
Revista Iberoamericana, Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre 2004, 825-837

UN TALLER MEXICANO

POR

JORGE AGUILAR MORA

University of Maryland, College Park

Las revistas literarias tienden, naturalmente, a buscar su nombre en una metáfora. *Taller* era una metáfora de un frente común intelectual y obrero tan de moda en los años 1930, pero también buscaba ser la prolongación de una empresa editorial muy específica, Taller poético, y la exposición escueta de la actividad que en ella se realizaba: un mero lugar de trabajo a la vista de los lectores.

Su primer número apareció en diciembre de 1938 y el último, el doce, en febrero de 1941. Apenas unos años la separaban de *Contemporáneos*, revista de un “grupo sin grupo” del que la nueva generación se consideraba heredera. La brevedad del tiempo no reflejaba la distancia entre los problemas literarios de ambos grupos: en el número 2 de la nueva revista, un joven poeta, Octavio Paz, escribió una nota para definir esa distancia. “Razón de ser” era el título curioso de la nota, porque, como el mismo Paz lo recordaría años después en “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)”, para entonces los Contemporáneos no habían publicado sus obras definitivas, no eran todavía lo que habían prometido ser... y mucho menos los de *Taller*, habría que agregar. Título curioso, y revelador, al menos de un síntoma: de entre todos los hacedores jóvenes de la revista, no había ninguno que estuviera tan ansioso, como Paz, de encontrar o de exhibir los fundamentos de su destino literario. Él mismo, en su recapitulación de esa empresa, muchos años después, consideró la revista como “al antecedente y el modelo –casi siempre inconsciente– de la mayoría de los suplementos y revistas literarias de México. En todas esas publicaciones ha regido, bajo la máscara de la tolerancia de todas las tendencias, la prohibición paralizante y castradora” (“Antevíspera” en *Sombra de obras* 111). Si se toma este juicio como uno de los resultados de la “razón de ser”, se constata de inmediato que los años redujeron notablemente la perspectiva de las afirmaciones originales y que esa reducción fue una de las características centrales del desarrollo de aquella “razón de ser”. Paz veía en la generación anterior insuficiencias fundamentales: no sabía si la vanguardia era la expresión “de un mundo en descomposición” o “la alegre aurora de otro”; veía en ella el predominio de un “amor a lo intrascendente”, un “deliberado irrealismo”, “la preocupación por un arte intelectual, sin concesiones sentimentales” y un revolucionarismo y una intransigencia dirigidas “a lo externo, más que a la raíz de las cosas” (“Razón de ser” 30-34).

Si se quisiera reconstruir esta descripción, dándole nombres, se tendría que omitir a Vallejo, a Huidobro, a García Lorca, a Borges, a Mariátegui, a Gorostiza, a Cuesta, a

Girondo, a Martín Adán, a Neruda... para sólo citar a escritores nacidos entre 1890 y 1908. ¿Será por eso que posteriormente Octavio Paz valorara con mayor entusiasmo a Oquendo de Amat que a Vallejo y que lamentara, al comentar la antología *Laurel*, la ausencia de Westphalen y nunca hiciera una mención siquiera de Martín Adán?

Sus juicios de esa generación anterior, de esa vanguardia ya moribunda, según él, a fines de la década de los treinta, no dejan de ser paradigmáticos: en efecto, revelaban las tensiones de la nueva generación, revelaban los sitios desde donde querían ver su entorno geográfico y cronológico, revelaban los criterios de evaluación que serían determinantes en la crítica literaria, y específicamente poética, en la segunda mitad del siglo xx. Allí están todos los temas afines y contradictorios: poesía de transición, poesía “pura” (intelectual), poesía de la intrascendencia, poesía de la superficie, etc.

Tenía razón Paz de distinguirse de todos los poetas de su propia generación que se volvieron meramente versificadores de propaganda política o “sacristanes universitarios” o “fariseos intelectualistas” (“Vigilias” 10); pero confió demasiado en que esa razón de su diferencia le daba *ipso facto* validez a lo que él sostenía, como si sus ideas fuera lo único que podía quedar como auténtico después de oponerse al dogmatismo de la literatura “comprometida”.

De cualquier manera, para 1938, a Octavio Paz todavía no le inquietaba aún su función de antecedente, ni de modelo, y sí, y mucho, la dirección que tomaría su pensamiento y, paralelamente, su obra poética. Esta inquietud estaba ampliamente expuesta en dos textos, las dos primeras partes de “Vigilias”, subtituladas “Fragmentos del diario de un Soñador” y aparecidas en los números 1 y 7 de *Taller*. Eran unas cuantas páginas, pero ellas solas bastaban para justificar el nombre de la revista, más allá, o más acá de su alusión social y política. Lo cual no quiere decir que las inquietudes de Paz estuvieran alejadas de los problemas de su época. Todo lo contrario, justamente su reflexión era un caso ejemplar de las encrucijadas ideológicas, filosóficas, estéticas que fueron decisivas en esos momentos.

Años después, Paz afirmó que “Entre 1935 y 1938 el observador más distraído podía advertir que una nueva generación literaria aparecía en México” (“Antevíspera” 95) y que, saltando unos cuantos años, “Hacia 1945, la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del ‘realismo socialista’ y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio. Aquí se quiebra toda pretensión de objetividad: aunque quisiera no podría disociarme de este período /.../ En cierto sentido, fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje” (*Los hijos del limo* 192). Este recuerdo agregaba otros elementos a los que había incluido en su “Razón de ser”, porque en esta última cita ya no se pensaba sólo un poeta mexicano, sino un escritor de una generación latinoamericana.

La memoria de Paz pudo equivocarse; pero no su deseo de presentar una imagen bien definida de las posiciones de la época. En su recuerdo, la poesía pura en todas sus vertientes e interpretaciones había caducado; la poesía de Juan Ramón Jiménez ya no era

la presencia ineludible de los años anteriores; la trayectoria de Martín Adán no era relevante (nunca fue relevante para él); y, sobre todo, los representantes más decisivos de la vanguardia ya nada podían agregar. Tal vez sólo así, simplificando, Paz podía explicar cómo en esos años de transición, entre 1938 y 1945, el encuentro perturbador de diferentes concepciones amenazaban con paralizar su obra poética. En ese periodo, Paz publicó libros tan dispares y de orientaciones tan opuestas como *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937), *Entre la piedra y la flor* (1941) y la primera reunión comprensiva de su poesía, *A la orilla del mundo* (1942).

Su indecisión ante esta primera obra le duró toda la vida: hubo poemas y libros enteros que quiso olvidar; y que luego, con otro cambio de perspectiva, rescató, unos corregidos, otros drásticamente reducidos, y así durante muchos años, los años de las distintas ediciones de *Libertad bajo palabra*.

Este movimiento entre las propuestas o indagaciones de las “Vigilias” y las posteriores e innumerables correcciones indica que entonces era inexistente la seguridad con la que posteriormente, en *Los hijos del limo* y en *Sombras de obras*, se atribuye un lugar muy preciso en la historia literaria. Porque, de hecho, Paz no pudo encontrar su talento vanguardista sino hasta después de la edición de 1960 de *Libertad bajo palabra*. No fue a partir de esta edición cuando se iniciaron las correcciones de su obra, pero sí fue cuando pudieron seguir una tendencia más definitiva y más “coherente”.

La atribución de que a mediados de los años cuarenta su obra se incorporaba a la de una nueva vanguardia –a la que pertenecían, según él, José Lezama Lima y Enrique Molina– sólo se puede sustentar en las correcciones posteriores a 1960. De los tres poetas de esa nueva generación, únicamente de Lezama Lima se podía decir que estaba cerca de “esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje”, y ni aún él se había librado de muchas inclinaciones que le impedían llegar plenamente a ese territorio. Así pues, sólo de una manera excesivamente vaga –y tan vaga que resulta inservible para cualquier comprensión precisa de la historia literaria– se podría afirmar que la obra de Octavio Paz en 1945 estaba situada frente o dentro de la problemática del lenguaje en la poesía. Ni siquiera en *Piedra de sol*, el poema culminante de *Libertad bajo palabra*, se hace explícito un reconocimiento de ese tema. En realidad, *Piedra de sol* (1957) era la etapa final de un desgarramiento conceptual que había empezado en las “Vigilias” de veinte años antes.

Esa trayectoria buscó una singularidad en la indagación del tema de la identidad y al mismo tiempo insistió en los diálogos tautológicos con la “poesía”. No obstante, el estilo metafórico insistía en negarse a reconocer como propio un origen único, y de esa manera lo que parece una indagación exhaustiva de la reflexividad (personal y de “pureza poética”) no se puede leer en los poemas sino como tensiones no resueltas de perspectivas contradictorias.

Paz y otros poetas de su época encontraron el problema de la identidad en los lindes de la vanguardia anterior. No era el tema de una vanguardia que se repetía a sí misma, no era exclusivamente un tema de un momento histórico, era uno de los puntos centrales de la vanguardia desde sus orígenes en, digamos, Rimbaud, Mallarmé y Nietzsche. Y justamente la evaluación de la función e importancia de ese tema en la vanguardia “anterior” fue definitiva para la obra de la siguiente generación: los poemas decisivos de

José Gorostiza, Vicente Huidobro y César Vallejo, como ejemplos, son reflexiones de una complejidad asombrosa sobre el tema de la identidad a partir de la división declarada por Rimbaud: “Yo es otro”; y continuando con las afirmaciones de Nietzsche sobre la existencia perspectivista del mundo, de la vida, de la individualidad. Tenía razón Rimbaud: la poesía de su futuro iba a ser materialista y en una de sus vertientes más admirables lo fue.

Huidobro, sin renunciar a la fuerza que le daba el naturalismo que había encontrado en los románticos alemanes, y sobre todo en la Filosofía de la Naturaleza de Schelling, escribió en *Altazor* la superación de la poesía idealista y la asunción más gozosa de la materialidad de este mundo: de las alturas metafísicas, su personaje cae en esta tierra, combate a su “otro”, lo derrota, y se entrega al proceso insustituible de esa muerte sin fin que Gorostiza, en un poema del mismo nombre, describió también magistralmente en 1939. Y al mismo tiempo, Vallejo, con la dialéctica más positiva posible, poniendo su “persona” como objeto experimental de la transformación, indagaba todas las consecuencias posibles de la destrucción del yo y de la intensificación de las facultades convocada por Rimbaud. Su proyecto era vital en el sentido más materialista del término: no sólo afirmaba la dialéctica casi insoportable del azar, sino también la tragedia y la alegría de la voluntad de poder y del eterno retorno. Y ninguno de los tres mostró la menor tentación por el materialismo mecanicista, ninguno consideró la condición del mundo como un hecho dogmático; para todos ellos, la muerte sin fin de la creación, del lenguaje, del cuerpo, de la cotidianidad era esencialmente un problema, y en ese sentido eran verdaderos continuadores de la última línea del poema final de Mallarmé: todo pensamiento emite un tiro de dados porque afirma constantemente el azar, porque justamente en el azar es donde se puede concebir el sentido interminable de este mundo, el único mundo. Para ellos, como para las insuperadas, hasta ahora, descripciones de Nietzsche, la vida es sólo una perspectiva más, y esa perspectiva no niega a la razón, como afirmaron lecturas apresuradas y tendenciosas de pensadores como Lukacs; ni a la verdad, como lo proclaman lecturas débiles e impotentes de algunos pensadores posmodernistas como Rorty y Vattimo; ni a la ciencia; y mucho menos al pensamiento mismo, al que estos tres poetas no dejaron de ver como un ejercicio irrecuperable de la libertad. En los tres hay un antiplatonismo y un anticristianismo radicales en el que, paradójica e irónicamente, se conservan los términos de ambas doctrinas para tenerlos como punto de referencia histórico. *Muerte sin fin* no es por casualidad un recuento crítico de las diferentes visiones sobre la relación entre sustancia y forma desde la escolástica hasta las teorías más modernas. La conciencia histórica está también profundamente actuante en la obra de Huidobro desde *Adán* hasta sus últimos poemas, y esta misma conciencia es uno de los objetos en los que Vallejo reflexionó con mayor insistencia y lucidez.

Aunque en muchos sentidos las que parecían las obras culminantes de estos tres poetas representaran desenlaces del simbolismo iniciado por el romanticismo alemán y de manera más inmediata constituyeran la solución a lo que parecía una clausura insuperable en la obra final de Mallarmé, los tres dieron indicios de que no habían llegado a ningún callejón sin salida, ni se habían agotado en ese camino que habían recorrido con tanta radicalidad (más que radicalismo). En *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo demostró sin ambigüedad que su indagación de un nuevo sistema de valores, de un territorio donde

ya no existían identidades y de una perspectiva más allá del sentido común temporal, se podía prolongar, por encima de los “compromisos ideológicos”, con acontecimientos históricos específicos y masivos y violentos. Por otro lado, José Gorostiza continuó su *Muerte sin fin* con un poema nunca terminado y titulado *El semejante a sí mismo*; y Huidobro reconstruyó magníficamente el lenguaje en ruinas del canto VII de *Altazor*: en efecto, lo amplificó hasta darle la respiración de un cielo luminoso y despejado en esos poemas de sabiduría desmedida de *Ciudadano del olvido*. No, no había una vanguardia cansada, pero sí hubo el final de proyectos creativos: para 1941, la obra de estos poetas estaba prácticamente terminada, o por la muerte o por la posposición infinita.

Y justamente en 1941 aparecía *El jardín de senderos que se bifurcan*, donde los temas de la vanguardia aparecían transformados en narraciones magistrales: la vida del pensamiento, el perspectivismo del mundo, la ilusión de la individualidad... Nietzsche y Mallarmé se volvían narradores de suspenso y lograban darle a los conceptos un transcurso cotidiano de una fuerza inigualada.

¿Y no era cierto que, como el mismo Paz lo reconocería unos años después de *Los hijos del limo*, al recordar las vicisitudes de la antología *Laurel*, había varias excepciones notables de escritores vanguardistas que en 1940 no habían publicado algunas de las que serían sus obras maestras? El dice que “las excepciones son pocas y se cuentan con los dedos de una mano” (*Sombras de obras* 84) y menciona cinco poetas. ¿Cuántos se necesitan para ser significativos? Y sobre todo ¿cuántos de la dimensión de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges?

De cualquier manera, Vallejo es un buen ejemplo de que los epígonos escogen arbitrariamente lo que quieren continuar de su modelo. En este caso, fueron los giros inconfundibles de su prosodia, fue un talante siempre mortal de las metáforas. Se reprodujo hasta la saciedad el gesto lingüístico de Vallejo y se perpetuó la imagen de un mártir de la derrota republicana y de la miseria poética. Lo demás fue ignorado y su búsqueda de nuevas entidades morales, sensibles, pensables, que le hizo recorrer los vericuetos más recónditos de la realidad se confundió con una vocación de sufrido casi cristiano. Paz llegó incluso a hablar de “sus devociones y flagelaciones”: toda su ironía, toda su creación de nuevas facultades, toda su percepción profunda de las ilusiones del tiempo, toda su inmersión en el mundo más allá del bien y del mal, toda su asunción de esta vida como la única válida de ser vivida... se redujeron, con los juicios paradigmáticos de “Razón de ser”, a una retórica y unas cuantas “devociones y flagelaciones”.

Es justamente este juicio sobre Vallejo el que puede indicar el camino que siguió Paz a partir de aquellas “Vigilias” publicadas en *Taller* en los años 1937 y 1938. En su recuerdo, Paz agregaba al juicio de las “flagelaciones” lo siguiente: “Pero el logro de Vallejo me parecía paradójico pues había conseguido exactamente lo contrario de lo que él se proponía: había hecho, con la política, poesía religiosa” (“Antevíspera” 109).

Este señalamiento de paradojas, y sobre todo de esta paradoja suprema de llegar por el ateísmo o por el materialismo a la religión, fue uno de los gestos ideológicos preferidos de Paz en sus últimos años para subrayar la ironía del destino en aquellos poetas o personajes históricos que no apreciaba.

Paz siempre mantuvo una extraña ambigüedad en su uso del término “religión”, así como de otros igualmente importantes: “mito”, “historia”, “otredad”. En varias ocasiones

utilizó “religión” de manera positiva para referirse a una actividad distintivamente humana, según el sentido etimológico: la re-uni6n, el re-encuentro del ser humano con los seres humanos...; pero tambi6n lo emple6 como sin6nimo de teolog6a o incluso de cristianismo. El juicio *a posteriori* sobre Vallejo tiene este 6ltimo sentido y lleva impl6cita, por lo tanto, la reprobaci6n no s6lo de una paradoja sino de una contradicci6n o una inconsecuencia, que, trat6ndose de escritores “pol6ticos”, resultaba para Paz bastante natural en 6ltima instancia. 6Qu6 otra cosa se pod6a esperar de escritores que pon6an a la poes6a al servicio de la pol6tica?

Esta confusi6n termin6 convirtiendo a Paz en imitador de sus peores enemigos. En su caso, a medida que limitaba el sentido complejo de libertad a un mero derecho de criticar el dogmatismo stalinista y todos sus derivados, la paradoja consisti6 en adoptar la misma posici6n de todos los ac6litos de este dogmatismo de quienes se hab6a distanciado y a quienes no dejar6a de acusar de fan6ticos o de inconsecuentes.

Y no fue una paradoja sencilla, fue doble, porque si tomamos en serio su declaraci6n de que esa nueva vanguardia surgida a principios de los cuarenta quer6a replantearse tambi6n la relaci6n entre poes6a e historia, 6su visi6n de Vallejo –y de Huidobro y para el caso de toda la vanguardia anterior– no da testimonio de una reducci6n del sentido de la historia? 6Qu6 era *España, aparta...* sino un di6logo y un enfrentamiento directos con la historia? 6Qu6 m6s hist6rico se pod6a ser?

Tal vez sean 6stas preguntas irrelevantes. Recojamos la frase de Paz sobre los fines de su generaci6n: “Nuestros afanes y preocupaciones eran confusos pero en su confusi6n misma /.../ se dibujaba ya nuestro tema: poes6a e historia” (“Antev6spera” 98). Las vicisitudes de la relaci6n de esta pareja en la obra de Paz fueron siempre el elemento evaluador de sus conflictos, de sus hallazgos, de sus escapatorias como persona y como poeta. Y uno de los primeros conflictos consisti6 en la preponderancia que fue adquiriendo con la a6os la persona frente al poeta, determinando las posiciones de la poes6a seg6n las funciones sociales del autor. De nuevo, la paradoja de Paz fue en haberse convertido en todo lo que siempre estuvo negando: un poeta al servicio de la negaci6n de la historia. 6Era 6sta, como 6l dir6a, una posici6n a favor de la libertad? Justamente, para entonces, 6l hab6a convertido al mundo en un grotesco escenario maniqueo donde eran libres, *ipso facto*, aquellos que se opusieran a los dogm6ticos stalinistas (y luego izquierdistas y luego ya s6lo liberales y luego cualquiera que no estuviera de acuerdo con 6l). En ese sentido, la libertad termin6 perdiendo cualquier posibilidad de definirse, de abrir un mundo conceptual creadoramente.

Taller fue, pues, una revista que se public6 en la etapa que va de la muerte de Vallejo a la publicaci6n del 6ltimo libro de Huidobro, pasando por la aparici6n en 1939 de *Muerte sin fin*. Sobre 6ste y sobre *España, aparta...* se publicaron rese6as en *Taller*, bastante significativas ambas. Pero m6s significativa a6n fue una rese6a de Xavier Villaurrutia, uno de los poetas m6s originales de los Contempor6neos, la generaci6n anterior, de un libro reci6n aparecido en Francia: *Introduction a la Po6sie Francaise* de Thierry Maulnier. Se trataba de una antolog6a de poemas precedida de un largu6simo pr6logo de opiniones precisas, de prosodia cl6sica, y claramente dirigidas a establecer de una vez por todas un canon de la poes6a francesa moderna. Este canon ya se ven6a formando desde principios de siglo, y sobre todo a partir de la segunda d6cada en la que hubo una curiosa complicidad

entre la vanguardia y una crítica que no quería renunciar al simbolismo representada por Albert Thibaudet.

Pero Maulnier no se andaba por las ramas, él proponía –y Villaurrutia entusiasmado lo secundaba en su reseña titulada “Introducción al rigor”– que el verdadero linaje de la poesía moderna francesa (a la que identificaba precisamente con la poesía pura, la poesía de lo inefable) partía de Nerval, seguía con Baudelaire, pasaba por Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, y culminaba en Valéry; y agregaba lo siguiente: “El lugar de Lamartine, de Hugo, de Vigny, de Musset en la historia de la poesía francesa no tardará, cabe esperar, en aparecer como lo que realmente fue, es decir, extremadamente pequeño. Estos no aportaron nada a la poesía, aparte de lo que siempre había faltado...” (Maulnier, *Introduction* 97).

Esto era lo que necesitaba Villaurrutia, y lo que Paz luego heredaría sin darse cuenta de quién: la identificación de una tradición que explicara coherentemente el desarrollo histórico de un compromiso con la poesía que los Contemporáneos y en especial Villaurrutia consideraban esencial: el compromiso de la forma poética. Además, era muy importante que de esa manera se pudiera eliminar de la tradición latinoamericana y mexicana a todos aquellos que habían imitado a Victor Hugo, primero, y luego a los parnasianos. Los Contemporáneos –algunos de ellos, como Villaurrutia y Cuesta– y luego Octavio Paz estaban decididos a comenzar desde cero, pues ni el romanticismo y ni siquiera el Modernismo en su conjunto habían logrado ofrecer una tradición sólida, un cimiento clásico. Si Thibaudet y luego Maulnier y en general la crítica francesa (sobre todo la asociada con la *Nouvelle Revue Française*) aceptaban ahora sólo la línea de Nerval-Baudelaire-Mallarmé-Valéry, los mexicanos tenían la justificación y el argumento adecuados para deshacerse de un pasado molesto e inútil donde los románticos habían ignorado cualquier problema formal y los modernistas los habían exagerado hasta volverlos paródicos. Y entre esos dos extremos, los Contemporáneos y luego la generación de Paz no encontraban a nadie que hubiera tratado los problemas que a ellos les interesaban. Excepto en los franceses, y específicamente en Valéry.

Para éste, el simbolismo había sido fundamentalmente la intención de darle al lenguaje una musicalidad similar o superior a la música misma. Y con ello se dejaba abierta la puerta para que el pensamiento abstracto abandonara la poesía, dejando sólo las emociones más inmediatas, las percepciones más instantáneas, los objetos en su simplicidad pura de estar. En términos de Valéry, el simbolismo había llegado, de manera esencial, a la verdad última del arte. Y esta constatación parecía llevar a una paradoja insuperable: ¿cómo era posible que caducara ese movimiento que había logrado ver la naturaleza intrínseca de la poesía y con ella la sustancia del ser?

Valéry encontraba la solución de esta paradoja señalando que las iluminaciones poéticas del simbolismo eran, por definición, excepcionales: “Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida /.../ toda esa dedicación demasiado lúcida tal vez conducía a un estado casi inhumano. Es un hecho común: también los metafísicos, los moralistas y hasta los científicos lo han experimentado” (“Prefacio a *El conocimiento de la diosa*”, *Oeuvres* I 1275). (Como se ve, Valéry salió de la paradoja del simbolismo para entrar en otras paradojas, pues relativizó los hallazgos de éste semejándolos con los de la filosofía y de la ciencia; pero, como en muchos otros casos, ya no se detuvo a resolver esta proliferación de obstáculos).

Su concepción del simbolismo no negaba la existencia de la “poesía pura”, al contrario, ponía claramente los cimientos para la renovación o restauración de la sensibilidad romántica de lo sublime. En “Prefacio a *El conocimiento de la diosa*”, en “Cuestiones de poesía” y sobre todo en “Poesía y pensamiento abstracto”, Valéry retomó punto por punto los términos de cien años antes: la experiencia excepcional o “poética”, la armonía del mundo, la correspondencia de un sistema general de sensibilidad con ese mundo y con esa experiencia. Todos los elementos del mecanismo de lo “sublime” de Kant estaban allí; excepto el sujeto. El individuo había desaparecido, y la experiencia poética del poema se volvía una experiencia *general dentro de su particularidad*. Era y no era un juego de palabras: porque el poema se resolvía en una red arbitraria de palabras (y en eso consistía su generalidad y su posibilidad de parentesco con la filosofía, la moral y la ciencia) y al mismo tiempo era una experiencia personal irrecuperable.

Valéry dio fundamento a una poesía “pura” que podríamos llamar existencial antes de que el existencialismo alemán le introdujera su conciencia mortal. Era el existencialismo iluminado, exaltado, instantáneo de las presencias puras, del estar en el mediodía del mundo (muy nietzscheano), de la inefabilidad de ser en el ser mismo. Y con Valéry hay que recordar a Rilke, a Gide, a Stefan George, a Juan Ramón Jiménez. Pocas veces practicó Valéry esa poesía: había reflexionado demasiado tiempo en las limitaciones del lenguaje y en el revés absurdo de la filosofía. *El cementerio marino* contenía sus mejores momentos de contemplación pura, aunque también allí siguieran introduciéndose las reflexiones abstractas bastante pobres en ideas y en sonoridad (como en el sexteto donde le habla a Zenón de Elea). Sus poemas famosos, *La joven parca*, *El cementerio marino*, “Esbozo de una serpiente”, “Fragmentos del Narciso” eran obras simbolistas críticas, reflexiones sobre ciertas figuras decisivas e imposibles del simbolismo. Henri Bremond hablaba de él como un poeta a pesar de sí mismo y Albert Thibaudet decía que era de esos poetas que son poetas porque saben hacer versos (a diferencia de los poetas que saben hacer versos porque son poetas). Aunque los dos juicios pretendían ser elogios, no dejaban de indicar una insuficiencia real, y obvia, en Valéry: más que símbolos, hay alegorías; más que metáforas, hay conceptos disfrazados de imágenes; más que iluminaciones lingüísticas, hay paronomasias bastante pobres.

Para muchos, la debilidad de sus poemas estaba ampliamente compensada por la exactitud de su prosa, en la cual Valéry justificaba teóricamente sus poemas y se ofrecía a sí mismo y a su famoso personaje, el señor Teste, como ejemplos puramente arbitrarios, como personificaciones azarosas del punto donde se une la red infinita del mundo con “los modos de nuestra sensibilidad general” (“Poesía y pensamiento abstracto”, *Oeuvres* I 1320). Si esta unión se da como pura emoción corporal, se trata de una experiencia poética: y si sucede con un conjunto de palabras, se llama poesía.

La división de la poesía en una experiencia emocional y en una expresión lingüística respondía claramente al retorno del kantismo que sucedió en Alemania desde principios del siglo xx. Pero, después de cien años, el esquema de lo sublime tenía dos cambios fundamentales: la desaparición del sujeto (y por lo tanto de las implicaciones morales de la experiencia) y la omisión del Ideal. En el lugar del primero, Valéry colocaba entidades impersonales como “los modos de nuestra sensibilidad general”. Y los sustitutos del Ideal eran los objetos del mundo en su condición más pura, más desnuda, con un armonía

inherente a ellos, menos sensorial, más abstracta: la equivalencia poética de la concepción fenomenológica.

Sin ninguna esperanza de una entidad superior a nuestras emociones y a nuestro pensamiento, y en acuerdo con el desengaño del simbolismo de fines del siglo XIX, Valéry sólo reconocía la presencia sin causas, ni consecuencias de los objetos: era un romanticismo sin aspiraciones románticas, era un romanticismo...en efecto, de los fenómenos puros, entre corchetes. Con una tradición propia, Juan Ramón Jiménez haría algo similar en castellano. Todavía en 1953, en su curso sobre el Modernismo, repetía estos esquemas valeryanos de la “poesía pura”; esquemas que muchos confundieron y otros opusieron a la definición bastante vaga y tautológica que Henri Bremond difundió en 1926.

En realidad, las concepciones de Valéry y de Bremond sobre la pureza de la poesía eran muy similares: ambos hablaban de una cualidad inefable de la expresión poética y ambos omitían cualquier explicación de cómo reconocer esa cualidad. La poesía de los poemas era reconocible de manera inmediata por aquellos que tuvieran sensibilidad poética. Ninguno se detuvo en desenredar la tautología de esta fórmula. A lo mucho Valéry trató de exponer el mecanismo lingüístico de la poesía con argumentos cuyos ecos, más técnicos, se escucharon en la definición que daría Jakobson de la “función poética”. Decía Valéry que el lenguaje en el poema va más allá de sus funciones prácticas y provoca la atención sobre sí mismo, el deseo de sí mismo. Bremond sólo estaba interesado, por su parte, en enfatizar la cercanía de la poesía con la plegaria religiosa; y no ofrecía, ni quería ofrecer, ninguna definición de “lo poético” del poema.

Valéry hablaba de una experiencia y de una obra poéticas; Bremond se reducía a señalar la existencia, autosuficiente, de lo poético en la poesía. En ambos casos, la “poesía” venía a sustituir al Ideal, cuya búsqueda se había iniciado con los románticos alemanes y había terminado en el desengaño de Mallarmé: una trascendencia inmanente al mundo... que unas veces fue la autonomía universal del arte (el proyecto de los románticos de Jena); que otras fue la música de las esferas (recuérdese *La guitarra* de Esteban Echeverría) y algunas derivaciones de ésta como las correspondencias o afinidades de los objetos en la naturaleza; y que pareció terminar en la proliferación de significantes alrededor de un significado vacío.

Cuarenta y cinco años después de las “Vigilias” publicadas en *Taller*, la memoria de Octavio Paz lo traicionó porque la misma dicotomía de su título (“Vigilias. Fragmentos del diario de un Soñador”) estaba presente en la disyuntiva del texto entre las búsquedas de la vanguardia todavía vigentes y las aún fértiles tautologías existencialistas de la “poesía pura”. En la vigilia, el poeta contemplaba la realidad de un mundo en constante transformación, el universo perspectivista que habían recorrido Vallejo, Gorostiza, Huidobro, y que poco después recorrería Gironde en *En la masedula*. Por otro lado, el sueño era el único punto de comparación, de referencia que Valéry le había dado a la experiencia poética. ¿Estar en el centro exacto de esa encrucijada era ya una “rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia” (*Los hijos del limo* 192).

Al despertar, el poeta se encontraba a “la naturaleza, frente a mí, muda e indiferente”. Esta presencia hostil, impenetrable, azarosa, era la única realidad posible y, si no queríamos engañarnos, aceptable. Pero nos engañamos, decía Paz, creyendo que la

naturaleza puede ser también una representación poblada con formas de sentido ideal y con metáforas que “detienen” la eterna transformación. Su pensamiento seguía claramente el sendero de Nietzsche, el único autor citado y mencionado en la primera “vigilia” y de quien se diría en la tercera: “Sólo Nietzsche es capaz de reconfortar”.¹ Justamente, la cita de Nietzsche sobre la relación desequilibrada del pensamiento con la realidad le permitía a Paz recurrir a la dicotomía de Valéry: la experiencia poética de éste era para el poeta mexicano la inmersión en “la profundidad turbulenta de la tierra”, la aceptación del infinito azar del universo, de su absoluta presencia anti-representativa; y la poesía era, por otro lado, el rescate de esa experiencia, el uso y la penetración en los secretos del universo.

La primera “vigilia” terminaba entonces de una manera que, ahora, resulta inquietante: “Mas ¿la Poesía no es una apasionada, heroica disolución del hombre en el mundo? ¿acaso la Poesía no es la más profunda manera de ignorar?” (“Vigilias” 5). El contexto de los dos párrafos anteriores establecía claramente la distinción entre la “poesía” como experiencia y la “poesía” como expresión. En la contigüidad de las preguntas, ¿Paz veía una relación de consecuencia entre la experiencia y la expresión, o estaba de pronto, y deliberadamente, confundiendo los dos sentidos del término que él mismo acababa de distinguir?

La primera pregunta sigue más de cerca las imágenes de Nietzsche que las fórmulas de Valéry; la segunda, en cambio, con una prosodia nietzscheana, expresa un desconcierto más valeryano. Por supuesto, cualquier evaluación de la dirección seguida por Paz depende críticamente del sentido que éste le quería dar a “ignorar”. Si con la poesía nos ocultamos la calidad esencialmente irrepresentable de la realidad, atribuyéndole a ésta imágenes o metáforas que no tiene, entonces la ignorancia es un recurso moral que nos permite vivir cotidianamente y con “seguridad” en este mundo. Pero si la ignorancia es la manifestación más pura y gozosa de vivir en la confusión y en el azar del mundo donde es imposible “saber” o “entender” nada, la experiencia y la expresión terminan confundándose.

Octavio Paz no daba ni dio ninguna pista para distinguir sus conceptos en este final de su primera “vigilia”. Con la distancia de 63 años y cuatro de la muerte de Paz, resulta inquietante percibir esta indefinición porque no se sabe si una lógica interna del texto o un deslizamiento inconsciente o una inevitable confusión o una lucidez premonitrice lo puso frente a una disyuntiva que sería decisiva (por la decisión que exigiría) en la continuación de su obra y de su pensamiento.

Si su obra constituyó un lugar decisivo de la poesía y el pensamiento literario, se debió a la persistente, sinuosa y duradera ambigüedad con la que usó términos como “soledad”, “mito”, “historia”, “otredad”, e incluso “poesía”. La herencia de la poesía “pura” al estilo de Valéry fue un disfrazado desconcierto conceptual, que se volvió característico de la segunda mitad y sobre todo del último cuarto del siglo xx. Y es en una revista como *Taller* donde se pueden ver los inicios de ese disfraz, de ese recorrido hacia el mundo como lenguaje o hacia el lenguaje como única medida de valor.

Las reflexiones filosóficas de Valéry expresaron claramente esa convicción de que todo nuevo sistema conceptual sólo podía fundarse en la coherencia y solidez de su

¹ Paz, Octavio. “Vigilias III”, *Tierra nueva*, Año 2, 7-8 (enero-abril 1941), cit. en Paz, *Primeras letras* 87.

retórica, y nada más; a menos que pudiera adelantarse a todos los descubrimientos científicos que pudieran invalidarlo. Valéry, sin embargo, nunca fue más allá, científicamente hablando, de una confesión de impotencia ante esta última posibilidad; de tal manera que sólo quedaba la salida de la fundación retórica del mundo.

Por ello, en la con-fusión de las preguntas de Paz sobre la poesía en su primera “vigilia”, resulta imposible distinguir si se trataba de una imposición textual, de una trama inconsciente, de una confusión insoluble del momento o de una premonición. Todo esto y más operaba en conjunto, porque también estaba en funcionamiento una lectura paradigmática de las ideas: la lectura de Nietzsche a través de Valéry y la lectura de Valéry a través de Gorostiza.

El segundo párrafo de las “Vigilias” empezaba así: “Las formas que hacen visible al dios extraño que alimenta la tierra, se me presentan nada más como formas solitarias, y mi alma no goza en ellas; pretendo sumergirme en su dulce y frío torbellino; pero quedo, irreparablemente extraño, como el aceite del agua. Esta es la verdadera soledad; sin palabras, estrangulado por un mundo fríamente enemigo...”

¿No era ésta una lectura de los primeros versos de *Muerte sin fin* de Gorostiza?

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis,
 por un dios inasible que me ahoga,
 mentido acaso
 por su radiante atmósfera de luces
 que oculta mi conciencia derramada,
 mis alas rotas en esquirlas de aire,
 mi torpe andar a tientas por el lodo;
 lleno de mí –ahito– me descubro
 en la imagen atónita del agua...

Todos los términos y las relaciones conceptuales del párrafo de Paz están presentes en estos versos; aún más, está presente justamente el problema de la relación del individuo con el mundo, de la forma con la sustancia, de la soledad ante la naturaleza “muda e indiferente”, como Paz había dicho en la primera línea.

Sabemos que antes de marzo de 1939 Gorostiza leyó públicamente partes de su poema, pero no sabemos cuáles, ni cuándo, ni si Paz estuvo presente. Pero sí sabemos que la lectura tuvo repercusiones enormes en los medios literarios más cercanos a Paz: de hecho, dos de los responsables de *Taller*, Efraín Huerta y Alberto Quintero Alvarez, fueron de los primeros en publicar reseñas del poema de Gorostiza, y uno de ellos hablaba de la lectura pública del poema. No es tan atrevido afirmar que el párrafo de “Vigilias” era una reformulación de las metáforas de Gorostiza, así como “Soledad de la fisiología”, un poema de Luis Cardoza y Aragón aparecido en la misma revista, en su número 5, era a su vez y claramente una réplica, casi una acusación violenta contra *Muerte sin fin*, al cual parece considerarse como la apología de una perspectiva puramente “fisiológica”, de materia bastarda.

Más allá de la anécdota cronológica, la enorme cercanía de los conceptos y de las imágenes en ambos textos indicaba la presencia clara de un problema al que *Muerte sin fin* le daba una solución aparentemente insuperable. La coherencia de la estructura

ideológica y metafórica de esta obra era impenetrable: o se aceptaban sus premisas y sus conclusiones en conjunto, o se rechazaba todo; precisamente porque lograba unir inconfundiblemente el desarrollo del argumento perspectivista con la manifestación sensible-metafórica del mundo. ¿Había pues, si no un agotamiento de la vanguardia, un callejón sin salida? En todo caso, los vanguardistas no eran los que estaban en ese callejón sin salida, pues de hecho ellos habían encontrado la salida del simbolismo. A quienes había dejado tal vez en el callejón era a sus herederos o a sus seguidores. ¿La única posibilidad de ir más allá era identificar la poesía con el lenguaje como mundo y como sistema?

El párrafo de “Vigilias” es una corrección de *Muerte sin fin*; y esa corrección de la vanguardia previa, ese borrón de los senderos que ésta estaba recorriendo, provocó a su vez que Paz se condenara a corregir su propia obra. Por al borrar aquellos senderos, también Paz eliminó esa naturaleza “muda e indiferente”, olvidó la presencia pura de la naturaleza, se desentendió del “fluir de las cosas”, del “sueño de las raíces”, del “clamor oprimido de las aguas” (“Vigilias” 4). Se alejó, en suma, del perspectivismo del mundo y de toda indagación de las paradojas entre libertad y destino, entre moral y vida. Aquellas dos preguntas –confusas, inquietantes– sobre la Poesía se resolvieron casi sin querer en una dicotomía tranquilizadora: el azar del mundo o, en los términos muy genéricos e inofensivos de Valéry, “los modos de nuestra sensibilidad general” se convirtieron en la “Poesía” como una entidad conceptual inefable. En este extremo, se puede decir que Paz regresó al romanticismo y que fue más allá de Baudelaire, que fue a las fuentes idealistas de lo Sublime (quitándoles justamente todo su contenido “categórico”, es decir, su relación con la moral y la libertad).

La otra “poesía” se convirtió en la expresión de la primera. Sin embargo, como la primera no tenía prácticamente ningún contenido, como era una entidad trascendental sin imperativo categórico, su expresión tenía que volverse cada vez más independiente, cada vez más autónoma, cada vez más “lingüística”. Al punto final de esa tensión entre la “Poesía” como entidad trascendental e inefable y la expresión poética concreta se dio en *Piedra de sol*. A partir de allí, la poesía de Paz se liberó de las posibles contradicciones de mantener como unidad una Poesía como entidad trascendental-inefable y una poesía como expresión autosuficiente de sus deslumbramientos.

Y así, a la visión del poema en *El arco y la lira* como “hecho de palabras necesarias e insustituibles” le seguirá la necesidad de justificar las correcciones múltiples de los poemas con una concepción completamente distinta: “Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama ‘versión definitiva’: cada poema es el borrador de otro, que nunca escribiremos...”²

La corrección se volvió, pues, una necesidad y una libertad: la necesidad de evitar el destino y la libertad de alterar el pasado.

² Ambas citas en Rubén Medina, *Autor, autoridad y autorización* 205 y 223 (Este, aunque con insuficiencias muy notables, es el mejor libro sobre las “correcciones” de Paz).

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva; seguido de El matadero, La guitarra, Elvira, Rimas. Textos íntegro*. Buenos Aires: Sopena, séptima edición, 1962.
- Girondo, Oliverio. *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin, y otros poemas*. [1964] México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1983.
- Huidobro, Vicente. *El ciudadano del olvido (1924-1934)*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941.
- Medina, Rubén. *Autor, autoridad y autorización*. México: El Colegio de México, 1999.
- Maulnier, Thierry. *Introduction a la poésie française*. París: Gallimard, 1939.
- Paz, Octavio, "Vigilias". *Taller 1* (diciembre 1938): 3-13.
- _____. "Razón de ser". *Taller 2* (abril 1939): 30-34.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- _____. *Sombras de obras*. Barcelona: Seix-Barral, 1983.
- _____. *Primeras letras*. Barcelona: Seix-Barral, 1988.
- Valéry, Paul. *Oeuvres I*. París: Gallimard, 1957 (Bibliothèque de la Pléiade, 127).
- _____. *El cementerio marino*. Madrid: Agrupación de amigos del libro de arte, 1930.
- Vallejo, César. *poemas en prosa; Poemas humanos; España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra, 1988.