

## La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)

ANTHONY STANTON  
*El Colegio de México*

*When the critics themselves are  
poets, it may be suspected that  
they have formed their critical  
statements with a view to  
justifying their poetic practice.*

T. S. Eliot

Uno de los aspectos más sobresalientes de la vasta y variada obra de Octavio Paz es la continua y profunda interpenetración de creación poética y reflexión crítica. Lejos de ser dos actividades opuestas, crítica y creación se vuelven dos caras complementarias de un mismo proceso, dos corrientes que se alimentan recíprocamente de una misma actitud. No es difícil ver el crecimiento simultáneo, al lado de la obra poética, de un conjunto de reflexiones que tiene una relación dialogística con la poesía del autor. Un crítico escribe al respecto:

En Octavio Paz, la crítica no es sino una función complementaria de otra más central: la creación poética [...]. Esta obra crítica existe a partir de una obra poética [...]. [...] su obra poética no podía ser valorada en un medio como el mexicano o el latinoamericano general de los años cuarenta: medio en que la polémica del "realismo" y de la literatura "social" y del "arte comprometido" había reducido a la total esterilidad. Paz tuvo, pues, que segregar, paralelamente a su obra poética, una obra crítica que le sirviera de apoyo y de irradiación (Rodríguez Monegal 60).

Sin embargo, esta explicación debe ser matizada. Dejando a un lado la polémica descalificación del arte social, creo que por encima de la razón apuntada por Rodríguez Monegal (el hipotético intento de

proporcionar a la crítica las bases para una cabal valoración de su obra poética), la obra crítica de Paz obedece a otra poderosa razón: la necesidad personal de explicarse a sí mismo la verdadera naturaleza de su obra poética. Es decir, el joven poeta empieza a desdoblarse en crítico, pensando no tanto en una cruzada que tiene por objeto la comprensión ajena de su obra (posibilidad difícil de imaginar en el caso de un escritor de tan corta edad), sino más bien por fatalidad propia. Esta necesidad íntima no es común a todos los poetas, sino sólo a aquella estirpe identificada (por fatalidad propia también) por Baudelaire: "*tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques*" (193).

El diálogo entre crítica y creación se manifiesta tanto en la poesía como en la prosa pacianas. Es imposible olvidar que, así como su poesía está atravesada por y sustentada en una conciencia autorreflexiva y crítica, la prosa del ensayista es invariablemente la prosa de un poeta. En los escritos posteriores de Paz, modernidad y crítica se vuelven términos sinónimos, y de ahí que la obra de creación de nuestro tiempo aparezca como una obra crítica que reflexiona sobre sí misma, examinando su propia modernidad, entrañando su propio cuestionamiento. Si la literatura moderna es una literatura crítica, también la crítica se ha transformado en una actividad creadora. En nuestra época, según el pensador de los años sesenta, "la crítica funda la literatura" (1967 44). La creación poética, entonces, se vuelve inseparable de una reflexión sobre la poesía.

Si hablo en estas páginas de "ideas estéticas", y no de "teoría estética", se debe al hecho de que en el caso de Paz no existe ninguna pretensión sistemática o exhaustiva. No se trata, pues, de un cuerpo de conocimientos abstractos, disociados de la práctica, sino de una serie de reflexiones interesadas que exploran los enigmas de los procesos de creación (escritura) y recreación (lectura) de la obra, sus elementos formales y sus lazos con la historia y la sociedad. Paz suele hablar de sus ensayos sobre literatura como de un ejercicio de "crítica parcial",<sup>1</sup> pensando en la idea de Baudelaire: "*la critique doit être*

<sup>1</sup>En una página de *Los hijos del limo*, por ejemplo, el poeta-crítico escribe: "Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinition indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba *critica parcial*, la única que le parecía válida" (1974 54).

*partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons'* (418). Resulta comprensible, entonces, que en fecha reciente el poeta mexicano haya hablado de sus primeros escritos en prosa en términos de un "testimonio de los años de aprendizaje de un joven enamorado de la poesía y de la literatura" (1988 8). Años antes había calificado *El arco y la lira* como "el testimonio del encuentro con algunos poemas" (1956 26). Siguiendo estas ideas, un crítico ha destacado que "la suya es una crítica creadora, inseparable del acto poético, siempre personalísima y producto de largas y detenidas lecturas de las obras" (Phillips 147).

Aunque el centro de las meditaciones de Paz es invariablemente la poesía—entendida en sus dos aspectos de experiencia poética y del objeto verbal que resulta de esta experiencia—, creo que muchas de sus observaciones pretenden tener validez para otros géneros literarios, como la novela, y para expresiones artísticas que utilizan otros medios distintos, como las artes plásticas. A la vez, sabemos que Paz cree en "la unidad esencial de las artes" (1956 18). Las ideas que se analizarán a continuación ocupan un espacio intermedio entre crítica y creación, entre poética y estética.

Toda la etapa formativa de Paz ha quedado por mucho tiempo sepultada por la justa fama y el imponente prestigio de las obras de madurez. Varios acontecimientos de los últimos años han ayudado a cambiar parcialmente este panorama: la publicación de ediciones facsimilares de revistas literarias mexicanas de la primera mitad del siglo; una serie de ensayos retrospectivos del propio Paz, que son imprescindibles para comprender los años de formación; y la edición, en 1988, de una recopilación de gran parte de la prosa escrita por Paz en aquella época.<sup>2</sup>

Por lo anterior, es necesario examinar con detenimiento los ensayos y notas publicados en diversas revistas literarias entre 1931 y 1943. En las páginas que siguen intentaré identificar, describir,

<sup>2</sup>Las ediciones facsimilares de revistas literarias mexicanas fueron publicadas en México por el Fondo de Cultura Económica. Los más importantes de los recientes ensayos retrospectivos de Paz son los siguientes: *Xavier Villaurrutia en persona y obra* (México: FCE, 1978); "Poesía e historia: *Laurely* y nosotros" (1983 47-93); "Antevíspera: *Taller* (1938-1941)" (1983 94-113). La recopilación de la mayor parte de la temprana prosa del poeta mexicano se encuentra en Paz 1988. En adelante, todas las citas incluidas en el texto remitirán a esta última edición.

analizar y valorar la primera etapa de las ideas estéticas del autor, limitándome a los escritos en prosa. Mediante un análisis de esta prosa, se verá cómo el autor va creando, paulatinamente y a través de la confrontación polémica con las ideas dominantes del momento, una poética personal que se va modificando en el curso del tiempo.

\* \* \* \* \*

Lo que podemos llamar la prehistoria de esta poética está trazada en algunos textos en prosa de la época formativa (1931-1943), cuando empieza a germinar una concepción de la poesía que será revisada y hasta transformada después, pero cuyas semillas jamás desaparecerán. Es más: muchos de los cambios posteriores que marcan el camino de esta trayectoria estética se pueden ver como el paulatino despliegue de unas cuantas ideas esenciales, presentes ya en forma embrionaria en los primeros textos. Tanto la poesía como la ensayística de Paz están regidas por un principio dinámico: el artista es fiel a sí mismo a través de sus cambios, y son precisamente estos cambios los que expresan la continuidad lógica interna de la obra.

Este itinerario se remonta a los comienzos de la actividad literaria de Paz, a un momento muy temprano, cuando un adolescente de diecisiete años publica en el número 5 de la revista *Barandal* (diciembre de 1931) su primer ensayo, "Ética del artista". Aquí se pretende dar una respuesta a la pregunta formulada explícitamente en la primera página: "¿Arte de tesis o arte puro?" (1988 113). Hablando en primera persona del plural, en nombre de una generación, el autor invoca una tradición "mística y combativa" (1988 115) para justificar su preferencia por el arte social. El arte, sostiene el joven, casi siempre ha tenido a través de la historia un fin extra-artístico, sea religioso, político o social: arte de partido o de intención moral. Se destacan en este ensayo primerizo un tono de marcada exaltación religiosa, cierto fervor platónico y una continua y sorprendente ecuación entre lo místico-religioso y lo político-social. Aunque habrá después una seria revaloración de la poesía pura y de algunos poetas —como Góngora, condenado aquí por "decadente"—, este torpe intento de fusionar la experiencia poética con la religiosa y con la política persistirá, en forma mucho más refinada, en la obra posterior. Pero por encima de la evidente impaciencia y el

comprensible maniqueísmo del principiante, ¿no es elocuente y premonitorio que en su primera salida al mundo de las letras un joven haya sentido la apremiante urgencia de enfrentar polémicamente la cuestión candente del momento, aunque haya sido con armas del todo insuficientes? Asimismo, ¿no es revelador que este ensayo primerizo trate precisamente de la estética como de un problema *ético*?

También se sitúa en esta prehistoria una serie de textos en prosa que recibieron el nombre genérico de "Vigilias. Fragmentos del diario de un soñador". De clara estirpe romántica, los cuatro conjuntos de fragmentos, publicados en diferentes revistas mexicanas entre 1938 y 1945,<sup>3</sup> constituyen un espléndido ejemplo de fusión genérica y son, me atrevería a decir, el lejano y primitivo origen de un texto maduro que se llama *El mono gramático* (1972). Sorprende que la crítica no haya estudiado estas piezas que anticipan claramente las líneas centrales de la poética paciana. Müller-Bergh (60-61) es uno de los pocos críticos que menciona las "Vigilias", aunque con el propósito de demostrar lo que tienen en común con la temprana poesía del autor. También las menciona Santf (23-24), sin analizarlas en detalle.

La primera serie empieza con una dramática confesión en torno a la separación radical entre el yo y el mundo natural: "...Y la naturaleza, frente a mí, muda e indiferente" (1988 63). Puesto que no hay posibilidad de fusión, el sujeto vive encerrado en un angustioso solipsismo, pero con el deseo de integrarse a la naturaleza: "pretendo sumergirme en su dulce y frío torbellino; pero quedo, irreparablemente, extraño, como el aceite del agua. Ésta es la verdadera soledad: sin palabras, estrangulado por un mundo fríamente enemigo" (1988 63). A continuación se hace una distinción entre dos formas de conocimiento, distinción que será seminal en la poética posterior. Por un lado, el conocimiento racional, que implica una penetración conceptual que deforma la realidad: "Somos, para siempre, los descontentos del universo. Los que siempre pedimos *más*. Jamás entenderemos su simplicidad y su fuerza, porque cuando lo intentamos lo reducimos a un seco, trunco sistema" (1988 64). La poesía,

<sup>3</sup> A continuación, los datos de la primera publicación de los cuatro conjuntos: "Vigilias. Fragmentos del diario de un soñador," *Taller* 1 (dic. 1938): 3-13; "Vigilias. Fragmentos del diario de un soñador," *Taller* 7 (1939): 11-22; "Vigilias," *Tierra Nueva* 7-8 (ene.-abr. 1941): 32-43; "Diario de un soñador. Vigilias," *El Hijo Pródigo* 24 (1945): 147-151.

en cambio, se presenta como una forma de conocer que es un ignorar, un abandono, "una apasionada, heroica disolución del hombre en el mundo" (1988 65).

La misma idea se desarrolla en el siguiente fragmento, donde la poesía aparece como una forma de reintegrarse a la naturaleza mediante el erotismo, la identificación entre mujer y mundo, el "regreso a la vida ciega del Principio" (1988 66). Esta transgresión de los límites que separan al yo del mundo nos permite vislumbrar "el secreto de la antigua unidad perdida" (1988 71), un centro misterioso donde se unen erotismo y muerte: "a través del amor, como una secreta e invisible presencia, escuchamos, palpamos a la muerte" (1988 67). La plenitud vital es simultáneamente experiencia del vacío y de la nada.

La serie termina con una reflexión sobre las paradójicas relaciones de interdependencia entre libertad y destino: "La libertad es la única forma de la fatalidad que el hombre soporta y resiste" (1988 73). La poesía, nacida del mundo natural de la "corriente ciega de la vida" (1988 69), del mundo instintivo de la necesidad, requiere para su realización la voluntad consciente de la libertad. Ya se percibe aquí una idea de la poesía como una especie de puente entre destino y libertad, entre naturaleza y cultura, entre necesidad inconsciente y voluntad consciente: la poesía como expresión de un mundo donde coexisten "el hombre reconciliado con la naturaleza y la conciencia con la existencia" (1988 70-71). Se trata, claro está, del sueño utópico de los románticos que intentaron unir arte y vida: "Mañana nadie escribirá poemas, ni soñará músicas, porque nuestros actos, nuestro ser, en libertad, serán como poemas" (1988 70).

El segundo conjunto, publicado en 1939, tiene un carácter más reflexivo y analítico. Ya no aparecen poemas intercalados en la prosa, sino que se nos presenta una meditación libremente hilvanada, que empieza por cuestionar la posibilidad o utilidad de escribir un diario. La única justificación de esta escritura narcisista, se nos dice, es el deseo de autoconocimiento: "Y un diario es, al mismo tiempo, una confesión —un alimento— y una revelación —un descubrimiento—" (1988 74). Las confesiones íntimas dan lugar a una discusión más teórica y técnica sobre la naturaleza del ritmo en el verso y sobre el papel de la Razón, para desembocar en una reflexión metapoética de suma importancia:

yo me persuado de la bondad del diario. Con él quiero justificar a mi voluntad y a mi apetito, expresados en la poesía, mediante este otro apetito de la razón que siempre intenta descifrar y, vanidosamente, prever y autorizar a la voluntad y al deseo, a la parte afectiva del hombre. Esta justificación no es más que una exigencia de la moral de la razón (1988 77).

La reflexión introspectiva del diario resulta ser, entonces, el complemento en prosa de la escritura poética. El diario sirve, entre otras cosas, para *explicar* lo que en la poesía es natural, intuitivo y espontáneo. Aquí habría que destacar la importancia de San Juan de la Cruz como modelo retórico: el poeta que asume el papel de comentarista en prosa de su propia poesía. Santí (24) afirma que la autoglosa ocurre en las primeras dos series, pero es sólo en la primera serie de las "Vigilias" donde Paz cita y glosa dos de sus propios poemas. Se entiende normalmente que la glosa tiene la función de *explicitar* lo que queda oscuro en los versos. Lo interesante, tanto en San Juan como en Paz, es que la operación se realiza en un género híbrido, donde la función explicativa de la prosa coexiste con el lirismo irreductible del verso. Más que una *explicitación* de la poesía, tenemos una *complicación* textual: la exégesis se vuelve un pretexto para la creación. Lejos de disipar el misterio de la creación poética, la exégesis lo aumenta. Otro modelo para la escritura de las "Vigilias" es Novalis, el autor de los *Fragmentos*, donde se alternan libremente lirismo, introspección, moralismo y reflexión, en un intento de reconciliar al hombre con el mundo. Finalmente, habría que mencionar los escritos en forma de diario de Baudelaire, agrupados bajo el título de *Journaux intimes*,<sup>4</sup> como posible fuente de inspiración para la forma retórica de las preocupaciones moralistas de Paz.

Pero "la moral de la razón" tiene otra función: la de examinar sus propios fundamentos. Esta función se ejemplifica mediante una discusión de ciertos conceptos vacíos, como "dinero" y "trabajo": "El dinero es una abstracción sin savia ya, un signo hueco y mágico [...]; ha adquirido su libertad y su autonomía, obra ya por sí solo" (1988 79). En lugar de ser instrumentos para la transformación de la condición humana, estas abstracciones se han vuelto fines en sí,

<sup>4</sup>En el último número (12) de *Taller* (1941 77-94) se publicó una selección de estos escritos con el título de "Trozos escogidos de los *Diarios íntimos* y de los *Consejos a los literatos jóvenes*", selección, traducción y prólogo de Lorenzo Varela.

fuentes de la enajenación de los auténticos valores morales. La crítica también se aplica a la razón misma: "La razón, como procede objetivamente, por generalidades y abstracciones, al dar la ley, mutila a la vida, porque no puede abarcarla en toda su riqueza" (1988 82). Puesto que tiene un fundamento racional, la razón jamás puede aspirar a constituirse en moral de la vida. El arte, como pertenece a los dos reinos de la creación espontánea y la reflexión crítica, tiene que ser un arte lúcido: el poeta moderno es "la conciencia de la embriaguez, la reflexión del vértigo", alguien que debe "contemplar y ser contemplado, ser el delirio y la conciencia del delirio" (1988 81). A pesar de que son antagónicas, o tal vez por eso mismo, poesía y razón necesitan fundamentarse recíprocamente, como libertad y destino. Construir "una moral de la razón" implica, pues, darle a la razón un fundamento humano y ético, trazar sus alcances y sus límites, otorgarle una meta vital.

Tal vez la consecuencia más interesante de la propuesta de escritura de las "Vigilias" sea este reconocimiento de la oposición complementaria de las dos formas de conocimiento postuladas. No sólo coexisten la aspiración poética hacia el universo armonioso de la religión y la angustiada conciencia racional de la escisión del ser moderno, sino que la escritura misma es la encarnación de este drama: representa el esfuerzo de forjar un modelo retórico capaz de contener y expresar diferentes discursos, un modelo cuya heterogeneidad constitutiva sea la expresión del principio dialéctico de confrontación interior en el poeta-pensador.

Es en la tercera serie, de 1941, donde se ve con más claridad que el paradójico título genérico alude a una constante oscilación entre diferentes discursos, que se manifiestan en distintas formas expresivas: el canto lírico coexiste con la introspección psicológica; la confesión intimista del diario, con la reflexión analítica del ensayo:

Escribir un diario (así sea un diario de pensamientos, reflexiones, ocurrencias de cada día, inútiles divagaciones) entraña lucha, dualidad o, por lo menos, análisis. El yo que vive y el que contempla: el verdugo y la víctima. Pues bien, yo quisiera que esta lucha se reflejara en lo que escribo; todo, hasta las mismas mentiras, reveladoras, y lo que yo me atreva a decir (y lo que yo no pueda decir); lo falso y la verdad oculta; la confesión tumultuosa y el análisis tranquilo de mi pasión —más conmovido en su claridad cruel que ella en su abandono—; todo, porque el hombre es doble y triple. En estas notas

he de estar, humano e inhumano, alternativamente monstruoso y pecador como cualquier hombre y, como él, inocente (1988 85).

Los temas centrales de los cuatro conjuntos se sintetizan aquí en los súbitos cambios entre la escritura confesional y los discursos lírico, analítico y reflexivo. La conciencia examina la "transparencia" de su propio discurso, mientras que el estilo se mueve libremente entre los destellos cristalizados de máximas y aforismos, para luego fluir en descripciones líricas o en comentarios sobre la ausencia de Dios y los orígenes de la moral cristiana, lográndose así un equilibrio contrapuntístico entre concentración elíptica, cargada a veces de ironía, pasajes de gran aliento lírico y otros dominados por el razonar discursivo.

La presencia de Nietzsche es abrumadora, y no sólo en el aspecto estilístico (máximas, aforismos, sentencias paradójicas): la huella del "filósofo de la vida" se aprecia en la apasionada denuncia del aplastamiento de los instintos vitales por las abstracciones sistemáticas de la razón y la moral, en la proclamación, como valores supremos, de la energía heroica, de la experiencia instantánea, de la verdad existencial que se contradice eternamente para ser fiel a sí misma y para no petrificarse en rígidas convenciones. Hay, sobre todo, una divinización de la vida sensorial y una certeza de que toda convención social mata lo inconmensurable de la experiencia vital. Nietzsche había escrito, en efecto: "la palabra *mata*, todo lo que está fijo *mata*" (1974 62).<sup>5</sup>

Como la realidad última es inefable, más allá de toda conceptualización o verbalización, el lenguaje metafórico del arte sólo puede sugerir. Aquí Nietzsche se alía a otro crítico del racionalismo, el

---

<sup>5</sup>Carecemos de un estudio bien documentado sobre la influencia de Nietzsche en la cultura mexicana. Para el caso de España tenemos el sólido estudio de Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967), donde está documentado el temprano y profundo impacto de las ideas nietzscheanas sobre varias generaciones de escritores, principalmente a partir de la Generación de 1898. Sobre la proliferación de traducciones al español de las principales obras del pensador alemán en la primera década de este siglo, Sobejano opina: "Cualesquiera que sean los defectos de las traducciones españolas, menester es convenir en que no fueron tardas ni escasas: salieron a luz temprano, en abundancia y con continuidad. Así, pudieron proporcionar a los lectores españoles un conocimiento bastante completo y veloz, aunque en general poco depurado, del discutido filósofo" (Sobejano 82). En el caso de México, aparte de su posible influencia en la generación modernista, Nietzsche deja hondas huellas en dos miembros del Ateneo de la Juventud (Caso y Vasconcelos), mientras que es uno de los autores más citados (siempre con aprobación) por Jorge Cuesta, el ensayista e intelectual de los Contemporáneos que influye decisivamente en el pensamiento del joven Paz.

escritor inglés D. H. Lawrence, quien, en palabras de Paz, quería "fundar una religión que hincara sus raíces en lo más antiguo del hombre: el sexo" (1988 90). También están presentes en estos textos ciertos poetas románticos de la tradición visionaria, como Blake y Novalis, quienes no distinguen entre experiencia poética y visión religiosa. Asimismo, la conjunción de misticismo y erotismo recuerda de nuevo a San Juan de la Cruz, una presencia clave en este momento. Incluso hay citas textuales (no identificadas) de San Juan colocadas en la prosa de Paz en este periodo (cf. 1988 296).

Se habla aquí de un "nuevo romanticismo" que propone un regreso a un primitivismo elemental de las sensaciones, a una armonía anterior a la escisión:

Esto es el nuevo romanticismo, que busca, defiende y rescata no a la conciencia del hombre, no al individuo, no a lo que separa y aísla, sino a lo que liga [...]; no pretende rescatar nada más al hombre, sino a lo anterior al hombre en su estado actual (1988 91).

Aquí el joven escritor está pensando seguramente en la creencia apocalíptica de Lawrence en el nacimiento de una nueva (antigua) "conciencia de la sangre".

Cuando llega la escritura a su punto culminante, a la anhelada revelación total del ser, el discurso se vuelve lírico, hasta que el canto se estrella contra la barrera de la conciencia reflexiva: "Pero ¿a qué relatar estos delirios, esta conciencia del vértigo, si son indecibles, rebeldes a la palabra y al pensamiento corriente?" (1988 94). Como en San Juan, la única manera de "decir" lo inefable es mediante paradojas, antítesis, oxímoros..., fórmulas que intentan sugerir la embriaguez del éxtasis avasallador.

La cuarta y última serie participa del mismo movimiento dialéctico entre arrebatado sueño y reflexiva vigilia. Aunque estos fragmentos son menos logrados que los anteriores, contienen una lúcida descripción de la poética de Paz, descripción que no ha perdido su vigencia:

El arte no es un reflejo de la vida. Tampoco es solamente una profundización de la vida, una visión más pura y limpia. Es algo más: limita el acontecer, extrae del fluir de la vida unos cuantos minutos palpitantes y los inmoviliza, sin matarlos (1988 104).

Después de 1945 Paz no vuelve a emplear la forma expresiva del diario: sí rescata elementos de este tipo de escritura en *¿Águila o sol?*

(1950) y en *El mono gramático* (1972), pero éstos son textos más complejos, donde la forma del diario se funde con otros modelos retóricos. ¿Por qué abandona el modelo de las "Vigilias"? Por una parte, me parece que el espacio del diario íntimo es ocupado cada vez más por la poesía en verso en los años posteriores. Por otra parte, es probable que el autor se haya dado cuenta de los riesgos de caer en cierta retórica del candor en la escritura más íntima y confesional. De hecho, se vislumbran atisbos de una exagerada ingenuidad romántica en algunas partes, sobre todo en el cuarto conjunto: "La besé y creí que nuestro amor era divino, que poseía una significación especial" (1988 97).

\* \* \* \* \*

Pasemos ahora al siguiente núcleo. El conflicto entre poesía pura y poesía social marcó toda una época de la literatura hispánica. Cuando Paz empieza a escribir, a principios de la década de los treinta, la balanza ya se inclinaba visiblemente a favor de los opositores de la pureza artística. Ya vimos, en el ensayo de 1931, cómo se condena al arte puro por apoyar una posición "mística y combativa", que subordina lo estrictamente estético a una ética extra-artística.

Uno de los textos más interesantes de este periodo de creciente politización es "Pablo Neruda en el corazón", una extensa nota de 1938, publicada en *Ruta*, revista mexicana dirigida por sectores de la militancia marxista. Es además típico en cuanto revela una oscilación ambivalente frente a la poesía pura y la poesía social. El texto se encabeza con una cita del famoso manifiesto "Sobre una poesía sin pureza", publicado por Neruda en *Caballo verde para la poesía* en 1935. Algunas cualidades extrañas del texto de Paz, tales como sus referencias oblicuas, casi en clave, tal vez se deban a cierta ambivalencia en las intenciones del autor. El ensayo parece ser una deslumbrada lectura de los tres tomos de *Residencia en la tierra*, pero por debajo de la superficie se siente que la lectura de Neruda funciona como una maniobra estratégica que le permite distanciarse de la poesía pura, doctrina asociada en México con los Contemporáneos, la generación anterior a la suya y con la cual empieza a dialogar polémicamente desde el principio de su carrera. Sin embargo, esta doble función no esconde la resistencia del joven escritor ante los reclamos de una poesía de tesis. La ambivalencia e inseguridad frente a estos dos polos marca toda esta época del pensamiento de Paz.

Las dos actitudes paradigmáticas del poeta son descritas aquí como la de "ciencia" y la de "paciencia", términos que se toman de un conocido poema de Rimbaud.<sup>6</sup> Por ciencia se entiende el afán de apresar la poesía conscientemente mediante una técnica rigurosa e intelectual. La paciencia, en cambio, designa una actitud más pasiva e irracional. El poeta es, en la tradición platónica y romántica, un poseído: "Ése era, y es, el verdadero sino del poeta: no apresar a lo esencial sino dejarse poseer por su eléctrica presencia" (1988 143). La ciencia de la poesía pura se caracteriza por su fuga de la realidad, por la transformación de la dramática experiencia humana en cristalizaciones abstractas y eternas. Frente a este abandono de la historia, frente a la poesía de la forma —ambos criticados con maliciosa ironía—, Paz propone una visión más temporal:

Así se crearon hermosas refrigeradoras, máquinas de lo eterno, destiladoras purísimas de lo invisible. Pero la poesía, que quiere eternidad, que es eternidad, huye, 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 [...]. Y muchos de estos poemas, de estos hermosos poemas, impersonales como la misma "eternidad", no eran más que casas vacías [...]. Los hombres huecos no hacían más que trampas: sus poemas, sus hermosos poemas, no eran sino ingeniosas trampas vacías, casas blandas y huecas, arteras como ellos [...]. Casa de citas (1988 144).

Esta crítica mordaz (con su cruel alusión al macabro poema de Eliot, "*The Hollow Men*")<sup>7</sup> desemboca en la propuesta de una poesía alternativa encarnada en la obra de Neruda. El objetivo "científico"

---

<sup>6</sup>Se trata de "*L'Éternité*" (1872), tercer poema de un conjunto titulado "*Fêtes de la Patience*". En la quinta estrofa se lee: "*Là pas d'espérance, / nul orietur. / Science avec patience, / le supplice est sûr*". El mismo Rimbaud glosa este enigmático poema en *Une saison en enfer*. Es posible que Mallarmé, a su vez, haya tomado el par de términos de Rimbaud para emplearlos en su célebre poema "*Prose (pour des Esseintes)*" (1884), en cuya segunda estrofa se lee: "*Car j'installe, par la science, / l'hymne des coeurs spirituels / en l'oeuvre de ma patience, / atlas, herbiers et rituels*." En el número 4 de la revista *Taller* (julio de 1939) se publicó una traducción íntegra del libro de Rimbaud, con el título *Temporada de infierno* (traducción de José Ferrel, con una nota de Luis Cardoza y Aragón). Paz recuerda la importancia de la traducción (1983 98).

<sup>7</sup>El poema de Eliot fue traducido por León Felipe en el número 33 de la revista *Contemporáneos* (febrero 1931), y la traducción reproducida en el número 10 de *Taller* (marzo-abril 1940).

de la pureza, pensando tal vez más en la versión de Valéry que en las de Bremond o Juan Ramón Jiménez, da lugar a un intento de fusión y compenetración con el mundo natural, social e histórico, en una alianza de neorromanticismo y voluntad social. Sin embargo, después de una conmovedora celebración y recreación lírica de la poesía nerudiana, topamos con un súbito cambio de tono que marca la resistencia ante ciertas exigencias de la poesía social:

Pero se llega 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 [...]. El resultado, pues, de una experiencia poética no puede ser más que un resultado poético; y si el territorio ilimitado de la poesía, en virtud de ese encuentro con la raíz de nuestro mundo actual se extiende aún más, para el hombre moderno eso no significa una limitación de lo poético por lo social sino una profunda afirmación de que lo poético, que está en todas partes, en potencia, lo está quizás más intensamente en aquello en que el hombre se muestra más desnudo e indefenso en su humanidad. A condición de que este encuentro lo sea realmente y no una mera cita demagógica; a condición, también, de que lo social no sea, para el poeta, más que una nueva ocasión favorable para desnudar y sorprender al hombre eterno (1988 148-149).

Curiosamente, al mismo tiempo que se rechaza la noción de poesía pura, se emplea su léxico (aquí las palabras "desnudo" y "eterno") para contrarrestar la demanda de una poesía limitada a lo circunstancial del momento histórico. Las estrategias retóricas delatan un deseo de encontrar un punto de equilibrio, una síntesis entre los dos polos: lo local debe volverse universal; el accidente histórico, esencia metafísica. Quiere una poesía eterna, pero hecha de historia. Difícil equilibrio entre reclamos opuestos.

\* \* \* \* \*

Algunos elementos centrales de esta temprana etapa están resumidos en los ideales de *Taller* (1938-1941), la revista mexicana que Paz fundó junto con Rafael Solana, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez. Es curiosa la falta de unanimidad que existe en la historiografía de la literatura mexicana con respecto a *Taller*. Para algunos, como José Luis Martínez y Carlos Monsiváis, la revista representa una propuesta de poesía social frente al escepticismo de la generación anterior, los Contemporáneos. El primero, por ejemplo, escribe que

"en sus principios, el grupo [de *Taller*] adoptó una actitud contraria al esteticismo que los 'Contemporáneos' habían impuesto como tono de la vida literaria, actitud que, por otra parte, se relacionaba con las tendencias sociales en boga por aquellos años" (Martínez 76). Pensando también tal vez más en la época histórica que en el contenido de la revista, Monsiváis apunta: "Más segura de su realidad artística, la generación de *Taller* pudo crear una poesía social sin concesiones ni falsos imperativos sociales" (Monsiváis 55-56). En cambio, Rafael Solana, quien fue protagonista de la época, asume un punto de vista opuesto:

*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 (Solana 204).

La postura del grupo nunca se expone con entera claridad en las páginas de la revista, pero me parece que la línea subyacente —al menos en lo que se refiere al pensamiento de Paz— no se identifica ni con la poesía pura ni con el realismo social o socialista. Como en el texto sobre Neruda, hay una oscilación entre las dos posiciones extremas y un esfuerzo tentativo por encontrar un terreno común.

El texto más extenso y más elocuente de la época de *Taller* sobre las relaciones entre Paz y los Contemporáneos es "Razón de ser", publicado en el número 2 de la revista (abril de 1939). Es una especie de declaración de principios y ajuste de cuentas con los mayores por parte de la generación de *Taller*. Se toma como punto de partida la teoría de las generaciones en la versión desarrollada por Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*, libro donde se distingue entre épocas cumulativas o de vejez y épocas polémicas o de juventud. Paz ve la generación anterior de Contemporáneos como una extraña mezcla de juventud combativa y vejez tradicionalista. Entre los logros positivos de los mayores destaca Paz su inconformidad y rebeldía, su inteligencia, rigor y disciplina, pero abunda más en lo que percibe como sus defectos: timidez para lo político, falta de "gravedad y angustia" (1988 159), irresponsabilidad y actitud evasiva, cierta intrascendencia al asociar arte y deporte y cierto escepticismo nihilista. El joven polemista afirma que el rigor y la pureza

funcionan en los mayores como una limitación: "El horror a lo grave, a lo último, su carencia de angustia metafísica, ¿no eran una automutilación?" (1988 160). Y agrega: "Toda su obra polémica se dirigió a las formas, a los útiles, a los instrumentos. Crearon hermosos poemas, que raras veces habitó la poesía. Cuadros desiertos, novelas en las que transitaban nieblas puras, obras que terminan como nubes" (1988 160).<sup>8</sup>

En la última parte del texto se plantea el problema de la herencia que dejan los mayores:

los jóvenes heredan, de los inmediatamente anteriores, no una obra sino un instrumento y una situación *para crear esa obra* [...]. 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 [...]. La herencia no es un sillón sino un hacha para abrirse paso (1988 161).

La cita es, desde luego, ambigua en cuanto al contenido específico del programa propuesto. La "renovación" de los anteriores se ve indudablemente como un cambio puramente estético, limitado a las formas y las técnicas, pero ¿cómo hemos de interpretar la palabra "revolución"? ¿Se refiere a la revolución estética ya iniciada o más bien a la revolución social para la cual hay que encontrar nuevas formas de expresión estética? No se precisan estas importantes cuestiones.

La imagen violenta con la que termina la cita anterior es un buen indicio de la noción combatiente y polémica que de la tradición tenía la joven generación (de ahí la frecuencia de metáforas militares, heredadas de la vanguardia, y la identificación apocalíptica entre lo político-social y lo místico-religioso). Por lo tanto, resulta difícil aceptar la opinión de Solana en el sentido de que *Taller y Tierra Nueva* "coincidieron en no ser revistas combativas o iconoclastas, sino amistosas, reverentes para con los poetas inmediatamente

---

<sup>8</sup> Hay una obvia referencia aquí a ciertas obras narrativas de algunos de los Contemporáneos: específicamente, *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet y *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen. Como todo buen polemista, Paz se clava en lo que percibe como el talón de Aquiles del grupo: sus intentos narrativos. Abundan referencias irónicas y negativas a estos intentos en las páginas de *Primeras letras*.

anteriores" (Solana 206). Si hubo amistad y hasta colaboraciones de algunos miembros del grupo de Contemporáneos, esto no impidió que la revista *Taller* tuviera características propias y que expresara una visión de la tradición poética que difería en varios aspectos de la visión de los mayores.

Sin embargo, hay que reconocer que el énfasis en la cita anterior de Paz cae precisamente en la palabra "*profundizar*", y no en la idea de ruptura total. Frente al apolitismo, la fuga de la realidad exterior y la deshumanización del arte (ya identificada por Ortega y Gasset), el ensayista propone una fusión del rigor intelectual de la técnica con la angustia metafísica de la pasión, la inspiración y los elementos irracionales de la experiencia. Se acepta el rigor de la poesía pura, pero en alianza con la pasión y dirigido hacia una meta más metafísica que puramente técnica. La declaración termina con unas frases que sugieren que la batalla contra la deshumanización estética es inseparable de la lucha por una sociedad igualitaria:

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 [...]. Tal es el sentido de *Taller*, que no quiere ser el sitio en donde se liquida una generación, sino el lugar en que se construye el mexicano y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte (1988 161-162).

La cita es, por supuesto, una declaración de intenciones, un proyecto ambicioso por realizarse, elocuente —como tantos textos del momento— precisamente por ser una prefiguración ideal, más que una descripción de lo que el autor ya había logrado.

Aunque nunca hay en este período una condena total de las obras de los Contemporáneos, escritores que admira en el fondo, salen a relucir la insatisfacción y el disgusto que siente el joven autor por las doctrinas puristas, insatisfacción exacerbada por el ambiente histórico de polarizaciones políticas y grandes conmociones sociales. Pero a pesar de esta irritación, el apoyo a la poesía social no deja de ser vago y problemático. Abundan críticas y reservas al arte dirigido o arte de consigna. Y esto, a pesar de que el autor escribió durante un breve período poemas de ese corte, como "¡No pasarán!" (1936).

En este momento Paz no escribe una exposición completa o sintética de su posición frente al arte social, pero sí deja comentarios

dispersos que, reunidos, dan una idea de su pensamiento. Ya vimos, en el ensayo sobre Neruda, la expresión de una resistencia ante las exigencias de una poesía panfletaria y un rechazo de "todo dogmatismo apriorístico" (1988 148). En una nota de 1939 sobre León Felipe se vuelve a afirmar que el acto poético debe partir siempre de una experiencia personal. Pero la conquista del "hombre eterno" y del "presente absoluto", que constituye la meta final del poeta, no borra lo particular y lo histórico: "las consignas históricas y las inaplazables aspiraciones actuales quedan incluidas, implícitas, en su mensaje, y llevadas hasta sus absolutas y totales consecuencias" (1988 164). Debe haber, en el arte, una transformación de lo vivido en tiempo absoluto: "un poeta recoge la experiencia histórica y la convierte, por vía poética, en experiencia metafísica" (1988 164-165). Se trata entonces, de llegar a verdades universales, a través de la experiencia individual e histórica. Las exigencias del momento no se cancelan, sino que se transforman en algo duradero y universal: la obra de arte.

No es otra la idea que informa unos juicios muy severos en contra de ciertos pintores por hacer un arte directamente político. Los juicios aparecen sin firma en la revista *Taller*: "Encontramos en sus trabajos un exceso de anécdota, un contenido político que ha sido expresado rígida e inmoderadamente. La política, cuando deviene arte, se transforma en mensaje humano; el arte, cuando ambiciona ser político, no es ni lo uno, ni lo otro: degenera". Y en el texto que sigue en el mismo número aparece una condena de la prostitución de la libertad de expresión: "los artistas del Centro Productor de Arte no han utilizado esa libertad. Han hecho, en el peor de los sentidos, pintura oficial, cuando, justamente, se les pedía pintura personal".<sup>9</sup>

La oposición al esencialismo restrictivo de la poesía pura, al destierro de lo humano, de lo social y de lo histórico del poema, se equilibra con una resistencia paralela a los intentos de subordinar la poesía a una meta política externa. En *Taller* es difícil encontrar ejemplos de un arte estrictamente político.<sup>10</sup> La poca poesía comprometida de Paz y la más abundante de Huerta no se publicaron en las páginas de la revista, mientras que sí se publicaron varios

<sup>9</sup> Los juicios aparecen en una sección de noticias y eventos llamada "Tarjetas", en el núm. 4 de la revista (1939): 58-59.

<sup>10</sup> Paz señaló al respecto en una carta a José Emilio Pacheco en 1976: "En *Taller* nadie profesó —salvo quizá Efraín Huerta— la doctrina del 'realismo socialista'. Sí, publicamos va-

comentarios negativos acerca del arte politizado o dirigido. Esta ausencia de simpatía por el arte de propaganda fue percibido y lamentado por los que exigían una literatura ideológica al servicio de la revolución social. Ermilo Abreu Gómez, por ejemplo, no deja ninguna duda sobre su reprobación en cuanto al contenido "no comprometido" del primer número de la revista:

Ahora aparece *Taller*. Son responsables de ella: Solana, Huerta, Quintero Álvarez y Paz. Los cuatro pertenecen a la generación literaria más joven. Los une la afición literaria, el gusto por las letras, no la orientación política. En esto son heterogéneos. Acaso hasta de contradictorio criterio [...]. *Taller* es un problema. *Taller* tiene obligación de definir su rumbo; tiene que fijar su orientación literaria, su posición política; no basta la *calidad literaria*. Esto estuvo bien ayer. Hoy se exige otra cosa: un sentimiento de responsabilidad social, *revolucionaria*, en la literatura. *Taller* tiene que completar la obra ideológica de la revolución. Un sector de ésta le pertenece. Un poco más de atención y *Taller* cumplirá con el tácito compromiso que ha contraído (Abreu Gómez 54).

Incluso el imán unificador de la causa republicana en la Guerra Civil de España se ve en términos más metafísicos que puramente políticos: la guerra como tragedia del hombre universal; España como crisol de la lucha apocalíptica entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte. En el ensayo sobre Neruda, por ejemplo, se lee:

Ni un episodio ni una causa histórica. Es, por el contrario, el hecho *decisivo* de nuestra historia moral, la causa del hombre, en *definitiva* y para siempre. El gran drama metafísico del tiempo y la nada, agudizado en un instante tremendo y único, en un pedazo de historia, irreparable. Eso es España (1988 150).

Esta visión esencialista y metafísica que no hace concesiones a la edificación propagandística, suscitó una reacción de consternación en el director de la revista donde se había publicado. En el número siguiente de *Ruta* José Mancisidor critica la interpretación de Paz y

---

rios textos políticos —casi siempre declaraciones y, más raras veces, poemas— pero nunca fuimos partidarios del arte comprometido. Desde el principio nos mostramos contrarios al arte ideológico y éste fue uno de los muchos puntos que nos separaron tanto de los escritores y artistas más o menos influidos por el Partido Comunista, agrupados en la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), como de la burocracia cardenista que desde Bellas Artes se empeñaba en impulsar un demagógico arte populista. Una ojeada a los doce números de *Taller* revelará nuestra escasa simpatía por el arte nacionalista y la literatura de propaganda" (1976 14).

pide una visión más optimista y radiante conforme a las necesidades de una línea propagandística de fe ejemplar en el éxito de la lucha revolucionaria:

Su actitud nos preocupa en cuanto lo creemos entre los jóvenes poetas de México uno de los primeros. Su ejemplo puede ser funesto. Su pesimismo peligroso. Si eso piensa él, ¿qué no pensarán los que aún no encuentran el camino? Sabemos que en él esto será pasajero. Pero el mal, el mal que podría causar a los que vagan perdidos en las sombras de esta noche oscura, eso posiblemente, sí sería *lo irreparable* (Mancisidor 45-46).

Lo social, entonces, se entendió —al menos en el caso de Paz— en un sentido muy amplio, como parte integral del afán de expresar la realidad total del hombre: no como una limitación o especificación de lo particular, sino como una expansión del poder de la poesía, una ampliación de las concepciones de lo histórico y lo universal para que no fueran mutuamente excluyentes. En este sentido tiene razón el crítico Carlos Magis al escribir que Paz buscaba en aquel momento "una poesía que fuera juntamente insurrección del hombre y de la palabra, poesía que anunciara al mismo tiempo un 'nuevo' orden estético y social" (Magis 15 nota 17). Por su parte, Enrico Mario Santí describe la meta de Paz en la época de *Taller* como la de "articular una posición que fuese, a la vez, responsable ante la sociedad y libre ante el arte y la conciencia" (Santí 32). Se trata, a mi parecer, de una meta totalizadora difícilmente realizable en la práctica poética.

En esta doble negación —de la poesía pura y del arte dirigido— se vislumbra la todavía confusa afirmación de una poética personal que trata de provocar una síntesis entre los dos polos y así unir poesía e historia en un equilibrio tenso y fecundo. Sin embargo, hay que señalar que la poética tentativamente formulada aquí no tiene una correspondiente manifestación en la práctica poética de Paz en este momento. Es bastante elocuente esta precoz lucidez del prosista que traza la dirección de una poética que sólo empezaría a realizarse plenamente en su poesía hacia finales de la década de los cuarenta, en poemas fundamentales como "Himno entre ruinas" (1948). Las dudas y la falta de claridad en la posición de Paz frente a la poesía social se deben seguramente tanto a la confusión real del momento histórico (hubo enconadas polémicas) como a la inseguridad de un escritor en formación que buscaba una estética personal.

En varios ensayos muy posteriores la conciencia más lúcida del grupo nos ha dejado la mejor descripción de los objetivos pretendidos en *Taller*: el poema no como objeto de contemplación sino como acto o experiencia de trascendencia, como "actividad vital" o "salto mortal"; la poesía como una conducta que sólo se realiza plenamente en la vida; el poema como acto intrínsecamente revolucionario. No se trató ni de poner el arte al servicio de una ideología externa ni de subordinar cuestiones sociales a la poesía, sino de fusionar y confundir arte y realidad en un intento —utópico sin duda— de hacer de la poesía una Moral con sus propias exigencias éticas, estéticas, sociales, políticas, eróticas y metafísicas. Así, en palabras del autor, "para la mayoría del grupo, Amor, Poesía y Revolución eran tres sinónimos ardientes" (1954 4). En la amplitud de su definición de lo social y en su insistencia en la libertad del arte, *Taller* aparece como una prolongación en tierras americanas de *Hora de España* (1937-1938), la revista española que había abierto sus puertas a Paz durante la Guerra Civil y varios de cuyos colaboradores —ya en el exilio— habrían de unirse a *Taller* en 1939 a invitación de Paz. De hecho, en las páginas de la revista mexicana se saluda a *Hora de España* como "hermana de *Taller*".<sup>11</sup>

La visión de la poesía pura y de los Contemporáneos en la prosa de Paz de este periodo es una visión interesada y polémica. Las cuestiones que quedan ambiguas ahora se irán precisando en textos posteriores, pero éstos son ensayos del autor maduro que ve su propio pasado desde la perspectiva del presente y no con los ojos inquisitivos del escritor en formación.<sup>12</sup> Es natural que en los escritos más

---

<sup>11</sup> *Taller*, 4 (1939): 57. Hay indudables coincidencias entre la posición de Paz y la del grupo de *Hora de España* en cuanto a la insatisfacción con el arte de consigna o arte de propaganda y en cuanto al deseo de construir un nuevo humanismo esencialista y no circunstancial. En la "Ponencia colectiva" presentada en 1937 en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, el grupo de la revista española había expresado su interpretación humanista y universalista del arte exigido por la nueva situación: "La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal [...]: queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la Revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución [...]; para que un arte pueda llamarse, con verdad, revolucionario, ha de referirse a ese contenido esencial [...]. La revolución se decide, en el fondo, por la actualización de los valores eternos del hombre" ("Ponencia colectiva": 87, 88 y 90).

<sup>12</sup> Los ensayos más importantes son los tres textos citados en la nota 2. Hay otro texto que

recientes haya desaparecido el tono agresivo y polémico del primer periodo: el poeta ya no siente la necesidad de definirse en oposición a un grupo dominante. Ahora se ve a sí mismo como perteneciente a la misma tradición, si bien no deja de subrayar diferencias importantes. Hay un juicio reciente que capta esta actitud ambigua: "A la poesía pura le debemos algunos de los poemas más hermosos de este siglo y, simultáneamente, un general empobrecimiento de la realidad poética" (1983 65). El adjetivo "hermoso" parece una autocita del ensayo de 1938 sobre Neruda, pero es significativo que aquí ha perdido totalmente las resonancias irónicas y despectivas.

\* \* \* \* \*

Todos los textos anteriores tienen el carácter de semillero de gestación, comparados con el primer hito esencial de esta estética representado por el ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión" que vio la luz en el número 5 de la revista *El Hijo Pródigo* (15 de agosto de 1943). Esta versión, que presenta numerosas variantes frente a la que se publicará años más tarde en *Las peras del olmo* (1957), reproduce —o desarrolla— el texto leído el año anterior en un ciclo de conferencias organizado por la editorial Séneca para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz.<sup>13</sup> En el número 3 de la misma revista se había editado, bajo el título de "Poesía, mística y filosofía", un debate en torno a San Juan, en el cual participaron intelectuales de México y los exiliados recién llegados de España. El tema central de la discusión: las relaciones entre literatura, religión, mística y filosofía como formas de conocimiento.

El ensayo es importante porque comprime sintéticamente muchas de las preocupaciones fundamentales que el autor habría de desarrollar en obras posteriores como *El arco y la lira* (1956). El punto de

---

también es relevante: Paz 1954. Este ensayo de 1954 aparece, con título ligeramente diferente, muy revisado y fundido con un ensayo anterior, en todas las ediciones de *Las peras del olmo*.

<sup>13</sup> Para coincidir con la fecha del cuarto centenario del nacimiento del santo, la editorial Séneca, dirigida por José Bergamín, imprimió dentro de su colección "Laberinto" una hermosa y cuidada edición de las *Obras completas de San Juan de la Cruz*, introducción de José Manuel Gallegos Rocafull (México: Séneca, 1942). Asimismo, el influyente poeta y crítico Dámaso Alonso publicó en el mismo año de 1942 su estudio *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. La figura y la obra del místico estaban pues muy presentes en el momento en que Paz redactaba "Poesía de soledad y poesía de comunicación" en 1942.

arranque es el mismo que vimos en las "Vigilias": "la naturaleza inapresable de la realidad" (291). Según el autor, las posturas del hombre ante la realidad se pueden reducir a dos actitudes opuestas que son dos modelos de conocimiento. La primera es "una actitud de dominación" y se ejemplifica en la técnica, esa forma de ordenar y mutilar la naturaleza conforme a criterios racionales de utilidad, eficiencia y poder:

El hombre, al enfrentarse con la realidad, 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. Lo que llamamos conocimiento es saber que tenemos sobre cualquier cosa para dominarla y sujetarla (1988 291).

La segunda actitud es la del enamorado o del místico, seres que buscan disolverse en y fundirse con el objeto de su deseo. Esta postura religiosa, hecha de "fascinación" y "horror" ante lo sagrado, revela "un anhelo de fusión, de olvido, de disolución del ser en 'lo otro'" (1988 292). En el éxtasis místico, como en el acto erótico y, por analogía, en la experiencia poética, se produce una fusión de los contrarios, en la cual los participantes logran recobrar, instantáneamente, la unidad primordial perdida. En las sociedades arcaicas las dos actitudes se manifiestan como la postura religiosa de adoración y la postura mágica de poder. Aunque precientífica, la magia es un método de dominación, lejano pariente del progreso científico y de la técnica; por otro lado, la actitud ambivalente ante lo sagrado esconde un deseo de unirse con lo eterno, un deseo de trascendencia.

A pesar de convocar los poderes mágicos de la palabra como medio o instrumento de expresión, la "operación" poética tiene, para el autor, una meta fundamentalmente religiosa: confundirse con el objeto, fusionarse con el absoluto, perderse en lo otro. Se da así un movimiento dialéctico entre dos polos: "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" (1988 293).

Esta divinización del acto erótico y del acto poético implica una trascendencia temporal y espacial, un "salto mortal" (1988 294), pero, a diferencia de la religión, que institucionaliza estos deseos

dentro de canales socialmente aceptables, la poesía "se presenta como una actividad subversiva y disolvente" (1988 294). Aquí se formula explícitamente por primera vez en la obra de Paz la ecuación entre poesía y disidencia. Es una noción que pertenece a la visión romántica del artista como un marginado, un desterrado que no comparte los valores sociales dominantes. Por lo tanto, la experiencia poética tiene un carácter individualista, personal y único:

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. Pero en tanto que la religión es profundamente conservadora, puesto que torna sagrado el lazo social (económico o político) al convertir en Iglesia a la sociedad, la poesía, por el contrario, rompe ese lazo al sacramentar una relación individual, al margen, cuando no en contra, de la sociedad. La poesía no es ortodoxa; siempre es disidente [...]. Nacida del mismo instinto que la religión, se nos aparece como una forma clandestina, ilegal, irregular, de la religión: como una heterodoxia, no porque no admita los dogmas sino porque se manifiesta de un modo privado y muchas veces anárquico. En otras palabras: la religión es una forma social y la poesía, un impulso individual (1988 294-295).

A pesar de las estrechas analogías entre las dos, poesía y mística se diferencian en la medida en que la primera es una *expresión* y no sólo una experiencia de lo absoluto, mientras que la mística es un silencioso fundirse con lo absoluto.<sup>14</sup> Si como *experiencias* poesía y

---

<sup>14</sup> Aquí, como en muchas páginas de esta prosa, se siente el impacto causado por un estudio clásico de la poesía (Béguin 1954), cuya primera edición en francés había aparecido en dos tomos en 1937. Toda la visión de una relación de continuidad entre la corriente mística del romanticismo alemán y los poetas "malditos" franceses forma el centro del libro de Béguin. En "Poesía de soledad y poesía de comunión" Paz cita a un cierto "crítico francés" para hacer una distinción entre poesía y mística (1988 295). Como me lo recordó mi amigo James Valender, es posible que el crítico haya sido Henri Bremond. En *La poésie pure* y sobre todo en *Prière et poésie* (ambos de 1926), el abate traza la analogía entre experiencia poética y experiencia mística y ve la primera como una versión profana de la segunda. Para distinguir entre las dos, Bremond señala la necesidad de la comunicación verbal en el caso del poeta: "*Le poète, en tant que poète, ne peut pas ne pas parler*" (Bremond 210). El crítico suizo Béguin hace la misma distinción (Béguin 486), mientras que Marcel Raymond, otro miembro de la llamada escuela de Ginebra y autor de un libro igualmente clásico (*De Baudelaire al surrealismo*, cuya primera edición en francés es de 1933), hace una parecida distinción entre poesía y mística (Raymond 308). Pero es más probable que el citado "crítico francés" sea André Rolland de Renéville, quien explora los mismos temas en obras muy difundidas en aquel entonces, como *L'Expérience poétique* (1938). De hecho, en el número 19 de *El Hijo Pródigo* (15 oct. 1944) se publicó "Poetas y místicos", ensayo de Rolland de Renéville, traducido por César Moro, en el cual se trazan las analogías entre experiencia poética y experiencia mística

mística son indistinguibles, la *expresión* poética se identifica con el poema. Como la locura y otras formas de transgresión, la poesía es considerada un peligro antisocial, una herejía que no puede ser canalizada en beneficio del poder institucionalizado. La meta de la poesía es "tornar sagrado el mundo" (1988 295).<sup>15</sup> En el momento del éxtasis o del vértigo, cuando se vive en toda su intensidad la comunión con lo otro, se inaugura el reino de la reintegración armoniosa en un mundo utópico de inocencia donde los contrarios se unen: "En lo alto de ese contacto y en la profundidad de ese vértigo el hombre y la mujer tocan lo absoluto, el reino en donde los contrarios se reconcilian y la vida y la muerte pactan en unos labios que se funden" (1988 296).

Otra noción importante en esta etapa de la poética de Paz es la vivacidad, concepto tomado de Nietzsche para denotar una trascendencia que se realiza aquí y ahora, y no en la inmortalidad cristiana: "la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos" (1988 297). La doctrina de Nietzsche se cita explícitamente: "No la vida eterna, sino la eterna vivacidad: eso es

---

(con abundantes ejemplos sacados de San Juan, Santa Teresa, Rimbaud, Rilke y los surrealistas, entre otros) para concluir recalcando "la diferencia única, pero fundamental, que separa la experiencia poética de la experiencia mística: *Mientras el poeta se encamina hacia la Palabra, el místico tiende al Silencio*" (42). Esta última es, efectivamente, la frase que Paz cita, en su propia traducción, en el ensayo de 1943.

Además, conviene notar las muchas semejanzas entre la visión de la poesía que Paz tiene en este momento y la de los críticos de la escuela de Ginebra (Béguin y Raymond): la poesía como "aventura espiritual"; la importancia de la *experiencia* poética por encima del poema; una abierta simpatía por la poesía romántica de la corriente mística; la poesía, en lugar de ser un juego gratuito o un formalismo autorreferencial, es el lugar donde se decide un destino; la poesía como puente de mediación entre el sujeto y el universo, una experiencia que permite la reintegración del yo con el Absoluto; identificación entre poesía y experiencia religiosa como formas de conocimiento, con el correspondiente vocabulario religioso ("comunión", "encarnación", "salvación", "revelación").

<sup>15</sup> Esta noción de la poesía como un "nuevo sagrado" (no religioso) se desarrollaría en gran detalle en Paz (1956) a partir de las formulaciones de Breton. En la década de los treinta hubo varios intentos de explorar la importancia de lo sagrado y del erotismo en el arte y la vida. Además de los miembros (religiosamente "ortodoxos") de la escuela de Ginebra mencionados en la nota anterior, vale la pena destacar los nombres de Georges Bataille y Pierre Klossowski, figuras totalmente heterodoxas asociadas con el Collège de Sociologie, fundado en 1938, y los títulos de dos libros de sus miembros: Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (1939) y Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré* (1945). Sabemos que Paz conocía al menos la obra de Caillois en esta época, ya que hay varias citas del libro *Le mythe et l'homme* (1938) en el ensayo "Poesía y mitología. El mito", escrito en 1942 y recogido por primera vez en *Primeras letras* (271-281).

lo que importa" (1988 297). Uno de los "Fragmentos" de Novalis comunica la misma idea: "En ninguna parte sino dentro de nosotros, está la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir" (Novalis 29). Esta idea de trascendencia inmanente, de eternidad hecha historia, está presente en toda la poesía de Paz bajo el tópico del instante, una experiencia momentánea de la plenitud del ser en un precario equilibrio. La importancia del concepto nietzscheano de la vivacidad en la poesía posterior de Paz ha sido ampliamente estudiada por Sucre (1985).

En lo que podemos llamar la segunda mitad del ensayo se introduce una rudimentaria poética histórica, que se sujetará a ampliaciones, profundizaciones y afinaciones en *El arco y la lira* y, de manera definitiva, en *Los hijos del limo* (1974). En este momento se identifica a San Juan y a Quevedo como los respectivos representantes de una poesía de comunión y una poesía de soledad. Por la época histórica en que vivió, el primero pudo experimentar y expresar una totalidad armoniosa todavía libre de antagonismos: "las fuerzas contrarias de razón e inspiración, sociedad e individuo, religión y religiosidad individual, lejos de oponerse, se complementaban y armonizaban" (1988 298). Quevedo, en cambio, anticipa la angustia del poeta moderno, encerrado en su propia conciencia, aislado de los grandes sistemas metafísicos, enamorado de la nada y de su escisión interior. Hay un par de versos de Quevedo que Paz cita aquí y que vuelve a emplear como epígrafe en varias recopilaciones de su poesía posterior, versos que marcan un ambiente de angustia existencial: "Nada me desengaña, / El mundo me ha hechizado".<sup>16</sup> En Quevedo, la conciencia se vuelve sinónimo de pecado, "ese saberse en el mal, verdadera y gozosa conciencia del mal" (1988 300). El polo divino del santo encuentra su imagen invertida en el polo diabólico del hereje, señalado aquí como el precursor de un poeta arquetípicamente moderno como Baudelaire. A diferencia de San Juan, "un poeta que posee conciencia de su inocencia" (1988 299), Quevedo busca la

---

<sup>16</sup>El poema se puede consultar en Quevedo (170-171). Los versos pertenecen al salmo IV del *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David* (1628). La temprana fascinación por Quevedo resurge años después, en 1960, cuando Paz escribe *Homenaje y profanaciones*, una serie de poemas entrelazados basada en el célebre soneto "Amor constante más allá de la muerte". Posteriormente, la figura del poeta barroco pierde relieve en la obra del mexicano. Para una confesión de estos cambios de gusto, ver Paz 1983 117-130.

trascendencia en la conciencia autónoma, en la subjetividad inmanente: representa, por lo tanto, "la conciencia de la conciencia, el narcisismo intelectual" (1988 300).

Esta poética histórica implica una clara crítica de los valores de la sociedad burguesa y capitalista, valores que no permiten la realización práctica de una poesía de comunión: "En nuestra época la poesía no puede vivir dentro de lo que la sociedad capitalista llama sus ideales [...]; ahora toda actividad poética, si lo es de verdad, tendrá que ir en contra de esa sociedad" (1988 298). Sin embargo, el programa de transformación social no deja de ser vago y esencialmente utópico:

para que la experiencia de san Juan se realice otra vez será menester un hombre nuevo y una nueva sociedad, en la que la inspiración y la razón, las fuerzas irracionales y las racionales, el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual, se reconcilien (1988 298).

¿Cómo se puede efectuar esta transformación revolucionaria? En ningún ensayo de esta época se da una respuesta a esta interrogante. Aunque hay varias menciones de Marx y aunque sabemos que Paz compartía muchas ideas de la ideología marxista, brilla por su ausencia una aplicación de la doctrina marxista al fenómeno estético. En "Poesía de soledad y poesía de comunión" se habla de Marx, "el más profundo", como el (re)constructor del hombre entero, pero hay una sola frase que señala que la dualidad identificada en el título del ensayo y expresada por los pares de términos antagónicos (soledad-unión, conciencia-inocencia, magia-religión, cuerpo-alma, individualidad-colectividad, historia-eternidad, razón-inspiración, angustia-éxtasis) es una dualidad que se encuentra en la base económica de la sociedad: "Nosotros somos incapaces de articular en un poema esa dualidad de conciencia e inocencia (puesto que esa dualidad corresponde a antagonistas irreductibles de la historia y de la vida material)" (1988 301).

La "integración superior" deseada se revela como un sueño imposible en el momento histórico actual, dominado por los valores mercantiles. Se puede deducir que una reconciliación armoniosa sólo será posible en un mundo liberado de la enajenación y la injusticia: es decir, la realización plena de una poesía de comunión presupone

una transformación revolucionaria y la instauración de una sociedad fundada en los valores de la poesía y el amor.

De ahí que no sea fortuito que el linaje poético proclamado al final del ensayo incluya, además de los místicos como San Juan, y los románticos de la corriente visionaria que identificaron poesía, amor y religión (Blake y Novalis), a los sucesores "malditos" (Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Poe), exaltados como "los héroes vivientes y míticos de nuestro tiempo [...], nuestros únicos maestros posibles" (1988 303). Puesto que el sueño del hombre integral implica no abandonar ni la conciencia ni la inocencia, se rechazan las dos tendencias de la poesía pura y el surrealismo porque parecen profundizar la escisión del ser al construir sus respectivas poéticas sobre uno solo de los términos en conflicto. Así, la poesía pura se rechaza por ser "un rigor externo, puramente verbal y geométrico", productor de "tristes refrigeradoras de la palabra", mientras que el surrealismo es condenado como "el pobre balbuceo del inconsciente", como una caída en "las revueltas aguas negras del inconsciente" (1988 301). Lo que se exalta al final del ensayo es cierta tradición que intenta "unir dos tendencias paralelas del espíritu humano: la conciencia y la inocencia, la experiencia y la expresión, el acto y la palabra que lo revela" (1988 303).<sup>17</sup> Se notará que los dos términos de la dicotomía han sufrido una transformación o más bien una ampliación: el primitivo par "ciencia" y "paciencia" se ha convertido en la disyuntiva conciencia-inocencia. El persistente juego de palabras sugiere el deseo de reunir o confundir los dos términos opuestos.

Hay significativas y elocuentes ausencias en esta genealogía literaria y espiritual. En primer lugar, todavía no se asimilan a esta visión de la tradición poética moderna dos tendencias que posteriormente cobrarán gran importancia en la poesía y la poética de Paz: me refiero a Eliot y Pound, los iniciadores de la renovación poética moderna en lengua inglesa, y al surrealismo francés. Estas dos corrientes tendrán un lugar central a partir de la segunda etapa de la poética de Paz. La oposición al surrealismo es doblemente extraña,

---

<sup>17</sup>Esta concepción de la poesía moderna como un desarrollo paralelo de dos tendencias opuestas (los artistas, como Mallarmé y Valéry, frente a los videntes, como Rimbaud y los surrealistas) se encuentra en Raymond (9) y en Béguin (462). En estos dos críticos también aparece el intento de reconciliar las dos corrientes (Raymond 298, Béguin 463).

puesto que la genealogía proclamada es idéntica a la de los surrealistas, mientras que la insistencia tenaz en la inseparabilidad de revolución estética y revolución social coincide con los postulados del movimiento.<sup>18</sup> La otra gran ausencia es la de Mallarmé, una figura que llegará a dominar la tercera etapa de esta trayectoria estética.

La poética histórica trazada aquí es todavía muy primitiva. El reduccionismo dualista revela, no sólo cierta miopía simplista, sino la proyección, sobre la historia de la poesía, del principio metafísico y religioso de la caída. Se trata nada menos que de un esquema teológico de la historia de la poesía. Como en la idea paralela de la "disociación de la sensibilidad" en la poética histórica de T. S. Eliot (desarrollada en el célebre ensayo "Los poetas metafísicos" de 1921, seguramente leído por Paz), el resultado es un cuadro histórico de dudosa objetividad que obedece al deseo polémico de romper con un pasado inmediato mediante la exaltación de un pasado remoto y casi mítico que se imagina como una utopía perfecta a la cual es forzoso regresar. El neogongorismo y el neopopularismo de la Generación de 1927 en España y de los Contemporáneos en México habían obedecido a la misma lógica polémica. Se antoja que la exaltación del misticismo y del neorromanticismo por parte de Paz y algunos compañeros de generación, es un intento paralelo al neogongorismo, en su modo de funcionamiento, si bien opuesto en sus preferencias estéticas y metafísicas.

Por otra parte, sería relativamente fácil desmontar el argumento de que San Juan representa una poesía armoniosamente integrada al mundo español del siglo XVI: la actitud de aquella sociedad hacia la mística fue más bien de desconfianza, mientras que el poder eclesiástico se dedicó en forma sistemática a vigilar y perseguir manifestaciones tan poco ortodoxas como la mística. De manera parecida, exaltar a Quevedo como el poeta de la angustia existencial y de la conciencia escindida es ver sólo una parte de su polifacética obra, y verla con ojos distintivamente modernos.

Mis críticas se refieren, por supuesto, a la objetividad histórica del cuadro presentado, objetividad nunca pretendida por el autor. Una

---

<sup>18</sup>Sobre las razones (fundamentalmente ideológicas) de la oposición al surrealismo en este momento, ver la extensa explicación retrospectiva en Paz 1983 103-109, páginas reproducidas en Paz 1988 402-406. Santí (45-46) ubica esta actitud de distanciamiento en el contexto de la distorsionada recepción del surrealismo en América Latina.

vez más se ve cómo los ensayos críticos de Paz —y especialmente los de este primer periodo— obedecen a un impulso interesado y parcial: las reflexiones sobre Quevedo, San Juan, los Contemporáneos y otros poetas como Neruda, representan el intento de construir una poética personal mediante la confrontación polémica, hecha de adhesiones fervorosas y disentimientos ásperos, con algunas figuras importantes del presente y del pasado. La exaltación de Góngora por la generación anterior había servido como una polémica justificación moderna para cierto tipo de poesía moderna (cerebral, intelectual, "pura" y autónoma frente al mundo). De la misma manera, promover a San Juan o a Quevedo implicaba la búsqueda de un apoyo en la tradición para otro tipo de poesía moderna, más afín a la tradición romántica. En ambos casos, los clásicos sirven como estandartes de batalla. Estas lecturas creadoras y a veces deliberadamente anacrónicas parecen ilustrar con bastante fidelidad los rasgos del modelo de la "ansiedad de influencia" desarrollado por el crítico norteamericano Harold Bloom:

*Poetic Influence —when it involves two strong, authentic poets,— always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist (Bloom 30).*

El "revisionismo" de Paz, la permanente necesidad que siente de releer y recrear la tradición poética, la idea de que la tradición no se hereda pasivamente, sino que se conquista mediante un acto de apropiación: todo esto obedece a un fuerte deseo de definición personal. El poeta descubre su identidad cuando se inserta en una tradición. Apenas vale la pena agregar que la identidad descubierta es casi siempre un entrecruzamiento de voces textuales. En Paz, el deseo de recrear el pasado no refleja ningún interés historicista; es, al contrario, una urgencia actual que expresa la necesidad de renovar constantemente nuestra visión del pasado para no asfixiarnos en el presente. Sus mejores ensayos críticos (pienso, por ejemplo, en el libro sobre sor Juana) nos permiten hacer precisamente eso: ver el pasado con nuevos ojos, ver un pasado oculto, o incluso asistir a la invención de un pasado nuevo.

\* \* \* \* \*

Quisiera terminar recalcando algunos aspectos esenciales de este primer momento formativo de un pensamiento poético. ¿Qué es lo que queda de esta prehistoria en la evolución posterior de nuestro autor? En primer lugar, la concepción del arte como pasión moral, la identificación entre ética y estética. La formulación más extrema de esta posición aparece en una breve nota sobre el poeta español Emilio Prados: "La poesía, la mejor poesía, es una conducta: se expresa en hechos. Es una imagen viviente".<sup>19</sup> Es significativo que este texto de 1939 haya sido excluido de la recopilación *Primeras letras*, tal vez por su extremismo anti-estético. De todas formas, el hecho de querer privilegiar en tan desmesuradas proporciones la acción vital por encima de la expresión escrita, constituye un buen indicio del pensamiento del autor en aquel momento, aunque es una idea que se matiza en la obra posterior. Para el ensayista de 1939, el arte, visto esencialmente como aventura espiritual, no debe tener otro objeto que el de transformarse en vida y realizarse como "poesía práctica", para emplear la expresión de Novalis. Por otro lado, ¿no es revelador que todas las figuras mencionadas en estas páginas como influencias decisivas sobre el pensamiento de Paz sean, sin excepción, grandes moralistas (Nietzsche, Lawrence, Baudelaire, San Juan, Quevedo, Novalis, Blake), y que muchos de ellos pertenezcan a una tradición netamente romántica?

En segundo lugar tenemos la persistente identificación entre las experiencias poética, erótica, religiosa y política. Las analogías se explorarán más en *El arco y la lira*, pero en este momento cobran especial importancia las semejanzas establecidas entre las dos

---

<sup>19</sup>"Constante amigo", *Taller* 4 (1939) 53. Esta nota sobre el poeta español Emilio Prados tiene un carácter polémico. En la conocida antología de Gerardo Diego (1932), Prados fue incluido en contra de su voluntad. En lugar de la "Poética", escrita en casi todos los otros casos por los propios poetas, Diego se vio obligado a redactar la nota introductoria para la selección de la poesía de Prados. En la nota se cita una carta de Alexandre acerca de Prados: últimamente, su inquietud le llevó a una actividad política "extremista" (Diego 387). Paz contesta el juicio de Alexandre en un tono firme y agresivo: "No era verdad. Lo que ocurría es que Prados —breves, maravillosos días por los que todos luchamos— no *necesitaba* escribir su poesía. Escribir, siempre, es un sufrimiento y hasta una traición. *Entregado* a una actividad *extremista* —amor de entrega es amor extremista— la poesía estaba en su pecho y en su piel, en su conducta y en su silenciosa, muda comunión con el mar de Málaga" ("Constante amigo" 53). Es decir: es preferible *vivir* la poesía a simplemente escribirla.

últimas, semejanzas que tienden a desaparecer en la obra posterior. Hay varias palabras que se repiten obsesivamente en las páginas de *Taller* y en los ensayos de Paz en este periodo, palabras que señalan la confusión o tal vez la anhelada identidad entre lo político-social y lo místico-religioso: fraternidad y comunión, lucha y salvación, rebelión y revelación, combate y profecía, sangre y redención, heroísmo y consagración, trabajo e inspiración. En la tercera serie de las "Vigilias" se habla del "anhelo profundo del comunismo, que busca la fraternidad, la comunión activa de los desesperados" (1988 90).

El tercer elemento que persiste en la obra posterior es la visión utópica y apocalíptica, la certeza de que estamos al final de una época histórica. Esta convicción ya no partirá, en el pensador maduro, de la creencia marxista en la inevitabilidad de una revolución cataclísmica, ni de los profetas de la decadencia cíclica de Europa (Spengler y Toynbee, tan invisiblemente presentes en este primer momento), sino de la inauguración de una nueva visión de la temporalidad. Por último, a través de todos los cambios ideológicos y estéticos de los cincuenta años posteriores, persiste la creencia —de raíz nietzscheana— de que la más alta justificación de la existencia del hombre y del mundo consiste en la experiencia artística, en la inquebrantable fe en el poder de la palabra para reunir vida y arte. El mismo Nietzsche proclamó con orgullo la "agresiva tesis" de su "metafísica de artista" en estos términos: "sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo" (1872 66). En los días de *Taller*, Paz seguramente hubiera suscrito esta "metafísica de artista". Creo también que la seguiría suscribiendo sin vacilación el día de hoy.

Podríamos concluir diciendo que en los primeros textos en prosa se advierte, no tanto un sistema de ideas propias, una doctrina personal o una estética acabada, sino más bien una serie de apuntes, confusos a veces, otras veces sorprendentes en su lucidez, que señalan los caminos explorados en el itinerario de un poeta/ensayista que se buscaba a sí mismo. Desde esta perspectiva es comprensible la renuencia del autor maduro a ver publicados estos textos primerizos. Su valor no reside en su perfección o carácter acabado —aunque algunos demuestran asombrosos hallazgos—, sino en su cualidad de semillero para la obra de madurez.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABREU GÓMEZ, ERMILO. "Libros. Taller." *Ruta* 8 (15 ene. 1939): 54.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Oeuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1976.
- BÉGUIN, ALBERT. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* [1937]. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: FCE, 1954.
- BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1973.
- BREMOND, HENRI. *Prière et poésie*. Paris: Bernard Grasset, 1926.
- DIEGO, GERARDO, ed. *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo, 1932.
- MAGIS, CARLOS H. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1978.
- MANCISIDOR, JOSÉ. "Poesía y desesperación." *Ruta* 5 (15 oct. 1938): 44-46.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. *Literatura mexicana. Siglo XX, 1910-1949*. Primera parte. México: Antigua Librería Robredo, 1949.
- MONSIVÁIS, CARLOS, ed. *La poesía mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- MÜLLER-BERGH, KLAUS. "La poesía de Octavio Paz en los años treinta." Alfredo Roggiano, ed. *Octavio Paz*. Madrid: Fundamentos, 1979. 53-72.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El nacimiento de la tragedia* [1872]. Ed. y trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.
- . *El anticristo* [1895]. Ed. y trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1974.
- NOVALIS. *Gérmenes o fragmentos*. Trad. J. Gebser. México: Séneca, 1942.
- Paz, Octavio. "Poesía mexicana contemporánea." *México en la Cultura* 271 (1954): 1, 4.
- . *El arco y la lira*. México: FCE, 1956.
- . *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . "Inventario. Posdata. Revueltas, Paz, Taller y Contemporáneos." *Diorama, Excelsior* 30 mayo 1976: 14.
- . *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *Primeras letras (1931-1943)*. Ed. Enrico Mario Santí. México: Vuelta, 1988.
- PHILLIPS, ALLEN W. "Octavio Paz: crítico de la poesía mexicana moderna." *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*. México: SepSetentas, 1974. 145-181.

- QUEVEDO, FRANCISCO DE. *Obra poética*. Ed. José Manuel Blecua. Vol. 1. Madrid: Castalia, 1969.
- RAYMOND, MARCEL. *De Baudelaire al surrealismo* [1933]. [Trad. ¿Juan José Domenchina?]. México: FCE, 1960.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. "Octavio Paz: crítica y poesía." *Mundo Nuevo* (Paris) 21 (1968): 55-62.
- SANTÍ, ENRICO MARIO. "Introducción." *Primeras letras (1931-1943)* de Octavio Paz. México: Vuelta, 1988. 15-59.
- SOLANA, RAFAEL. "Barandal; Taller Poético, Taller, Tierra Nueva." Varios. *Las revistas literarias de México*. México: INBA, 1963. 185-207.
- SUCRE, GUILLERMO. "Paz: la vivacidad, la transparencia." *La máscara, la transparencia*. 2ª ed. México: FCE, 1985. 179-204.
- VARIOS. "Ponencia colectiva." *Hora de España* 8 (1937): 81-95.