealismo no ha hecho más que continuar lo que el romanticismo inició; ahora, abandonado por la 'musas moderadoras' - las musas del lenguaje-, ha caído en la literatura. Es decir, en un lenguaje hecho de lugares comunes" (54).

No deja de sorprender un tanto que Paz encontrara el mismo disgusto ante lo "literario" de los Contemporáneos y la "literatura" de los surrealistas, pero es preciso recordar que es en la novedad, tomada como un valor correlativo al de la subversión, en donde Paz recarga la virtud del arte:

"Un arte nuevo será un arte distinto y hasta contrario al de los últimos tiempos. Será -como en Baudelaire, como en Nietzsche- un arte lúcido. O, para decirlo en las palabras de este último, 'trágico' (55).

Negarle a los Contemporáneos o al surrealismo este carácter "trágico" del arte era, en realidad, muy aventurado; la imprecisión venía quizá de la irreflexión y de la prisa por adherirse a un arte "distinto" que, en cambio, no encontraba su claridad ni su coherencia, por lo que el valor de la novedad pronto demostraría su insuficiencia y habría de dejar paso a otro valor, relacionado con aquél: el de la autenticidad.

La continuidad y la novedad aparecen en Paz como dos extremos que en su oposición conducen a un maniqueísmo que no acepta, como los términos de poesía e historia, una fusión, aparecen como un designio de elección que será, a fin de cuentas, norma para definir la calidad y validez de una obra:

"La buena literatura mexicana ha vivido de la originalidad y la novedad. De la curiosidad, de la avidez por lo universal. Lo otro, la literatura 'nacionalista', además de su pobreza espiritual, no es casi literatura, sino crónica periodística. Pero esta curiosidad, esta avidez por contemplar al mundo, debe ahora volverse hacia adentro. Hacia nosotros mismos. No para buscar la novedad, ni la originalidad, sino algo mucho más difícil: la autenticidad" (56).

En el caso particular de la literatura mexicana este nivel más profundo de autenticidad, derivado de la originalidad y de la novedad, era presentido, adivinado, oscuro:

"No sabemos en qué consiste, ni por qué caminos llegaremos a ella; sabemos, oscuramente, que aún no se ha revelado y que hasta ahora su presencia, en los mejores, sólo ha sido una especie de aroma, leve y agrio sabor" (57).

Si, como afirma Octavio Paz, le unirá a *The Waste Land* el "horror al mundo moderno" desde el momento en que el poeta inglés miraba con nostalgia hacia el pasado, hacia la tradición y hacia la autoridad, el mexicano, también con nostalgia, creía en el futuro, en el cambio y en la subversión; la poesía como "expresión de la experiencia" se concibió cercana a las aspiraciones de la poesía social o comprometida: "Si el pueblo le da substancia a la poesía, la poesía le da voz al pueblo" (58), llegará a escribir.

El pacto germano-soviético de 1939 fue un acontecimiento que encontró como efecto un sacudimiento en el grupo de "Taller", y un distanciamiento con los comunistas que se agravó con el asesinato de Trotski -al que, por otro lado, en las primeras semanas, se atribuyó a la inteligencia de Narciso Bassols. En Octavio Paz fue un distanciamiento, no una ruptura. Esta vino con la polémica y el enfrentamiento con Pablo Neruda, nombrado Cónsul General de Chile en México en 1940; ruptura y desilusión política. La ruptura, a propósito de "Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española", reflejó la oposición entre una doctrina del realismo social inflexible y la que, mostrando una mayor preocupación por aclarar el sentido de la poesía, se delineaba como un compromiso con la realidad del hombre y no como una mera forma de militancia política; la separación, aunque postergada en la preservación de relaciones con "El Popular" hasta octubre de 1941 reproduciendo, con algunas variantes, su "Respuesta a encuesta sobre poesía mexicana", publicada en la revista "Letras de México" en abril del mismo año, propició un mayor acercamiento con algunos de los intelectuales que eran observados con mucha reticencia debido a sus posturas políticas: José Ferrel, José Bergamín, Jean Malaquais, Benjamín Péret y Víctor Serge.

Exiliados todos ellos en México, fueron protagonistas y testigos de las polémicas más importantes de la época: José Bergamín había fungido como Presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas de España y aquí, en México, inició la Junta de Cultura Española, fundó la revista "España Peregrina" y posteriormente la editorial Séneca (misma editorial que publicó la antología "Laurel", fuente de la disputa con Pablo Neruda); José Ferrel era un reconocido trotskista, director de la revista "Claves" -órgano de la IV Internacional de México-, y traductor de Rimbaud y Lautrémont; los tres últimos tuvieron una incidencia mayor:

"Aquellos amigos me descubrieron otros mundos. Y, sobre todo, lo que significa el pensamiento crítico. Como buen hispanoamericano yo conocía la rebelión, la indignación pasional -no la crítica. A ellos les debo saber que la pasión ha de ser lúcida" (59).

El desencanto ante la ortodoxia del realismo socialista, y la relación que Paz mantiene con estos intelectuales antiestalinistas, le provocará una modificación en el sentido que le otorga a la poesía: ésta irá adquiriendo una definición menos pendiente a la negación de la viabilidad de otras propuestas que a la de su propia afirmación. A mediados de 1942, entonces, es la hora en que publica "A la orilla del mundo", poemario que se guía por el epígrafe de Quevedo "Nada me desengaña, el mundo me ha hechizado".

La poesía que Paz escribe por este tiempo es una que en la reflexión halla un soporte para no desvincularse del mundo: el intimismo se resuelve descubrimiento de la palabra, develamiento de un mundo atento a las tribulaciones del poeta. La reflexión, en este momento creativo, ensancha la participación de la libertad para confirmarla por encima del mundo de la necesidad, el instante frente al límite histórico, como en el poema "El Ausente":

Dios insaciable que mi insomnio alimenta;
Dios sediento que refrescas tu eterna sed en mis lágrimas,
áspero fuego y sal devoradora;
Dios vacío que golpeas mi pecho con un puñal de angustia,
deshabitándome, cada vez más hondo;
Dios desierto, estéril peña que mi súplica baña;
Dios mudo, que al silencio del hombre que pregunta contestas
sólo con silencio que ahoga;
Dios hueco, Dios de nada, mi Dios:

sangre,
lágrimas y avidez rencorosa,
vado sangriento desde mi desierto,
me conducen.

El fruto del desencanto parecería ser este rencor que se precipita en una morada perceptible quizá menos por la seguridad de su existencia que por su anhelante posibilidad: la pregunta es la del origen y la de la esencia, la del instante en que se recobra la libertad para decirla, o adivinarla, entornada por la angustia, alimento que es del mundo:

Viva palabra oscura,
palabra del principio,
principio sin palabra,
piedra y tierra, sequía,
verdor súbito,
fuego que no se acaba,
agua que brilla en una cueva:
no existes pero vives,
en nuestra angustia habitas,
en el fondo vacío del instante
-oh aburrimiento-,
en el trabajo y el sudor, su fruto,
en el sueño que engendra y el muro que prohíbe.

La afirmación de la empresa poética de Octavio Paz encontrará su mejor espacio de divulgación en la revista "El Hijo Pródigo", al menos en sus primeros números.

Bajo la política gubernamental de la Unidad Nacional (como un símbolo en el Zócalo de la ciudad de México, Manuel Avila Camacho presidía una trinidad muy elocuente que colocaba a Plutarco Elías Calles -vuelto en 1941 de su exilio-, a su derecha y, a su izquierda, a Lázaro Cárdenas), languidecía la revista que dirigía Octavio G. Barrera "Letras de México": entre su longevidad, en comparación con otras revistas, y la falta de claridad en sus propósitos, que la había llevado al eclecticismo, la revista, junto con las de "Abside" y la recién aparecida "Cuadernos Americanos", no cumplían con las aspiraciones de expresión que requerían escritores de varios grupos y generaciones -"Tierra Nueva", la revista que dirigían José Luis Martínez, Alf Chumacero y Leopoldo Zea, había desaparecido muy recientemente.

A sugerencia de Octavio Paz, y considerando el hermetismo del grupo que dirigían Jesús Siva Herzog y Juan Larrea en "Cuadernos Americanos" (quienes veían a Europa como un espacio que contenía a una cultura en decadencia), Octavio G. Barreda diseñó y bautizó la nueva revista, cuyo primer número apareció en abril de 1943: "El Hijo Pródigo", cifra de un espíritu que se deseaba aventurero y despojado de amarras que lo sujetaran a un suelo sacralizado por la inmovilidad

En la Imaginación y en la Realidad (nombre de los editoriales) "El Hijo Pródigo" vio dos aspectos del mismo impulso: la transformación. La visión apocalíptica y de resurrección del hombre (Víctor Serge escribía: "estamos en el fin del mundo, es decir en el comienzo de un mundo") mantenía la esperanza en la efectividad de la revolución para trascender la realidad; en el editorial del 5o. número se leía:

"La poesía es una invitación a la rebelión y, por tanto, no una fuga de la realidad sino un deseo de transformarla en algo menos estúpido y mecánico, en algo más libre e individual" (60).

Imaginación y realidad se presentan, así, en algo más que una relación de complementariedad, como cree Sheridan (61), se presentan en una relación dinámica que ya no las confunde sino que las modifica, aunque en una sola dirección: la imaginación transformará a la realidad y ésta deberá asegurar el espacio para la actuación de la primera. Según Octavio Paz, "El Hijo Pródigo" fue "una revista polémica que defendió, frente a la confusión entre arte y propaganda, la libertad de la imaginación" (62): quizá fue la ausencia de reciprocidad en la transformación lo que condujo a la reaparición de lo que Paz llama la "cláusula de exclusión", es decir, aquella que, tácita o abiertamente, proscibía la publicación de cualquier crítica a la Unión Soviética.

En la procuración de la libertad para la imaginación -vieja aspiración del grupo de "Hora de España", se buscó crear un ambiente de "centro" que mantuviera las distancias ante cualquier compromiso político de izquierda o derecha; en cambio se propuso un compromiso menos atado a la disputa ideológica o, como escribió Octavio G. Barreda, se propuso volver a "la tierra, lo esencial, lo conocido (y siempre nuevo), a lo humano" (63).

El regreso a lo humano fue el sustento sobre el cual se entregaban las aspiraciones de la revista: en el trazo de este movimiento Imaginación y Realidad se contemplaban partes vitales e inconsumibles de la humanidad, pero una nueva humanidad, una nueva sensibilidad, como pedía el editor en el primer número:

"Una intensa vida en el mundo imaginativo y un ojo y oído más finos para lo real de la vida cotidiana. Este acoplamiento, pensamos, es lo único que puede liberarnos y proporcionarnos una literatura integrada, una literatura humana" (64).

La conciencia del hombre desgarrado había echado sus raíces en la visión de varios miembros del grupo: la aspiración de un mundo íntegro parecía respirarse en cada página de la revista. El camino para llegar a él, para construirlo, estaba en la revolución y, más que camino, condición para asumir la nueva forma de ser humano, de allí que en el editorial del quinto número, escrito probablemente por Paz, se concluyera:

"cuando hablamos de libertad de imaginación, queremos decir: la libertad y el deseo que tienen todos los pueblos para soñar y luchar por un mundo donde los sistemas sociales, políticos o de otra especie, estén al servicio del hombre y no a la inversa, como hoy acontece" (65).

Las coincidencias entre las aspiraciones de la revista y el "Manifiesto de Coyoacán" no han sido señaladas hasta ahora por ningún crítico, ¿pero no hay un eco entre lo escrito por Trotski y Breton en los editoriales de Barreda y Paz? Aquél "Toda licencia en arte", parecía levantarse con vigor en la noción de la "libertad de la imaginación".

En el número cinco de la revista, de agosto de 1943, Octavio Paz publicó un ensayo que ya antes había leído como parte de los festejos que la editorial Séneca organizara con motivo del cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz: "Poesía de soledad y poesía de comunión". Este ensayo, que muchos críticos (Enrico Mario Santí, Guillermo Sheridan, Alberto Ruy Sánchez) han visto como muy cercano a un manifiesto, es el texto más importante que hasta entonces hubiera escrito Paz. Su importancia llega a ser incluso simbólica: es el texto que da fin a un ciclo de la vida y de la obra del escritor, es el texto que da inicio a una nueva búsqueda, la misma: la del sentido de su poesía. Texto que concluye y se expande: en él se contienen las preguntas que se hiciera desde "Ética del artista", se afirman otras que madurarán en "El arco y la lira", en "Los hijos del limo", en los ensayos más recientes ("El romanticismo y la poesía contemporánea", de 1987, "Poesía, mito, revolución", de 1989). En "Poesía de soledad y poesía de comunión" se concentran varias preocupaciones de Paz a las que volverá con la perseverancia suficiente para afirmar que le son vitales.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. "Testimonios mexicanos de la guerra civil española: Juan de la Cabada, José Chávez Morado y Fernando Gamboa", en Sábado, suplemento de Unomásuno, núm 520 (19 de septiembre de 1987), p.1.
2. Sánchez Barbudo, Antonio. "Recuerdos y reflexiones", en Vuelta, núms. 133-134 (diciembre de 1987-enero de 1988), pp.74.
3. Penalva, Gonzalo. **Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín**. Madrid: Turner, 1985, p.140.
4. Sánchez Barbudo, Antonio. Op. cit., pp.77.
5. Ibidem, pp.77-78.
6. Paz, Octavio. "Noticia de la poesía mexicana contemporánea. (Palabras en la Casa de la Cultura de Valencia)", en **Primeras Letras**, op. cit., pp.134-137.
7. Ibidem.
8. Idem.
9. Idem.
10. Ortiz de Montellano, Bernardo. "Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria", en **Antología de la revista Contemporáneos**. Introducción, selección y notas de Manuel Durán. México: FCE, 1973.
11. Paz, Octavio. "Ética del artista", en **Primeras letras**, op. cit., p.117.
12. Paz, Octavio. "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", op. cit.
13. Ibidem.
14. Idem.
15. Guibert, Rita. "Octavio Paz", op. cit., pp.65-66.
16. Paz, Octavio y Anthony Stanton. "Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra", en Vuelta, núm. 145 (diciembre de 1988), p.17.
17. Paz, Octavio y Julián Ríos. **Solo a dos voces**. Barcelona, España: Ed. Lumen, s/p.
18. Guibert, Rita. "Octavio Paz", en **Pasión crítica**, op. cit., p.66.
19. Paz, Octavio. "Contemporáneos", op. cit., p.104.

LIBRERIA TERCERA
CALLE DE LA...
...BA

20. *Ibidem*, p.103.
21. *Idem.*, p.104.
22. Lambert, Clarence. "André Breton en México", en *Vuelta*, núm. 148 (marzo de 1989), pp.13-14.
23. Yamaguchi, Masao. "Oriente, imagen, eros", en *Pasión crítica*, op. cit., p.164.
24. *Ibidem*.
25. Guibert, Rita. "Octavio Paz", en *Pasión crítica*, op. cit., p.67.
26. Solana, Rafael. *Op. cit.*, p.204.
27. Santí, Enrico Mario. "Introducción", en *Primeras letras*, op. cit., p.41.
28. "Los nuevos valores de la poesía en México, una encuesta en torno de la última generación literaria", en *Revista Hoy*, núms. 95-96 (17 y 24 de diciembre de 1938), pp.50 y 80.
29. Paz, Octavio. "Razón de ser", en *Primeras Letras*, op. cit., p.
30. *Ibidem*.
31. *Ib.*
32. *Ib.*
33. *Ib.*
34. *Ib.*
35. *Ib.*
36. *Ib.*
37. Paz, Octavio. "Antevíspera: Taller", op. cit., p.9
38. *Ibidem*.
39. *Ibidem*, p. 10.
40. Paz, Octavio. "Poesía mexicana moderna", en *México en la obra de Octavio Paz, tomo II, Generaciones y semblanzas*. México: FCE, 1989, p.83.
41. Paz, Octavio. "Antevíspera...", op. cit., p.10.
42. *Ibidem*.

43. Paz, Octavio. "Poesía mexicana moderna", op. cit., p.83.
44. Paz, Octavio. "Antevíspera: Taller", op. cit., p.10.
45. Idem., "Poesía mexicana moderna", en **México en la obra de Octavio Paz**, tomo II, op. cit., p.83.
46. Idem., "Antevíspera...", op. cit., p.11.
47. Ibidem.
48. En 1940 Octavio Paz contestaba que el arte tiene como objeto "la expresión de la experiencia, no su explicación". En "Respuesta a una encuesta de 'Romance'", en **Primeras letras**, op. cit., p.256.
49. Paz, Octavio. "Antevíspera...", op. cit., p.8.
50. Idem., "T. S. Eliot", en **Vuelta**, núm. 142 (septiembre de 1988), p.41.
51. Idem., "Antevíspera...", op. cit., p.8.
52. Ibidem.
53. Idem., "T. S. Eliot", op. cit., p. 41.
54. Idem., "Respuesta a una encuesta de 'Romance'", op. cit., p.256.
55. Ibidem.
56. Idem. "Respuesta a una encuesta de 'Letras de México'", en **Primeras letras**, op. cit., p.261.
57. Op. cit., p.262.
58. Idem, p.261.
59. Paz, Octavio y Julián Ríos. **Solo a dos voces**. Op. cit., s/p.
60. Cfr. Caudet, Francisco (Introducción, selección y notas). **El Hijo Pródigo. Antología**. México: Siglo XXI, 1979, p.68.
61. Cfr. Sheridan, Guillermo. "El Hijo Pródigo", en **Vuelta**, núm. 88 (marzo de 1984), pp.29-32.
- 62.
63. Cfr. Caudet, Francisco. Op. cit., p.21.
64. Idem, p.62.
65. Idem, p.69.

LA POESIA COMO EXPRESION DE LA EXPERIENCIA: POESIA DE SOLEDAD Y POESIA DE COMUNION

"Poesía de soledad y poesía de comunión" puede considerarse, sin lugar a dudas, como el más importante texto de Octavio Paz sobre la poesía hasta antes de su partida a los E. U., en 1944, que clausura lo que él mismo llama sus "años de iniciación" y principia "una tentativa de exploración de la poesía moderna, una reconciliación" (1). Quizá más que un punto de intersección entre un final y un inicio, "Poesía de soledad y poesía de comunión" deba verse como un texto de tránsito en el que se tienden preocupaciones que devienen de sus escritos más tempranos y se extienden hasta los más recientes. La importancia del texto, sin embargo, está dada por su contención, es decir, por la depuración que logra alrededor de una pregunta capital para el poeta: ¿qué es la poesía?, y por las respuestas que a su alrededor aparecen; éstas podrán ser profundizadas, matizadas, o incluso rectificadas, pero la naturaleza que las provoca se mantiene inalterable. Como muy bien ha advertido Anthony Stanton, en este texto, que pertenece a la prehistoria estética de Octavio Paz, "empieza a germinar una concepción de la poesía que será revisada y transformada después pero cuyas semillas jamás desaparecerán" (2), antes, dará frutos como "El arco y la lira", ensayo que reconoce su filiación directa de "Poesía de soledad y poesía de comunión":

"En 1942 -escribe Paz- José Bergamín, entonces entre nosotros, decidió celebrar con algunas conferencias el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, y me invitó a participar en ellas. Me dio así ocasión de precisar un poco mis ideas y de esbozar una respuesta a la pregunta que desde la adolescencia me desvelaba. Aquellas reflexiones fueron publicadas, bajo el título de "Poesía de soledad y poesía de comunión", en el número cinco de la revista "El Hijo Pródigo". Este libro no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquél lejano texto". (3).

Pese a que no se vea aquí a "Poesía de soledad y poesía de comunión" bajo la luz de "El arco y la lira", no será difícil identificar que el sustento que soporta la construcción poética de Paz permanece enclavada en la concepción de la poesía como expresión de la experiencia. Expresión irreductible a nada que no sea la palabra poética; experiencia también singularizada por una inmersión en lo absoluto: fuente de la tentativa más alta del hombre que se sabe desgarrado, fracturado de sí mismo.

Lo que permanece, también, es el impulso de la indagación: el de Paz es un discurso que se caracteriza por la interrogación y la búsqueda, antes que por la afirmación y el hallazgo, éstos son colaterales a aquéllos; el suyo es un discurso que se teje como una pregunta, pero una pregunta lanzada con el secreto deseo de encontrar la respuesta en ella misma: al plantearse se construye y en su pronunciamiento se contesta. Este movimiento discursivo será el que le conduzca a la asimilación de una actitud sobrepuesta al valor de las opiniones: la de la crítica creadora, esa crítica que ya exigían Novalis y los miembros del Athenaeum y que veían como la vinculación entre la poesía y la crítica, y aún más, como una poesía crítica, la única poesía válida. Para Paz,

por ello, la mejor crítica es una obra de imaginación, aquella que puede sostenerse aún sin la obra que analizan, como dice refiriéndose a José Bergamín, "la crítica es poesía" (4).

En la década de los 30, por otro lado, la importancia de este tipo de crítica fue revitalizada de manera importante por la "Nouvelle Revue Française", a partir sobre todo de la muerte de Jacques Riviere y bajo la dirección de Jean Poulhan, quien abrió sus páginas a escritores que, o eran ignorados, o no eran admitidos en otras publicaciones, o sabían de la importancia de la revista, como Jean Giono, Julien Green, Jules Supervielle, André Malraux, Henri Michaux, Francis Ponge, Raymond Quenau y Albert Thibaudet.

En un movimiento que, bajo el espíritu de la época, se conoció como de crítica de la crítica, y bajo la perspectiva de Thibaudet, Octavio Paz destacaba en su temprano ensayo sobre Marcel Proust, "Un mundo sin herederos", publicado en 1939, la influencia de Bergson en el novelista pero, más importante todavía, se acogía al impulso que el autor de "Physiologie de la critique" definiera como "No el estudio de las obras sino el de las esencias: del genio, del género, del Libro" (5), es decir, el problema fundamental que debía verse en las obras "en los términos kantianos de una idea reguladora, es el problema de los universales, de las ideas platónicas" (6). Quizá es de esta observación de donde nace el severo enjuiciamiento de Paz hacia Marcel Proust cuando indica:

"No hay tragedia sino conflicto y lucha, drama y comedia. Proust no trabaja con elementos eternos, religiosos o morales -el destino, la libertad, la muerte, lo divino- sino con lo humano y social: el placer, los celos, lo *chic*, la desdicha, el rango. La tragedia parte del reconocimiento del valor de la norma y de la contradicción entre ella y el destino" (7).

En todo caso, la noción del carácter opuesto entre la aceptación social y el destino cobrará una profundidad mayor apenas se detenga con más atención en las posibilidades de ese enfrentamiento y su conjugación perceptible en la angustia.

La angustia es el reino en donde surge la conciencia de un vacío, de una ausencia frente a la realidad que se observa y se nombra; en este espacio es donde también se provoca una confrontación que servirá para mirarse y para nombrarse, para justificarse frente a la misma realidad. Entre el ser que mira y el objeto que es mirado, la conciencia requiere para expresarse con mayor altura de una actitud vital: la pasión, la otra cara de la razón:

"No es el objeto de nuestra solicitud el que nos sirve para valorarnos, sino la intensidad que pongamos en nuestro desear. Y muchas veces hasta es necesario que ese objeto esté por debajo del deseo, pues es nuestra pasión lo que lo eleva y exalta" (8).

La crítica creadora que se exige Paz, entonces, es una opuesta a la impersonalizada que habría procurado Mallarmé; en el acercamiento a las obras Paz recurre a la anécdota, a la intimidad confesional y a la preocupación psicológica, porque su interés gravita más que en revelar al autor, en revelar al lector en la escritura del autor. Este tipo de crítica, por lo demás, es también indistinguible del propósito por apresar la personalidad a través de la experiencia de la lectura.

Si el conflicto ontológico que manifestaba el propósito de Mallarmé era el de llegar a no ser nadie a través del lenguaje, y este lenguaje, en palabras de Maurice Blanchot, "no supone, ni a alguien que lo exprese, ni a alguien que lo escuche: se habla y se escribe... Es una suerte de conciencia sin sujeto" (9), el conflicto ontológico de Paz se delinearía como el intento por compartir un destino a través del lenguaje, pero un lenguaje que fuese a un tiempo de revelación y de reconciliación: la poesía, dice,

"no es otra cosa que palabras. Pero no palabras hermosas y sonoras, como piensa el retórico, ni dictadas por sueño y pereza, como otros quisieran, sino palabras significativas, nacidas entre sueño y razón. Palabras entrañables y verdaderas que nos revelan el mundo, no como un mágico y prodigioso muestrario, sino como una presencia significativa en la que los opuestos se reconcilian en una misteriosa e ininteligible unidad" (10).

Bajo el rasgo de indisolubilidad entre poesía y crítica, la primera es ya concebida siempre frente a algo, y por encima de todo, frente a la realidad, frente al mundo, operación que no terminará en el enfrentamiento sino en la transformación, pero que llevará al descubrimiento de una presencia y de una ausencia, de una afirmación y de una negación: el tiempo y la nada.

En la tensión que se genera entre estos dos extremos, la pregunta de "Poesía de soledad y poesía de comunión" sobre la naturaleza de la poesía requería de una respuesta que permitiera conocer su sentido, de lo contrario, como había sucedido en "Ética del artista", se acercaría irremediablemente a un apriorismo del que en 1938 ya estaba advertido, pues, según él mismo refiere, ya había "rebasado la concepción voluntarista de la poesía" (11), es decir, se había inscrito en la negación que desde la fenomenología de Husserl se aplicaba a la validez de la filosofía kantiana para buscar las condiciones "a priori" del conocimiento, pues ese "a priori" prejuzga acerca de la solución.

Cercano a Husserl y a Heidegger - influencias que por otra parte Paz no ha dejado de reconocer-, aclaraba que ese

"era, y es, el verdadero sino del poeta: no apresar a lo esencial sino dejarse poseer por su eléctrica presencia. No se trataba, pues, de nuestras intenciones, de una práctica apriorística, sino de reconocer a la poesía allí donde estuviese y dejarnos matar por ella, en donde nos encontrase" (12).

Esta renuncia a la intencionalidad, como se verá más adelante, no era una renuncia total, pero por lo pronto podía advertirse que sí pedía, en cambio, apropiarse de un reconocimiento expresado, más que en una ciencia, en una fe; antes que en una actitud de certidumbre, en una de inocencia, valores, como se ve, más poéticos que sociales, plenos sin embargo cuando se corrompen para eruirse renovados, pues la tragedia que los acuna es la misma que enfrenta a la norma y a la libertad:

"Pero la poesía, que quiere eternidad, que es eternidad, huye y rehúsa siempre la inmovilidad: quiere una eternidad hecha de tiempo, de vida, es decir, de muerte y de nacimiento; de renacer y remorir. Anhela corromperse en el poema, disgregarse y, hecha ceniza, polvo, renacer. La poesía sabe que lo esencial permanece porque cambia" (13).

Es ésta la vocación del viajero sin dirección fija de Nietzsche, aquél que no puede enamorarse de nada particular porque encuentra su placer en el cambio y en el paisaje. Y así como quería Rainer María Rilke, la poesía traza un ciclo que va de la vida a la muerte y de ésta a una nueva vida, a un renacimiento.

En un artículo también de 1938 sobre Xavier Villaurrutia, "Cultura de la muerte", Paz observaba que "puesto que el poeta nos enseña cómo crece la muerte al compás de nuestra vida, no es remoto que mañana, él mismo, o algún otro, que lo que importa es la Poesía, nos muestre, también, cómo de la muerte nace la vida, la vida mortal, limitada, que tiene un fin" (14), esto es, no la vida que promete la religión, sino la vida que se cumple en el reino de la palabra poética.

La transitoriedad es lo esencial, para Rilke, y es una tentativa del absoluto que muestra el ansia de eternidad frente a la finitud de la vida. En una reveladora carta que Rilke enviara a Witold Hulewicz, traductor polaco de las "Elegías de Duino", anotaba el carácter indivisible de la vida y la muerte:

"Admitir la una sin la otra, sería, como aquí se siente y solemniza, una limitación que, en definitiva, excluiría todo lo infinito. La muerte es el lado de la vida que no da hacia nosotros, el lado que no nos está iluminado: debemos intentar realizar la máxima conciencia de nuestro existir, que reside en ambos dominios ilimitados y se nutre inagotablemente de ambos... La verdadera forma de la vida cruza a través de ambos

territorios, y la sangre del máximo giro se abre paso a través de ambos, no hay ni un aquí ni un allá, sino la gran unidad, en que tienen su morada los seres que nos sobrepujan, los 'ángeles'..." (15).

Vida y muerte son la sustancia de una misma realidad: enfrentar esta realidad a través de la poesía es transformarla, porque su lenguaje, como dijera Hegel, delataba su naturaleza divina menos por eternizar al nombrar sino porque invierte cuanto nombra para transformarlo en algo distinto. Así, la poesía actúa frente a la realidad para recobrarla en la conciencia, en la angustia, según dice Paz:

"La verdad es que nada es poético hasta que la poesía lo torna entrañable, necesario y doloroso. Y esa electricidad que comunica a las cosas entre sí, que hace que los objetos y las pasiones se reconcilien y ordenen en la angustia, es la que los esencializa y los intemporaliza" (16).

La poesía es la que los guarda, ya que no de la muerte, sí de la nada, y los sitúa en aquella tenebrosa unidad de Baudelaire:

Comme de longs echos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Unidad presagiada en la angustia de Paz:

¿Por qué tocas mi pecho nuevamente?
Llegas, silenciosa, secreta, armada,
tal los guerreros a una ciudad dormida;
quemas mi lengua con tus labios, pulpo,
y despiertas los furoros, los goces,
y esta angustia sin fin
que enciende lo que toca
y engendra en cada cosa
una avidéz sombría.

Espacio donde la unidad es más visible que tangible, cierta y nutrida en la reconciliación de los opuestos:

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
tal un ardiente balbucco,
aguas que anega un agua más oculta y densa.

La oscura ola
que nos arranca de la primera ceguera,
nace del mismo mar oscuro
en que nace, sombría,
la ola que nos llevó a la tierra:
sus aguas se confunden
y en su tiniebla
quietud y movimiento son lo mismo.

Las correspondencias de Baudelaire son en Rilke la identificación de la transitoriedad como la sustancia común a todos los objetos del mundo:

"no sólo es preciso no considerar malo ni degradar todo lo de aquí, sino precisamente por su transitoriedad, que comparten con nosotros, estos fenómenos y estas cosas deben ser comprendidos y transformados por nosotros en íntima comprensión. ¿Transformados? Sí, porque nuestra tarea es imprimir en nosotros esta tierra transitoria y caduca, tan profunda, tan dolorosa y apasionadamente, que su esencia vuelva a resucitar en nosotros "invisiblemente" (17).

Esta "invisibilidad" de Rilke parece acercarse más hacia una aparición natural, sin sobresaltos, que a su completa imperceptibilidad.

La promoción de una reconciliación de opuestos en la angustia también encarna, en Paz, como una esencialización del mundo, es decir, como una consecuencia de la realidad desnuda en la poesía; este mundo, necesario y doloroso, lo es no por su sólo existencia, lo es por el conocimiento que se tenga de él, lo es por la experiencia que de él tenga el hombre y, principalmente, por la expresión que logre hacer de esa experiencia. De aquí se desprenderá la solicitud ideológica más importante de la poética de Octavio Paz: ordenar al mundo conforme a los valores de la poesía.

Con una comprensible desconfianza hacia el dogmatismo, Paz se adhiere a la invocación que realizara Schopenhauer, en "El mundo como voluntad y representación", para levantar a la experiencia por encima del predominio del concepto; según el filósofo, es necesario que la reflexión siga el camino de la experiencia para lograr una metafísica fundada en los diversos conocimientos científicos, pero sin ser una ciencia, sin caer, como también rechazaba la fenomenología, una sistematización; en suma, lograr un conocimiento alejado de la autoridad para beneficiar la fuente de la esencia, que Paz identifica y sitúa en el trabajo:

"De un modo concreto, por la vía de la experiencia interior y poética, única que vale como conocimiento, como comunión y evidencia, llega el poeta, ya metido a lo humano, a la misma fuente que Marx: a la fuente purísima del trabajo humano. Los hombres que trabajan son los que han hecho nuestro mundo y al descender al origen de las cosas topamos siempre con ellos. Pero se llega siempre por caminos personales, poéticos, lejos de todo dogmatismo apriorístico. Que en poesía todo lo apriorístico, todo lo que no sea experiencia privativa del poeta, es dogmatismo, por más científica que sea su pretensión o verdad" (18).

Aquí sería oportuno agregar que desde el idealismo, quizá desde Giordano Bruno, la poesía se configura como una forma de conocimiento, pues hay un constante descubrimiento y experimentación de la conciencia interna y del mundo íntimo que se proyecta. En España, por ejemplo, será la tradición mística, a través de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, la que lleve y mantenga la relación entre poesía y conocimiento.

Por otro lado, como una herencia del romanticismo, Baudelaire considera a la imaginación como la más científica de las capacidades humanas, en ella se sostiene la realidad, pero también Baudelaire reivindica al trabajo frente a la imaginación. Quizá sea este tipo de trabajo baudelaireano al que Paz se refiere como original, es decir, ese trabajo que es también fantasía, que es placer y que es creación, no al enajenante, sino al que preserva la voluntad de poder en simpatía con la realidad.

El trabajo, en gran medida, adquirió en 1846 y 1847 dos vertientes claras que tenían el mismo propósito: la destrucción del mundo burgués. En 1846 Kierkegaard lanza su "Proclama literaria", donde realiza un llamamiento a que cada uno, por sí mismo, trabaje por su propia salvación; apoyándose en el interés concebido como pasión, Kierkegaard propone una revolución desde la interioridad del hombre que restaure una existencia ética y religiosa del individuo singular, en contra de la concepción burguesa del cristianismo, en contra de la institucionalidad y la autoridad. Marx, en 1847, a través del "Manifiesto del Partido Comunista", se apoya en el interés de lo práctico, de lo social y de lo económico para llamar a la unión proletaria universal; en contra del mundo burgués capitalista, la revolución, producida desde la exterioridad del hombre, se ocupará de volver a lo real, a la existencia social y económica.

En la templanza de estas dos proclamas, Octavio Paz parecería estar más cerca de Kierkegaard que de Marx, pero no, su aspiración es una que no se detiene en la transformación individual, pretende, como Rimbaud, "changer la vie": extender desde la transformación individual la transformación social. El trabajo, por tanto, concentrará el poder del cambio frente a la inmovilidad

de la sociedad burguesa. Como se verá más adelante, frente a esa sociedad la poesía se rebelará y tratará de instaurar otra que posibilite la comunión del hombre y la naturaleza, dentro de un orden también diferente.

La experiencia, necesariamente personal, es por eso universal pero, al contrario de lo que pedía Rilke, su manifestación deberá ser tangible, notoria y visible; según Paz:

"si surge como expresión de la vivencia de la persona, es, también, universal afirmación de lo personal, de lo viviente, perdido en el océano de la destrucción. Como universal y metafísica afirmación que es, significa que la invisible corrupción de la nada se muestra visiblemente y con su doble realidad, histórica e ideal, en la tierra y en los hechos, medible por el hombre y por sus ojos" (19).

El poeta, al enfrentar a la realidad, tiene el deber de vivirla, padecerla, experimentarla y mostrarla, la afirma expresándola y, al hacerlo, la transfigura: el conocimiento que adquiere de ella la vuelve diferente, necesaria y dolorosa, humana, es decir, universal, pues la vuelve esencial e intemporal, la rescata de la destrucción a que la conduciría la nada, la atemporalidad, esa zona que estando fuera del tiempo es su otra cara:

"El tiempo y la nada: porque la nada, el vacío, o como queráis llamar a eso, que no es de ninguna manera la muerte, es la otra cara del tiempo, su metafísica y realísima negación" (20).

La vida y la muerte son una en el tiempo, ambas son la afirmación del mundo; la nada, en este sentido, es la manifestación de su negación, su ausencia. Para Hegel, la nada era lo inmediato; para Descartes era un signo de la amplitud del querer; para Kant un concepto vacío, sin objeto, y para Bergson un vacío sin objeto ni sujeto. Para Paz, en cambio, es una fuente de corrupción de la que nace la afirmación.

Esto adquiere mayor importancia cuando recordamos que la tradición gnóstica veía precisamente al problema de la nada como el problema esencial de la creación. Para Isaac Luria, hombre santo del siglo XVI, la creación exigía un acto doble: primero había que hacer el vacío y la oscuridad, luego hacer del vacío el aclaramiento, la luz. Paz asume la previa existencia de la nada, de su degeneración ocurrirá la iluminación, medible por el hombre, pero esta luz no podrá expresarse sino a través de un lenguaje muy particular, el poético, lenguaje que tendrá como misión, según decía Heidegger, instaurar al mundo como una representación, en la medida en que la poesía es la esencia del lenguaje (21).

En "Poesía de soledad y poesía de comunión" Paz parte del reconocimiento de que la realidad es inaprensable: es una presencia situada en el tiempo que, sin embargo, escapa a la conceptualización; es una afirmación que huye de los intentos por asirla: apenas se le tienta se le inmoviliza y se le niega, se le relega a la nada, se consume en la ausencia de su naturaleza: la movilidad. Cuando el hombre se enfrenta a ella, se provocan dos consecuencias, que son dos actitudes: de conocimiento y de contemplación.

La primera es, sobre todo, una operación que instauro un orden diferente al de su objeto:

"la sojuzga, la mutila y la somete a un orden de lenguaje, que no es el orden de la naturaleza -si es que ésta posee, acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden- sino el del pensamiento. Y así, no es la realidad lo que realmente conocemos sino esa parte de la realidad que podemos reducir a lenguaje y conceptos" (22).

No hay concepto adecuado, diría Kant. Expresado en ideas y en sistemas, el conocimiento parte de un acuerdo que se revela convencional y artificial, y que tiene dos vertientes: filosófico y científico. El primero "sólo existe y tiene sentido cuando, lejos de constituir un hábito más o menos tolerado por la sociedad, expresa una sed, una necesidad, tanto de conocimiento, de verdad, como de salvación o de poder" (23). El segundo, el conocimiento científico, por su parte, reduce las cualidades de la realidad a lo físico, para expresarla y utilizarla. Ambos tipos de conocimiento, fundados en la procuración del poder, de la dominación, se manifiestan en las sociedades arcaicas en la magia: prefiguración que es del programa, la invención, la moral individual y la historia.

Aquí vale la pena hacer un paréntesis para anotar cierto parentesco de esta idea con una que Gastón Bachelard -a quien Paz conocerá gracias a, naturalmente, Jorge Cuesta, en 1939 (24)-, manejará después de escribir algunos libros sobre la química y la física modernas, y sobre la formación del espíritu científico, en el libro que en 1938 le publicara Gallimard: "La Psychanalyse du feu", donde aborda lo que él llama la "imaginación material" a través de textos precientíficos en los que la química aún se confunde con la alquimia. Ahí Bachelard se ocupa en explorar las posibilidades de un tipo de lenguaje evocativo, consciente de que la realidad escapa a la formulación de un saber que requiere para expresarse del lenguaje científico; este lenguaje evocativo, sin desprenderse del vocabulario "concreto", habría de oponer a la "imaginación formal" una "imaginación material" y una "imaginación dinámica". En estos reinos imaginativos sería entonces donde se lograría expresar aquella parte de la realidad que escapa a la formulación científica; es decir, el lenguaje evocativo requeriría necesariamente de un espacio de imaginación diferente al provocado por el lenguaje científico, requeriría de

un orden diferente que pulsase a la sustancia y a la energía, que contuviera la dinamicidad del objeto, de la naturaleza.

Octavio Paz hace notar precisamente que el orden del pensamiento y del conocimiento no se corresponde al de la realidad: está también consciente de que si es posible un lenguaje que sugiera la parte que ha quedado fuera de la reducción, del conocimiento, tendrá que proponer un nuevo espacio de formulación: la poesía.

La otra actitud que se genera cuando el hombre enfrenta a la realidad es la de la contemplación, la de la adoración del objeto que se tiene enfrente. Sin consecuencias prácticas, es inútil y es intrascendente; no busca la dominación sino el abismo; no quiere utilizar a la realidad, pretende perderse en ella, disolver al ser en 'lo otro'; no anhela la palabra, desea el silencio. Encuentra su origen en el amor, mantiene la nostalgia del origen y se manifiesta en la religión, que "encarna la eternidad de la sociedad, pues sobrenaturaliza el vínculo social" (25).

La experiencia poética, continúa Paz,

"es irreductible a cualquier otra experiencia... Pero el espíritu que la expresa, los medios de que se vale y la raíz instintiva que la origina muy bien pueden ser mágicos o religiosos" (26).

La relación que guarda el poeta con la naturaleza, pese a todo, no es ni de dominación ni de adoración, es de diálogo:

"en este diálogo hay dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad; otra de comunión. El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, 'reunirse', mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza..." (27).

La tragedia vive en la tensión de extremos. Entre la soledad y la comunión hay una dirección que va de la primera a la segunda; es en la comunión donde la soledad encuentra su mejor sentido, su razón de ser profunda: el motor que despierta el ánimo para lograrla, en este sentido, se identifica con el deseo.

Cuando Octavio Paz había expresado su renuncia a la intencionalidad para el poeta, lo había hecho de manera parcial, pues la renuncia se inclinaba más hacia la noción previa del hallazgo que al sentido de la búsqueda misma; como ha notado con sagacidad Maurice Blanchot:

"la intencionalidad bien puede reaparecer bajo el nombre del deseo (intención anhelante), como tipo de un proceso estrictamente no pensado, no consciente" (28).

Esta forma de intencionalidad anhelante, pienso, es la que sostiene en Octavio Paz la relación entre la experiencia y la trascendencia.

La aspiración de Octavio Paz se finca en la reunificación del hombre con la naturaleza, de la razón con la inspiración, del sueño con la vigilia, pero no sólo eso, busca también alcanzar un más allá desconocido; como el Heráclito de Maurice Blanchot, sabe que

"cuando se afirma la irreductible separación entre la palabra y la cosa, esta separación no detiene ni separa, sino que, al contrario, reúne, pues ella da sentido, significándose a sí misma, llamando y señalando a lo que de otro modo no aparecería: la pareja esencial Vida-Muerte, dirigida quizá a la Unidad, quizá ya más allá de ésta" (29).

Paz sabe que alcanzar el absoluto no es un fin estacionario, es una abertura para seguir avanzando: la poesía, dice, "mueve al poeta como el viento a las nubes quietas: siempre más allá, hacia lo desconocido" (30), es decir, hacia lo inexpresado; lo desconocido, si es la nada, es un estado que existe por la posibilidad de llegar a ser, y en esta posibilidad se sostiene: cobrar significado, restaurar el significado.

Como se recordará, éste también se convertiría en un argumento que Paz utilizará para diferenciar la empresa poética de su generación, manifestado en términos de poesía e historia:

"Los términos de nuestro predicamento se manifestaban en la oposición de dos palabras: poesía/historia. Las generaciones anteriores -la "modernista" y la de vanguardia- las habían separado con violencia, en beneficio de la primera. ¿Cómo unir las, cómo restablecer la circulación entre ellas? Los románticos se habían hecho la misma pregunta y habían respondido con sus obras y sus vidas. Pero en lengua española -y también en francés- la gran revolución del arte moderno, desde el simbolismo hasta los movimientos de vanguardia, habían acentuado la autonomía y la pureza de la poesía frente a la historia. Con el pretexto de extirpar a la "anécdota" en el poema, se pretendió suprimir a los significados y a los referentes" (31).

La restauración de los significados irá mucho más allá de lo que propone la realidad pero, por supuesto, no la perderá como sustento: la historia continuará siendo su fuente.

La relación de diálogo con el mundo, como notaba Bachelard, exige un tipo de lenguaje diferente. El hombre que lo expresa no es el emparentado con el héroe mítico que pretende dominar a la naturaleza, sino el hombre adánico, inocente, el del tiempo original que se sabe uno con ella. Por esto, frente al lenguaje, el poeta, aseguraba Paz,

"nunca pretende utilizarlo, como el mago, sino poseerlo, como el místico" (32).

La cercanía del poeta con el místico es más estrecha que la de la religión con la poesía, pues, dice Heidegger,

"la mística poematiza la religión como la poesía poematiza las ideas" (33).

La una disuelve a la fe en una encarnación particular, la otra transgrede el sistema en un instante. Por eso, a pesar de que, dice Paz, "Religión y poesía tienden a la comunión; las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia" (34), la primera anuncia un carácter conservador, "puesto que torna sagrado el lazo social (económico o político) al convertir en Iglesia a la sociedad..." (35) y, además, conlleva rasgos de ortodoxia y autoridad; la segunda aparece como "una actividad subversiva y disolvente: sólo existe si se individualiza, si encarna en un poeta. Su relación con lo absoluto es privada y personal" (36). Kierkegaard y Marx.

Así como la religión se preserva en la institucionalidad y provoca una fuente de centralismo, la poesía, adherida a su naturaleza crítica, se conserva en la marginalidad; frente a aquél lazo social eternizado, la poesía

"rompe ese lazo al sacramentar una relación individual, al margen, cuando no en contra, de la sociedad" (37).

En suma, la poesía es

"una conducta personal e irregular, que no pretende nada que no sea darnos el testimonio terrenal de una experiencia" (38).

Sin la experiencia la poesía es imposible, pero ¿cuáles son las condiciones para lograrla? A propósito de los "Cuadernos de Malte Laurids Brigge", de Rilke, que Paz comenta en "El testimonio de los sentidos", fechado en 1940, recuerda que aquél decía que "para escribir un verso no bastaban la imaginación ni la sensibilidad ni los sentimientos. Sentimientos los tiene cualquiera: es la experiencia la que hace al poeta" (39), y para lograrla "no basta el conocer, ni el adivinar. Ni siquiera el recordar. Es necesario, para que la experiencia se cumpla, olvidar" (40). Olvidar, siguiendo a Blanchot, es el espacio mudo, cerrado, donde vaga sin fin el deseo, la potencia de Eros recreada en un espacio tánático.

Es así mismo como entiende Paz al proceso que conduce la experiencia: primero hay un movimiento de contracción que se sitúa y sitia al presente:

"Cuando el hombre, más allá del recuerdo y la esperanza, se repliega en sí mismo y lo olvida todo, entregado a esa plenitud ensimismada del abandono, cuando su vida es ya tan suya que no necesita recordarla, porque es como su piel" (41).

Luego, y sólo hasta entonces, sucederá un movimiento de signo contrario, de expansión, que recuperará en la poesía el sentido de la vida:

"los recuerdos sepultados, las horas vividas gratuitamente, cedidas al tiempo y que se creían perdidas para siempre, reaparecen, se levantan en un verso, en una palabra que acumula todo el sabor de la vida" (42).

Este movimiento, casi imperceptible, traslada la noción del ciclo rilkeano a un ritmo donde pronto se homologará olvido con muerte:

"Todo poema es el origen de otro poema -el mismo poema, que nace de nuevo, otra vez inocente, en el pecho de cada lector; el poema, en ese incanzable renacer, se transforma en un gesto, en un luminoso entusiasmo en un instante de henchido silencio: el hombre descende hasta sí mismo y se contempla; y al contemplarse es contemplado por su memoria, por el hombre que fue, no ya como recuerdo ni como esperanza sino como olvido, como experiencia" (43).

El renacimiento incesante es un resurgir original, puro e inocente, que no se basta en reaparecer sino cuando lo hace transformado en un instante silencioso: instante inexpresable que es la cifra para comprender el arribo a la Unidad, que es y no es tiempo, pasado y porvenir fundidos en el presente perpetuo de Novalis; clave de la dialéctica de Kierkegaard: el instante que es la inserción de lo eterno en el tiempo, lo inmóvil que se hace móvil; en Bachelard la

"poesía es una metafísica instantánea. Ella debe dar, en un breve poema, una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y cosas, todo a la vez" (44).

En el pensamiento occidental el instante se unge como una señal de lo absoluto; la experiencia original es indivisible a él. En el tiempo, en la historia, es el tiempo, es la historia que se levanta transgresora de la inmovilidad que revela la institución, la ley; niega al tiempo cuando intuye en sus entrañas la inscripción de la eternidad y de lo absoluto, cuando convierte a la experiencia del mundo en una experiencia metafísica:

"A la hora en que muchos huyen de sí mismos -dice Paz al hablar sobre León Felipe-, de su propia intimidad, que es la de su patria, un poeta recoge la experiencia histórica y la convierte, por vía poética, en experiencia metafísica" (45).

Cuando, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, en medio de una crisis del subjetivismo, germinaba la fenomenología de Husserl, propuesta como un conocimiento del conocimiento, como una filosofía postkantiana que trataba de evitar cualquier sistematización metafísica, paralelamente se perfilaron las apariciones de nuevas condiciones para un lenguaje diferente que expresara un saber remontado a un no saber radical, al "poner entre paréntesis" de Husserl; la fenomenología, según Jean-François Lyotard, se proponía superar las incertidumbres de la lógica orientándose hacia y con un lenguaje que las

excluyera (46). Su mayor pecado consistiría en que, teniendo una pretensión a-histórica, arraigara en una tradición, pero también, dice Lyotard refiriéndose a la fenomenología que va de Husserl a Heidegger, una traición, lo que provoca un movimiento dialéctico; Paz trasladará el movimiento dialéctico hacia la oposición entre soledad y comunión, pero en cambio vislumbrará su resolución en el instante poético; de hecho, el lenguaje poético será precisamente ese donde no tenga cabida la incertidumbre, la duda, por lo que el poema no pretenderá la explicación. Así también lo vería Bachelard cuando dijera que

"Mientras que todas las otras experiencias metafísicas exigen interminables prólogos, la poesía se opone a los preámbulos, los principios, los métodos y las demostraciones. Ella rechaza la duda" (47).

El olvido de Paz, sin embargo, sí se entorna en la incertidumbre: "Quizá saber, más que recordar, sea olvidar", dice, para después rectificar: "Olvidar tampoco es saber". Lo que en definitiva sí se guarda de la duda es la experiencia misma y su manifestación: la poesía, conocimiento de la Unidad: "este conocimiento total, que es el que busca la vida, acaso sólo se obtenga como experiencia y como poesía" (48), concluye.

La experiencia poética, así, tiene su condición en la individualidad pronunciada, sostenida en el fervor y en la intuición, en la necesidad, para reunirse con el mundo, con la pareja, con 'lo otro'; "mundo que ya no es el de la embriaguez, sino el del éxtasis" (49), dice Paz, mundo regido menos por Dionisios y el olvido como por la posesión de ellos, es decir, por la conservación de la conciencia, por la lucidez del extravío, por la trascendencia de la inmersión en lo absoluto y la manutención del misterio. Así ocurrió con el D. H. Lawrence de Paz, quien

"siempre huyó de toda atomización y de toda mecanización -psicológica, nerviosa, como él diría, o racionalista; de allí que haya buscado, con más desesperación que nadie, las fuentes secretas de la espontaneidad y de la unidad en lo más oscuro, antiguo e inefable del hombre, en aquello que no admite explicación sino intuición, comunión y no comunicación; la sangre, el misterio de la naturaleza" (50).

El lenguaje poético, a diferencia del filosófico y del científico, está exento de incertidumbres, está hecho de palabras "nacidas entre sueño y razón" (51); da el testimonio de una reunificación original, una experiencia ahistórica: "es el testimonio de la inocencia innata en el hombre..." (52), que se temple, pese a ello, o mejor por ello, en la presencia de la historia concreta, en un vocabulario que se revela otro:

"pero su testimonio sólo vale si llega a transformar su experiencia en expresión, esto es, en palabras. Y no en cualquier clase de palabras, ni en cualquier orden, sino en un

orden que no es el del pensamiento, ni el de la conversación, ni el de la oración. Un orden que crea sus propias leyes y su propia realidad: el poema" (53).

El espacio que crea el poema es también uno esencialmente opuesto al producido por la conceptualización: no cierra, abre. El lenguaje, enfrente de la realidad, tendería a clausurarla; Freud así lo vió cuando elaboró su teoría de la represión: al negar el placer, se rompe con la vida; Marx con su crítica a las ideologías: al mantener la falsa conciencia, se impide la consagración histórica del reino de la libertad; Nietzsche con el desencarnamiento de la moral: al sistematizar el engaño, se crea un mundo de esclavos. Paz está prevenido contra esta dirección del lenguaje, por eso la poesía encarnará en un mundo esencialmente erótico, abierto: el lenguaje poético adquiere un signo contrario al de la reducción y a sus consecuencias de poder y dominación; se plegará adverso al mundo erguido cuando el sujeto se niega a seguir los dictados de la naturaleza. El sujeto que lo expresa, en cambio, se dejará guiar por ella para vivirla, para experimentarla, para expresarla:

"La mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él" (54).

El carácter de transformación de la realidad en que se baña el lenguaje poético tiene una tradición: es heredera de diversas corrientes espirituales que fortalecieron la parte irracional del romanticismo. Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa, Giordano Bruno, por ejemplo, dentro de sus diferencias, pensaban que el universo era un ser viviente, y los seres particulares eran la emanación de un Todo, por lo que había una relación de simpatía que los identificaba. Con la aparición y predominio de la filosofía cartesiana, ésta corriente de pensamiento pervivió de manera subterránea, a veces confundiendo con doctrinas ocultas y supersticiones. El romanticismo recuperó gran parte de su vigor original: se concibió a la palabra en analogía con el Logos que creó al mundo, por lo que el poeta recuperó para sí la estatura de un ser sagrado y creador, en la medida en que tenía acceso a los secretos de la vida, de la nueva vida. La poesía, recuerda Albert Béguin, se concibió entonces como un camino para restituir a la unidad (55). Cabe agregar además la influencia del grupo Sturm und Drang; con su proclama de una vuelta al sentimiento se desplazaba el ideal clásico de la imitación aristotélica hacia una nueva relación entre el sujeto y el objeto; la liberación de la subjetividad traía consigo afirmar al genio ya no sólo como natura naturata (una criatura más de la naturaleza), sino como natura naturans (naturaleza formadora) (56), naturaleza que no se conforma con sólo enfrentar a la realidad, pretende crearla, recrearla, hacer un espacio que se ordene como el mundo original.

Ese mismo es el sentido que Paz quiere para la poesía: cambiar la vida para ordenarla según los valores de la poesía, restablecer la comunión del hombre consigo mismo. El poeta, dice,

"Mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia, procura tornar sagrado al mundo; con la palabra sacramental la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la mujer, entre el hombre y su propia conciencia. No se dirige a hermostrar, santificar o idealizar lo que toca sino a volverlo sagrado" (57).

La poesía no sustituye a la realidad que toca, la transforma, la vuelve otra, la misma, la original; presenta un orden que no la niega, la recobra, por eso los valores humanos pierden concentración frente a los poéticos,

"Por eso no es moral ni inmoral, justa o injusta, falsa o verdadera, hermosa o fea. Es, simplemente, poesía de soledad o poesía de comunión" (58).

Poesía que no elige al sueño o a la razón: las quiere a las dos conciliadas, sanar la herida del hombre desgarrado, provocar el nacimiento de un hombre nuevo, una sociedad nueva, un mundo y un tiempo renacidos: ésta es la tentativa que Paz forja para su poesía: la indecible presencia de la Unidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Cit. por Santí, Enrico Mario. "Introducción", en **Primeras letras**, op. cit., p.17.
2. "Paz, centro de la discusión en el Congreso de Escritores", XXVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, en **La Jornada**, 24 de agosto de 1988, p.19.
3. Paz, Octavio. "Advertencia a la primera edición", en **El Arco y la Lira**. México: FCE, 1986, p.7.
4. Idem. "Mundo de perdición", en **Primeras letras**, op. cit., p.182.
5. Cit. por Wellek, René. "Albert Thibaudet", en **La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo**. México: FCE, 1984, p.103.
6. Ibidem.
7. Paz, Octavio. "Distancia y cercanía de Marcel Proust", en **Primeras letras**, op. cit., p.127.
8. Op. cit., p.124.
9. Cit. por Paul de Man. "Maurice Blanchot", en **La moderna crítica literaria francesa**. Op. cit., p.274.
10. Paz, Octavio. "Absurdo y misterio", en **Primeras letras**, op. cit., p.210.
11. Idem. "Pablo Neruda en el corazón", en **Primeras letras**, op. cit., p.143.
12. Ibidem.
13. Op. cit., p.144.
14. Idem. "Cultura de la muerte", en **Primeras letras**, op. cit., p.141.
15. "Rainer María Rilke", en **El poeta y su trabajo**, tomo II. México: Universidad Autónoma de Puebla, pp.143-144.
16. Paz, Octavio. "Pablo Neruda en el corazón", op. cit., p.145.
17. "Rainer María Rilke", op. cit., p.144.
18. Paz, Octavio. "Pablo Neruda en el corazón", op. cit., p.148.
19. Op. cit., p.149.

20. Idem, p.147.
21. Heidegger, Martin. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en **Arte y poesía**. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México: FCE, 1973.
22. Paz, Octavio. "Poesía de soledad y poesía de comunión", en **Primeras letras**, op. cit., p.291.
23. Ibidem.
24. Cfr. Paz, Octavio. "Contemporáneos", op. cit., p.106.
25. Paz, Octavio. "Poesía de soledad...", op. cit., p.293.
26. Ibidem.
27. Ibid.
28. Blanchot, Maurice.
29. Blanchot, Maurice. P.156.
30. Paz, Octavio. "Poesía de soledad...", op. cit., p.293.
31. Idem. "Antevíspera...", op. cit., p.10.
32. Idem. "Poesía de soledad...", op. cit., p.293.
33. Heidegger, Martín. "Holderlin y la esencia de la poesía", en **Arte y poesía**. México: Seix Barral, 1985.
34. Paz, Octavio. "Poesía de soledad...", op. cit., p.294.
35. Ibidem.
36. Idem.
37. Idem.
38. Op. cit., p.295.
39. Idem. "El testimonio de los sentidos", en **Primeras letras**, op. cit., p.253.
40. Ibidem.
41. Idem.
42. Idem.
43. Op. cit., pp.253-254.

44. Bachelard, Gastón. **La intuición del instante**. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 1970, p.115.
45. Paz, Octavio. "El mar. Elegía y esperanza", en **Primeras letras**, op. cit., p.165.
46. Cfr. Lyotard, Jean Francois. **La fenomenología**. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA, 1963.
47. Bachelard, Gastón. Op. cit.
48. Paz, Octavio. "Testimonio de los sentidos", op. cit., p.254.
49. Ibidem.
50. Idem. "Lawrence en español", en **Primeras letras**, op. cit., p.177.
51. Idem. "Absurdo y misterio", en **Primeras letras**, op. cit., p.210.
52. Idem. "Poesía de soledad...", op. cit., p.295.
53. Ibidem.
54. Idem.
55. Cfr. Beguin, Albert.
56. Cfr. Marchán Faz, Simón. **La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo**. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, col. Punto y línea, 1982.
57. Paz, Octavio. Op. cit., p.295.
58. Ibidem.

CONSIDERACIONES FINALES

-DE LA DIRECCION DE LA PREGUNTA. La pregunta esencial que Octavio Paz descubre al final del camino recorrido desde "Ética del artista" hasta "Poesía de soledad y poesía de comunión", es la que fundamenta una poética del sentido, o mejor, de la búsqueda del sentido: ya no se pregunta por los motivos para escribir poesía, sino sólo por el qué es poesía.

-El enfrentamiento con esta pregunta esencial requiere, para el intento de responder, de mirar al mundo con una mirada inocente, nueva. Y de nombrar al mundo con una palabra también nueva.

-Una mirada nueva significa superar la celebración de una presencia adivinada, sugerida, creada en la fe o en la abjuración. Una mirada que, pese a todo, no es incierta, es desinteresada.

-La búsqueda del sentido para la poesía puede ser vista como la de la restauración de los significados, donde la conciencia es imprescindible: la experiencia poética debe conservar esta conciencia rilkeana del saberse existente.

-El medio para conservar esta conciencia es el que dibuja la angustia, parte de su reconocimiento y de su asunción.

-La angustia y la ausencia no precisan de resolución: cuando se expresan empiezan a desvanecerse.

-El nombrar a la ausencia es una manera de equivocarse su materia. Está donde no es nombrada.

-SOBRE EL CARACTER DIALOGICO DEL POETA CON EL MUNDO. La relación que el poeta guarda con el mundo, y que lo distingue de las que practican el filósofo y el mago, tiene una posición: la horizontalidad. Sobre esta posición el lenguaje posibilita un ir y venir de la palabra entre el hombre y la realidad, y excluye cualquier atisbo de predominancia: el nivel, como se ve, es uno fundado en un movimiento de amorosa reciprocidad y reconocimiento de los dos extremos. La palabra, así, es no sólo viajero, es también puente.

-La palabra, por eso, reconoce a su origen como un estar "entre": ni razón ni sueño, razón y sueño. Ambas sin ser ninguna.

-El diálogo poético es un diálogo entre tiempos y entre espacios.

-El carácter creador de la naturaleza se renueva con el poder de la palabra; lo devuelve a su originalidad, le restituye su potencia de apertura.

-El carácter liberador del lenguaje poético comparte con el hombre la misma sustancia: ambos construyen un mundo apenas lo sueñan.

-El movimiento de reciprocidad que provoca el diálogo también sugiere un encierro; el nacimiento de una palabra poética, nacida entre sueño y razón, por eso, encuentra como su espacio natural de pervivencia al instante.

-El proyecto ideológico poético de Octavio Paz, por esto, vendría a condensarse en el hacer del instante una extensión de instantes, una prolongación de la excepcionalidad.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Mora, Jorge. **La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz.** México: ERA, 1978.
- Bachelard, Gastón. **La intuición del instante.** Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 1970.
- Bachelard, Gastón. **La poética de la ensoñación.** México: FCE, 1972.
- Baudelaire, Charles. **Los paraísos artificiales.** Valencia, España: F. Sempere.
- Baudelaire, Charles. **Obra poética completa.** Edición bilingüe. Barcelona, España: Libros Río Nuevo, 1977.
- Béguin, Albert. **Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria.** México: FCE, 1986.
- Benítez, José María. "El Estridentismo, el Agorismo, Crisol", en **Las revistas literarias de México.** México: INBA, 1963.
- Blanchot, Maurice. **El diálogo inconcluso.** Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1970.
- Blanchot, Maurice. **Falsos pasos.** Valencia, España: Pre-textos, 1977.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "El laberinto fabricado por Octavio Paz", en **De mitólogos y novelistas.** Madrid, España: Ed. Turner, 1975.
- Cardoza y Aragón, Luis. **André Breton atisbado sin la mesa parlante.** México: UNAM, 1982.
- Carreño, Antonio. **La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. (La persona, la máscara.)** Madrid, España: Ed. Gredos, 1982.
- Caudet, Francisco (Introducción, selección y notas). **El Hijo Pródigo. Antología.** México: Siglo XXI, 1979.
- Cohen, J. M. **Poesía de nuestro tiempo.** México: FCE, 1965.
- Córdova, Arnaldo. **La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen.** México: ERA, 1973.
- Eliade, Mircea. **Imágenes y símbolos.** Madrid, España: Taurus, 1979.
- Flores, Angel (Compilación). **Aproximaciones a Octavio Paz.** México: Joaquín Mortiz, 1974.

González Rojo, Enrique. **El rey va desnudo. Los ensayos políticos de Octavio Paz.** México: Ed. Posada, 1989.

Grupo M, Jean Mukarovsky, Gérard Génette, Antonio Machado y Novalis. **El lugar de la literatura.** Puebla, México: UAP; col. Signo y sociedad núm. 2, 1980.

Guibert, Rita. "Octavio Paz", en **Pasión crítica.** México: Seix Barral, 1985.

Heidegger, Martín. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en **Arte y poesía.** Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México: FCE, 1973.

Lemaitre, Monique J. **Octavio Paz, poesía y poética.** México: UNAM; col. Poemas y ensayos, 1976.

Lytard, Jean Francois. **La fenomenología.** Buenos Aires, Argentina: EUDEBA, 1963.

Magis, Carlos H. **La poesía hermética de Octavio Paz.** México: El Colegio de México, 1978.

Mantero, Manuel. **La poesía del "yo" al "nosotros".** Madrid, España: Ediciones Guadarrama, 1971.

Marchán Faz, Simón. **La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo.** Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, col. Punto y línea, 1982.

Martínez, José Luis. **Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949.** Ier tomo. México: Antigua Librería Robredo, 1949.

Monsiváis, Carlos. "El arte y la cultura entre 1910 y 1930", en **La polémica del arte nacional en México, 1850-1910.** Daniel Schávelzon, compilador. México: FCE, 1988.

Murillo González, Margarita. **Polaridad-Unidad, caminos hacia Octavio Paz.** México: UNAM, 1987.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. **La genealogía de la moral.** Valencia, España: F. Sempere.

Ojeda, Jorge Arturo. **La cabeza rota.(La poética de Octavio Paz).** México: Premia Editora, 1983.

Ortega y Gasset, José. **La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos.** Madrid, España: Revista de Occidente, 1970.

Ortiz de Montellano, Bernardo. "Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria", en **Antología de la revista Contemporáneos**. Introducción, selección y notas de Manuel Durán. México: FCE, 1973.

Paul de Man. "Maurice Blanchot", en **La moderna crítica literaria francesa**.

Paz Solórzano, Octavio. "Emiliano Zapata", en **Historia de la Revolución Mexicana**. Ier. tomo. México: Ed. J. T. Meléndez, 1936.

Paz, Octavio y Julián Ríos. **Solo a dos voces**. Barcelona, España: Ed. Lumen, s/p.

Paz, Octavio. **El Arco y la Lira**. México: FCE, 1986.

Paz, Octavio. **México en la obra de Octavio Paz, tomo II, Generaciones y semblanzas**. México: FCE, 1987.

Paz, Octavio. **Primeras letras (1931-1943)**. México: Vuelta, 1988.

Penalva, Gonzalo. **Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín**. Madrid, España: Turner, 1985.

Phillips, Allen W. "Octavio Paz: crítico de la poesía mexicana moderna", en **Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna**. México: SEP; col. Sep-setentas núm. 133, 1974.

Phillips, Rachel. **Las estaciones poéticas de Octavio Paz**. México: FCE, 1976.

"Rainer María Rilke", en **El poeta y su trabajo, tomo II**. México: Universidad Autónoma de Puebla, pp.143-144.

Ramos, Samuel. **El perfil del hombre y la cultura en México**. México: Austral,

Raymond, Marcel. **De Baudelaire a los surrealistas**. México: FCE, 1960.

Rodríguez Padrón, Jorge. **Octavio Paz**. Madrid, España: Ediciones Jucar, 1975.

Romero de Solís, Diego. **Poesis. (Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica.)** Madrid, España: Taurus; col. Ensayistas núm. 191, 1981.

Ruy Sánchez, Alberto. **Al filo de las hojas**. México: SEP-Plaza y Valdés, 1988.

Santí, Enrico Mario. "Introducción", en **Primeras letras (1931-1943)**. México, Vuelta, 1988.

Schärer-Mussberger. **Octavio Paz. Trayectorias y visiones.** México: FCE, 1989.

Scherer García, Julio. "Suma y sigue", en **Pasión crítica.**

Schneider, Luis Mario. **El estridentismo. 1921-1927.** México: UNAM, 1985.

Schneider, Luis Mario. **Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica.** México: FCE, 1975.

Sheridan, Guillermo. **Los Contemporáneos ayer.** México: FCE, 1985.

Simon, John K. (Compilador). **La moderna crítica literaria francesa. De proust y Valéry al estructuralismo.** México: FCE, 1984.

Solana, Rafael. "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva", en **Las revistas literarias de México.** México: INBA, 1963.

Sucre, Guillermo. **La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana.** México: FCE, 1985.

Unamuno, Miguel de. "Contra el purismo", en **Antología.** Madrid, España: FCE, 1964.

Villegas, Abelardo. "La ideología política de Octavio Paz", en **México en el horizonte liberal.** México: UNAM; col. Nuestra América, 1981.

Villegas, Abelardo. **La filosofía de lo mexicano.** México: UNAM, 1988.

Wellek, René. "Albert Thibaudet", en **La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo.** México: FCE, 1984.

Xirau, Ramón. **Octavio Paz: el sentido de la palabra.** México: Joaquín Mortiz, 1970.

Xirau, Ramón. **Poesía y conocimiento.** México: Joaquín Mortiz, 1970.

Xirau, Ramón. **Poetas de México y España.** Madrid, España: José Porrua Turanzas; Biblioteca Tenanitla núm. 4, 1962.

Yamaguchi, Masao. "Oriente, imagen, eros", en **Pasión crítica.**

HEMEROGRAFIA

"Paz, centro de la discusión en el Congreso de Escritores", XXVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, en La Jornada, 24 de agosto de 1988, p.19.

"Testimonios mexicanos de la guerra civil española: Juan de la Cabada, José Chávez Morado y Fernando Gamboa", en Sábado, suplemento de Unomásuno, núm 520 (19 de septiembre de 1987).

Azar, Héctor. "La cultura, ¿fuerza política religadora?", 1a. parte, en Perfil de La Jornada (17 de marzo de 1989).

Capistrán, Miguel. "México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos", en Revista de la Universidad, vol. XXI, núm. 9 (mayo de 1967).

Cardoza y Aragón, Luis. "Efraín Huerta en las columnas del Periquillo", en El Gallo Ilustrado, semanario de El Día, núm.1030 (14 de marzo de 1982).

Lambert, Jean-Clarence. "André Breton en México", en Vuelta, año XIII, núm. 148 (marzo de 1989).

Pacheco, José Emilio. "Revueltas, Paz, Taller y Contemporáneos", en Diorama de Excelsior (30 de mayo de 1976).

Paz, Octavio y Anthony Stanton. "Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra", en Vuelta, núm. 145 (diciembre de 1988).

Paz, Octavio. "Antevíspera: Taller. 1938-1941", en Vuelta, vol. 7, núm. 76 (marzo de 1983).

Paz, Octavio. "Estrofas para un jardín imaginado. (Ejercicio de memoria)", en Vuelta, año XIII, núm. 153 (agosto de 1989).

Paz, Octavio. "Poesía de circunstancias", en Vuelta, año XIII, núm. 138 (mayo de 1988).

Paz, Octavio. "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Manuel Ulacia", en Vuelta, año XIII, núm. 155 (octubre de 1989).

Paz, Octavio. "Somos los hijos rebeldes de la modernidad", en La Jornada semanal, año 5, núm. 219 (27 de noviembre de 1988).

Paz, Octavio. "T. S. Eliot", en Vuelta, núm. 142 (septiembre de 1988).

Sánchez Barbudo, Antonio. "Recuerdos y reflexiones", en Vuelta, núms. 133-134 (diciembre de 1987-enero de 1988).

Sheridan, Guillermo. "El Hijo Pródigo", en Vuelta, núm. 88 (marzo de 1984), pp.29-32.

Verani, Hugo J. "El acorde y la disonancia: de Jorge Guillén a Octavio Paz", en Cuadernos Americanos, Nueva Epoca, Año I, Vol. 6, núm. 6 (noviembre-diciembre de 1987).

Xirau, Ramón. "La poesía de Octavio Paz", en Cuadernos Americanos, Vol. X, núm. 4 (julio-agosto de 1951).

INDICE

INTRODUCCION	3
REVOLUCION Y LITERATURA: MEXICO ENTRE 1920 Y 1930	5
En el caos la vocación de la palabra	6
El sacudimiento espiritual y la crisis crítica	7
En busca del alma nacional: de pureza y vitalidad	10
Templar la palabra en el sonido de la Revolución	14
Los que se asoman al barandal	19
Referencias bibliográficas	21
OCTAVIO PAZ: LA BUSQUEDA DEL SENTIDO	23
En la extrañeza el azoro de la poesía	24
De la épica anárquica a la ética del artista	27
La poesía en el pulso de la historia	31
El fuego en la carne: entre la piedra y la flor	35
Referencias bibliográficas	44
NOSTALGIA DEL FUTURO, NOVEDAD DE LA UTOPIA	47
En el silencio la abjuración y la comunión	48
Una tradición que se afirma, una fraternidad que se gana	52
La palabra: una desesperanza esperanzada	59
Poblar el arte de libertad	61
La admiración secreta	62
Celebrar las congregaciones, anunciar los distanciamientos	64
La consagración del mundo	68
Referencias bibliográficas	79
LA POESIA COMO EXPRESION DE LA EXPERIENCIA:	
POESIA DE SOLEDAD Y POESIA DE COMUNION	82
Referencias bibliográficas	99
CONSIDERACIONES FINALES	102
BIBLIOGRAFIA	104
HEMEROGRAFIA	108