

OCTAVIO PAZ Y LOS «CONTEMPORÁNEOS»: LA HISTORIA DE UNA RELACIÓN

ANTHONY STANTON
El Colegio de México

Por sorprendente que parezca, no existe ninguna descripción analítica o valoración, que no sea fragmentaria, de las relaciones literarias entre Octavio Paz y el grupo heterogéneo conocido como «Contemporáneos».¹ 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 del poeta y ensayista mexicano. Varios acontecimientos de los últimos años han ayudado a cambiar parcialmente este panorama: la publicación de ediciones facsímiles 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 casi toda la prosa de Paz en aquella época.²

Por lo anterior, se destaca la necesidad de examinar con detenimiento los ensayos y notas publicados en diversas revistas literarias entre 1931 y 1943, con

1. Aunque no existe un consenso al respecto en la crítica que se ha ocupado del «grupo», sigo a varios críticos en identificar como «Contemporáneos» a Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Se trata, en realidad, no de un grupo sino de tres subgrupos con diferencias considerables, como se ha demostrado recientemente: G. SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

2. Las ediciones facsímiles de revistas literarias mexicanas fueron publicadas por el Fondo de Cultura Económica en México. Los más importantes de los recientes ensayos retrospectivos de PAZ son los siguientes: *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978; «Poesía e historia: Laurel y nosotros», *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983; pp. 47-93; «Antevíspera: Taller (1938-1941)», *Sombras en obras*, pp. 94-113. La recopilación de la mayor parte de la prosa de Paz en los primeros años se encuentra en O. PAZ, *Primeras letras (1931-1943)* (ed. E.M. Santi), México, Vuelta, 1988.

el fin de ver cómo se va creando, paulatinamente y mediante la confrontación polémica con el grupo de Contemporáneos, una poética más personal y cómo esta misma poética se va modificando en el curso del tiempo.

Alusiones directas o indirectas a los Contemporáneos son frecuentes en la prosa de Paz del período mencionado. Aquí me interesa ver esta relación a través de los siguientes ejes: la oposición entre poesía pura y poesía social; y la polémica del nacionalismo.

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 30, la balanza ya se inclinaba visiblemente a favor de los opositores de la pureza artística. En su primer ensayo, en 1931, el adolescente había declarado su condena del arte puro y su apoyo a una posición «mística y combativa»³ que continúa la antigua tradición de subordinación del arte a una ética extraartística.

El ensayo que mejor expresa la posición del autor frente a la poesía pura y la poesía social es «Pablo Neruda en el corazón», una extensa nota de 1938, publicada en *Ruta*, revista mexicana dirigida por sectores de la militancia marxista. Se encabeza con una cita de la declaración «Sobre una poesía sin pureza», publicada por Neruda en *Caballo verde para la poesía*, en 1935. Algunas cualidades extrañas del texto, tales como sus referencias oblicuas, casi en clave, tal vez se deban a cierta ambigüedad en las intenciones del autor. El ensayo aparece, por un lado, como 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 los Contemporáneos. Sin embargo, esta doble función no esconde la inseguridad del joven escritor frente a los reclamos de una poesía de tesis.

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.⁴ El primero se refiere al afán de apresar la poesía conscientemente con una técnica rigurosa e intelectual. La paciencia, en cambio, designa una actitud más pasiva e irracional. El poeta es, en la tradición romántica, un poseído: «Ese era, y es, el verdadero sino del poeta: no apresar lo esencial sino dejarse poseer por su eléctrica presencia» (p. 143). La ciencia de la poesía pura se caracteriza por su fuga de la realidad, y por la transformación de la dramática experiencia humana en cristalizaciones abstractas y eternas. Frente a esta deshabitación in-

3. B.O. PAZ, «Ética del artista», *Primeras letras*, ed. cit., p. 115. En adelante todas las referencias a la prosa de PAZ serán a esta edición y se darán en el texto entre paréntesis.

4. Se trata del poema «L'Éternité». El mismo Rimbaud glosa este poema en *Une saison en enfer*. En el número 4 de la revista *Taller* (julio de 1939) se publicó una traducción íntegra, por primera vez en español, del libro con el título *Temporada en el infierno* (traducción de José Ferrel, con una nota de Luis Cardoza y Aragón). Paz recuerda la importancia de la traducción en «Antevíspera...», p. 98.

temporal, frente a la poesía de la forma —ambas criticadas con maliciosa ironía— Paz propone una visión más histórica:

Así se crearon hermosas refrigeradoras, máquinas de lo eterno, destiladoras purísimas de lo invisible. Pero la poesía, que quiere eternidad, que es eternidad, huye y rehúsa siempre la inmovilidad: quiere una eternidad hecha de tiempo, de vida, es decir, de muerte y de nacimiento; de renacer y morir. 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 (p. 144).

Esta crítica mordaz desemboca en la propuesta positiva de una poesía alternativa, encarnada en la obra de Neruda. El objetivo «científico» de la pureza, en la versión de Valéry, da lugar a un intento de fusión y compenetración con el mundo natural, social e histórico, en una alianza de neorromanticismo y voluntad social.⁵

Aunque nunca hay en este período una condena total de las obras de los Contemporáneos, sale a relucir la obvia insatisfacción e irritación que siente el joven autor hacia 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 acerca del arte dirigido o arte de consignas. Y esto no obstante que el autor haya escrito durante un breve período poemas de este corte.

No hay ninguna exposición completa o sintética de la posición de Paz frente al arte social en este momento pero sí existen comentarios dispersos que, reunidos, dan una idea de su pensamiento. En una nota de 1939 sobre León Felipe, se afirma que el acto poético debe partir siempre de una experiencia personal. Al encuentro con el «hombre eterno» y las verdades universales «se llega por caminos personales, poéticos, lejos de todo dogmatismo apriorístico» (p. 148). Pero la conquista del «hombre eterno» y del «presente absoluto» que constituye la meta final del arte, no borra lo particular y lo histórico: «[...] las consignas his-

5. Al comparar este ensayo con la reseña que PAZ hace de *Nostalgia de la muerte*, de Villaurrutia, Enrico Mario Santí observa con inteligencia: «En su reseña, Paz realiza la lectura histórica de una poesía metafísica. En el ensayo, en cambio, hace exactamente lo inverso: la lectura metafísica de una poesía histórica y social.» («Introducción» a *Primeras letras*, p. 43.) Pero no comprendo por qué el crítico saca la conclusión de que «poesía e historia son intercambiables» (*ibid.*, p. 44). A mí me parece que son términos complementarios o interdependientes pero no intercambiables. En toda la obra de Paz hay una tensión entre poesía e historia, tensión que con frecuencia se vuelve oposición.

tóricas y las inaplazables aspiraciones actuales quedan incluidas, implícitas, en su mensaje, y llevadas hasta sus absolutas y totales consecuencias» (p. 164). Hay 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» (pp. 164-165). Se trata de llegar a verdades universales, entonces, 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.

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. El texto de este período que mejor expresa esta naciente poética es «Poesía de soledad y poesía de comunión» de 1943. Aquí se asume el «propósito 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» (p. 303). Proyecto totalizador y utópico: ciencia y paciencia, razón e inspiración, historia y metafísica, no como irreconciliables contrarios sino como dos caras gemelas del ser total.

Hay que señalar que esta poética tentativamente formulada aquí no tiene una correspondiente manifestación en la práctica poética de Paz en este momento. Como afirma Enrico Mario Santi, hay en esta poesía un desarrollo paralelo de dos líneas todavía independientes: la poesía intimista y amorosa por un lado y, por el otro, la poesía social.⁶ Es bastante elocuente esta precoz lucidez del prosista que traza la dirección de una poética que sólo se realizaría plenamente en su poesía hacia finales de la década de los 40, en poemas fundamentales como «Himno entre ruinas».

El debate sobre poesía pura nos lleva al segundo núcleo: el célebre conflicto que muchos percibían entre lo nacional y lo universal, polémica que dominó la literatura mexicana durante varias décadas.

En una reseña de 1938, Paz sorprende al lector con un comienzo paradójico: «El último y hermoso libro de Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, es seguramente uno de los signos de una conciencia mexicana que, por primera vez quizá, se atreve a expresar algunas de sus más profundas y excepcionales experiencias» (p. 138). Y digo «paradójico» porque a Villaurrutia, como a los otros miembros del «grupo sin grupo», se les lanzaba con monótona frecuencia la acusación de escribir una literatura desarraigada, cosmopolita, extranjerizante o afrancesada. Aquí, cuando Paz interpreta esta poesía como «un “rescate” que hace la conciencia mexicana del sentido profundo, creador, de la muerte» (p. 141), la intención parece ser la de trazar un camino equidistante de los dos bandos: por un lado, se pretende desarmar a la crítica nacionalista que pedía color

6. En su «Introducción» citada, esp. pp. 33-34.

local, folklore y costumbrismo como pruebas de lo mexicano; por el otro, el propio Villaurrutia y sus compañeros deben haber recibido con asombro esta contextualización cultural de una poesía que se concebía independiente de cualquier geografía cultural o cualquier tiempo histórico.

La misma tentativa de leer en términos de una sensibilidad mexicana una obra considerada universal o, en este caso, española, se puede ver en una nota de 1939 sobre Juan Ruiz de Alarcón. Siguiendo a críticos anteriores, como Pedro Henríquez Ureña, Paz ve en Alarcón un caso singular cuyo distanciamiento del teatro español de la época encierra la potencial afirmación de una sensibilidad mexicana:

En Alarcón, por primera vez, se presiente que lo mexicano no es, tan sólo, una dimensión de lo español sino, mejor que nada, una réplica [...] En el *no* de Alarcón está, como en cifra, todo el *no* de México [...] Esta negación alarconiana es la que [...] nos acerca a él. En ella palpitan todas las posibles, incumplidas afirmaciones del mexicano (pp. 170-172).

En una respuesta a una encuesta de 1941 acerca de la mexicanidad de la poesía mexicana, Paz sigue la línea universalista expuesta años antes por Jorge Cuesta, pero no comparte su idea de que este universalismo implique un clasicismo como forma natural de expresión. El joven escritor propone una especie de introspección nacional, un buceo interior con el fin de dar voz a un pueblo naciente y a una realidad oculta, apenas revelada violentamente en la Revolución de 1910:

La buena literatura mexicana ha vivido de la originalidad y la novedad. De la curiosidad, de la avidez por lo universal. Lo otro, la literatura «nacionalista», además de su pobreza espiritual, no es casi literatura, sino crónica periodística. Pero esta curiosidad, esta avidez por contemplar al mundo, debe ahora volverse hacia dentro. Hacia nosotros mismos (p. 261).

Este «nacionalismo» —si vale la palabra— del joven Paz se inserta dentro de la concepción romántica del poeta como creador de una conciencia nacional, como fuente de la cual brota espontáneamente la voz confusa del pueblo que todavía no nace a la historia.

El redescubrimiento de lo propio, el «volverse hacia dentro» para revelar lo más original y lo más auténtico de uno mismo, representan el esfuerzo de encontrar el punto de unión entre lo nacional y lo universal, el punto en el cual —como el autor escribirá unos años después— los mexicanos son «por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres».⁷ Se descubre la

7. *El laberinto de la soledad*, 2ª ed., rev. y aum., México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 174.

dimensión universal, pues, a través de una inmersión en lo propio, así como la obra de arte transforma la experiencia personal e histórica en algo absoluto y eterno. En ambos núcleos analizados, se nota la misma oscilación, el mismo deseo de trazar una posición totalizante para integrar sintéticamente los extremos en oposición: una poesía eterna hecha de historia; un nacionalismo universal.

En aquel momento la tentativa de identificar y crear una sensibilidad mexicana queda como una vaga propuesta, no exenta de cierto misticismo neorromántico. La síntesis total deseada no deja de ocultar una tensión subyacente. Al mismo tiempo que pide la expresión artística de la naciente conciencia de México, el autor duda de la posibilidad de una «filosofía mexicana» y critica sin piedad la doctrina artística del nacionalismo. Las críticas más feroces toman la forma de unos aforismos nietzscheanos que utilizan, de nuevo, los argumentos de Cuesta:

El nacionalismo mexicano en el arte es una consecuencia del exotismo europeo [...] El arte europeizante es un arte de importación; el nacionalista, de exportación... Artes u oficios de comercio exterior (pp. 357-358).

El rechazo a los intentos superficiales y exterioristas, que no hacen más que ver lo propio a través de ojos europeos, tiene su contraparte en la visión neorromántica (influida por los románticos alemanes e ingleses y por D.H. Lawrence) que ofrece un mito de autenticidad primitivista, un mito adoptado también por los surrealistas. Podríamos decir que el poeta/ensayista, en esta etapa de formación, rechaza la versión realista/costumbrista del nacionalismo para aproximarse a una visión romántica, más poética e indudablemente más rica para la imaginación.

El texto más extenso y más elocuente de este período sobre las relaciones entre Paz y los Contemporáneos es «Razón de ser», una especie de declaración de principios y ajuste de cuentas con los mayores por parte de la generación de *Taller*. Paz toma como punto de partida la teoría de las generaciones en la versión de Ortega. Ve a la generación anterior como una extraña mezcla de juventud que quiere ser eterna y vejez que desconfía. Entre sus logros positivos Paz destaca 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» (p. 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?» (p. 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» (p. 160).

En la última parte del texto Paz plantea el problema de la herencia que dejan los mayores y contesta así:

[...] 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 (p. 161).

La imagen violenta con la que termina la cita anterior, es un buen indicio de la noción combatiente y polémica que tenía la joven generación (de ahí también la frecuencia de metáforas militares y la confusión de lo político-social y lo místico-religioso). 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 (pp. 161-162).

Las relaciones con Contemporáneos, relaciones que quedan ambiguas todavía en este período, se irán precisando en textos posteriores pero estos 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.⁸ Es natural que en los escritos más recientes haya desaparecido el tono agresivo y polémico del primer período: 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 marcar 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».⁹

Podríamos concluir diciendo que en muchos de los textos del período 1931 a

8. Los ensayos más importantes son los tres textos citados en nota 1. Hay otro texto anterior que también es relevante: «Poesía mexicana moderna», *México en la Cultura*, n. 271 (30 de mayo de 1954), p. 4. Este ensayo aparece, revisado y fundido con un ensayo anterior, en *Las peras del olmo*, 2ª ed., rev., Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 48-58.

9. «Poesía e historia...», p. 65.

1943 se advierte no tanto un sistema de ideas propias o una estética personal como 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 sino en su cualidad de semillero para la obra de madurez.