



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

OCTAVIO PAZ EN LOS AÑOS TREINTA: RECONSTRUCCIÓN DE UNA VANGUARDIA MEXICANA

Klaus Meyer-Minnemann¹
Institut für Romanistik
Universität Hamburg

¹ Klaus Meyer-Minnemann (1940) es profesor emérito de la Universidad de Hamburgo (Alemania), autor de numerosos estudios de literatura francesa e hispánica, entre los que destacan: *Die Tradition der klassischen Satire in Frankreich* (1969), *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle* (1979, versión española 1991, 2a. ed. 1997), *Avantgarde und Revolution. Mexikanische Lyrik von López Velarde bis Octavio Paz* (1987), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX* (1994, con Hans-Otto Dill, Carola Gründler e Inke Gunia), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión* (2006, con Nina Grabe y Sabine Lang), *Europäische Dimensionen des «Don Quijote» in Literatur, Kunst, Film und Musik* (2007, con Tilmann Altenberg), *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género* (2008, con Sabine Schlickers, 2a. ed. 2011), *Tres conferencias: Darío, Borges, Fuentes* (2016).

A comienzos de los años treinta, en la ciudad de México, Octavio Paz funda, con algunos amigos, la revista literaria mensual *Baranda*.² Entre agosto de 1931 y marzo de 1932 llega a un total de siete números, con poesías, prosa narrativa, ensayos, reseñas y crítica (un tanto irrespetuosa) sobre la actualidad y el quehacer literarios de México. En el número cinco de la revista, de diciembre de 1931, Paz publica un artículo titulado «Ética del artista», donde expone una concepción de literatura con pretensiones de programa.³

A un «arte puro» opone Paz un «arte de tesis». Para los defensores del «arte puro» los artistas tienen que ser solo artistas.

La obra de arte, solo arte. Sin ninguna intención. El arte no es juego. Ni política. Ni economía. Ni bondad. Es solamente arte. Actitud moderna, desmenuzadora de realidades, para llegar a las esencias de las cosas.

Para ese artista no habría

Problema ético ni humano que lo agite, en cuanto se relacione con su oficio y su vida como tal, a no ser aquellos que se refieran a los de su arte en particular y los problemas internos que él suscite, como el de las formas o el de la técnica.

Según este enfoque, el pintor sólo debería pintar formas: de ahí la falta de figuración en la pintura de máxima pureza, el cubismo, en el cual aparecen solo colores, espacios y formas: «los valores puramente plásticos». El poeta sólo debería dedicarse a una cosa: hacer poesía a partir de palabras. Citando a Valéry, Paz dice que hay que separar de la poesía los sentimientos que un paisaje o acontecimiento puedan suscitar. «Lo primero —el estado del alma— es común a todos; lo segundo —la elaboración, la recreación de un estado poético, con puras palabras— es solamente don del poeta»: poesía es, se dice más adelante en la cita de Valéry, que recuerda el creacionismo de Huidobro: «La poesía es, en realidad, nombrar las cosas, crearlas de nuevo». Representantes del «arte puro» serían en el presente artistas como Cocteau y Picasso.⁴

En cambio, para los defensores del «arte de tesis» lo esencial sería «la intención, casi religiosa, de su obra. Arte de propaganda. Polémico. De plaza pública». Ese arte pondría toda su vida y fuerzas al servicio de metas que están fuera de sí mismo. Sus representantes, más allá de que presenten programas aún no maduros y fáciles de refutar, tienen de su parte la fe y el entusiasmo de la juventud y el magnífico ejemplo de la tradición, en la que

² Cf. la reimpresión de *Barandal (1931-1932)*. *Cuadernos del Valle de México (1933-1934)*. México: FCE, 1981 en la serie «Revistas literarias mexicanas modernas».

³ *Ibid.*, pp. 147-151.

⁴ Citas y resúmenes, p. 148.

el arte siempre fue más que la limitación —inteligente e ingeniosa, pero justamente solo inteligente e ingeniosa— a las determinaciones y posibilidades de la creación artística. Los sostenedores de ese «arte de tesis» serían «los jóvenes artistas rusos y alemanes, que crean al servicio de la idea marxista», sería «el surrealismo», pero también toda la tradición artística con su aspiración ética, mientras que los partidarios del «arte puro» sólo pueden basarse en el arte alejandrino, la *préciosité* francesa, el marinismo italiano y —«con todas las reservas posibles»— al caso excepcional de Góngora, «grande y alto poeta, aunque poeta al final de y para decadentes, no comparable al Dante, agotador de la esencia y el sentido de una época.»⁵

Observando la contraposición y valoración de estos dos enfoques antagónicos, puede apreciarse ya por cuál enfoque se decidirá nuestro autor que cuenta diecisiete años:

Situando en América estas dos formas de la actividad artística actual, nos preguntamos cuál de ellas ha de servir mejor a los artistas nuevos. Es indudable que para la futura realización de una cultura en América hemos de optar valerosamente por la segunda forma.»⁶

La decisión recae pues en el «arte de tesis», en el arte comprometido, y contra el «arte puro», la «*poésie pure*» o bien «*poésie absolue*» de Valéry, citado por Paz. Tal decisión se fundamenta, entre otras cosas, en la tradición del arte que siempre, casi siempre, ha perseguido metas fuera de sí mismo, que casi siempre —a juicio del joven autor— fue ético.

Y se fundamenta, asimismo, en el hecho de que América es un continente sin tradición, cuya historia aún debe ser hecha, hecha por una juventud que ha de ser digna de su destino:

Por sobre las contingencias de los sucesos vergonzosos actuales, está la voluntad de limpieza, que en lo «transitorio busca lo eterno», y se angustia por encontrar su propio camino de salvación.⁷

Este camino de salvación no puede ser recorrido con un arte en el que la renovación poética en el fondo no es más que la «substitución de una retórica por otra»⁸ que, por lo tanto, dicho con otras palabras, se compromete sólo con el modo de expresarse y la perfección de éste.

⁵ Citas y resúmenes, pp. 147-149.

⁶ P. 150.

⁷ *Ibid.*

⁸ P. 148.

De ahí que el joven Paz y sus amigos, de los cuales, por lo demás, ninguno se dedicaría a la larga al arte o a la literatura,⁹ definen su punto de vista situándolo más allá de la «*poésie pure*», de la «poesía pura» que en los años veinte y treinta constituye un programa literario muy discutido. ¿Exigen de esa manera una «literatura comprometida», una «*littérature engagée*» como lo sugiere el término «arte de tesis» utilizado por Paz? A primera vista parece ser así. Sin embargo, al hacer un examen más atento se aprecia que la determinación del punto de vista de «Ética del artista» no se agota simplemente en una oposición abstracta entre esteticismo y compromiso, como se podría suponer en un primer momento.

La determinación del punto de vista en *Barandal* está referida a un contexto directo de representaciones y normas literario-artísticas comunes al autor y al lector a quien el autor se dirige. ¿Cuáles son esas representaciones y normas? En torno de 1930 se detectan en México dos posturas que se podrían considerar como campos de referencia. Ambas pretenden ser la participación más avanzada y adecuada en la modernidad contemporánea. Y ambas son irreconciliables. Una encuentra su expresión en la revista *Contemporáneos* y en las obras de los autores ligadas a ella, a quienes se los designó con el título mismo de la revista. La otra postura, que cuenta con mayor número de autores, no se puede ligar tan claramente a un grupo o a una revista, pero en su forma más extrema puede ser identificada con el agorismo y su revista *Vértice* (1929-1930), así como con el Bloque de Obreros Intelectuales y la revista *Crisol* (1929-1952).

Contemporáneos se funda como revista mensual. Su primer fascículo aparece en junio de 1928, y el último en noviembre-diciembre de 1931. Alcanza en total cuarenta y tres números. En los primeros aparecen como redactores Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique Gonzáles Rojo; en los restantes aparece como director sólo Ortiz de Montellano.¹⁰ Modelos en cuanto a contenidos y diseño fueron la cubana *Revista de Avance* (1927-1930),¹¹ la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset y la *Nouvelle Revue Française*. Precursora en México fue la revista *Ulises. Revista de Curiosidad y Crítica*, fundada por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, que apareció en seis números entre

⁹ Cf. Rafael Solana, «Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva», en *Las revistas literarias de México*. México: INBA, 1963, p. 185-207, aquí p. 188 s.

¹⁰ Cf. la reimpresión *Contemporáneos* (1928-1931). México: FCE, 1981 en la serie «Revistas literarias mexicanas modernas»; Merlin H. Forster: *Los Contemporáneos* (1920-1932). *Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea 1964, p. 17-20, y Manuel Durán: *Antología de la revista «Contemporáneos»*. México: FCE 1973 p. 7-51.

¹¹ A modo de primera orientación sobre esta importante revista de la vanguardia hispanoamericana de los años veinte, cf. Boyd G. Carter: *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: Ediciones de Andrea 1959 p. 107 s., y la antología de Martí Casanovas: *Órbita de la «Revista de Avance»*. La Habana: Ediciones Unión, 1965.

1927 y 1928.¹² A partir de 1931 se publica en Buenos Aires la revista *Sur*,¹³ editada por Victoria Ocampo, de forma independiente de *Contemporáneos*, pero con similares objetivos.

Al comienzo, *Contemporáneos* se financia con medios estatales puestos a disposición en virtud de gestiones personales y no por decisiones políticas. En tiempos de fundación de la revista, Bernardo J. Gastélum, médico y político proclive a mecenazgos, está al frente del Ministerio de Salud, tras haber sido antes secretario de Estado (i.e. subsecretario) en el Ministerio de Educación. Él es quien consigue los dineros para la edición de *Contemporáneos*. Tras el asesinato de Álvaro Obregón, quien se preparaba para su segunda presidencia, asume como presidente interino Emilio Portes Gil hacia fines de 1928. Es entonces cuando Gastélum pierde su puesto. Se teme entonces el fin de la revista. En medio de esa situación de necesidad aparece como salvador Genaro Estrada, secretario de Estado en el Ministerio del Interior. Nombra a Ortiz de Montellano director de la biblioteca del Ministerio y asegura la continuada financiación de la revista, dirigida a partir de entonces solamente por Montellano. En 1931 el retiro de Estrada de su cargo significó el fin de *Contemporáneos*. En un último esfuerzo Montellano traza un plan de rescate: la revista se editaría cuatro veces al año con diferentes directores; en Río de Janeiro editada por Alfonso Reyes, en Madrid por Genaro Estrada, quien, como Alfonso Reyes, era entre tanto embajador; en París, por Torres Bodet y en la ciudad de México por él mismo. De la financiación se encargaría el editor de turno. Pero el plan era demasiado fantasioso como para resultar en la práctica.¹⁴

Contemporáneos, como su título lo sugiere, procura la conexión con las corrientes más nuevas de la vanguardia literaria y artística de la época. La revista presenta, entre otros, textos de T. S. Eliot, Jules Supervielle, Saint-John Perse, Gerardo Diego, Jorge Luis Borges, Langston Hughes, Pablo Neruda, Jean Cocteau, Paul Valéry, Aaron Copland y Sergej Eisenstein. Informa sobre Pirandello, el teatro yiddish, la estética de Valéry, el surrealismo y otros. Presenta ilustraciones, entre las que destacan las de Georges Braque, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Pablo Picasso, y fotos de Man Ray y Edward Weston.

El primer número de la revista se inaugura con un artículo de Bernardo J. Gastélum titulado «Espíritu del héroe» que, con su contraposición entre «hombre superior» y «muchedumbre» se inspira en el pensamiento de Ortega y Gasset.¹⁵ El artículo da la impresión de algo

¹² Cf. la reimpresión *Ulises* (1927-1928). *Escala* (1930). México: FCE 1980.

¹³ *Sur* se edita con una variada historia entre 1931-1972, cf. Boyd G. Carter: Op. cit., pp. 166-169, y Héctor René Lafleur et al.: *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: CEDAL, 1968, pp. 148-150.

¹⁴ Cfr. La carta de Ortiz de Montellano a Reyes, adjunta a la reimpresión de la revista: *Contemporáneos*, t. I (junio-agosto 1928), p. X s.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 1-14.

abstracto y borroso. El programa estético de *Contemporáneos* cobra perfil más claro en la colaboración que, en ese mismo número, hace Gabriel García Maroto sobre «La obra de Diego Rivera».¹⁶ En su colaboración, Maroto realiza a la vez una valoración y una crítica de la pintura mural de Rivera que por entonces ya se admiraba en los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria, en el patio del Ministerio de Educación y en la capilla de la Escuela de Agronomía de Chapingo. Hoy, dichas obras son consideradas obras maestras de Rivera. Maroto hace una valoración de la fuerza y disciplina de Rivera en su labor, y, asimismo, de la armonía alcanzada —a veces— entre contenido y expresión. Pero critica su eclecticismo estilístico, el abandono total de las experiencias cosechadas en su período cubista, el predominio de lo didáctico por encima de los medios pictóricos y la composición, vale decir, el predominio del «qué» por encima del «cómo», de la acción por encima de la forma, del objetivo por encima de la perfección de la obra. En resumen, puede decirse que Rivera es juzgado desde un punto de vista que, si bien no puede ser llamado militantemente «artepurista», está sujeto a la concepción de un arte puro. Rivera se vengó de esta crítica en un fresco del Ministerio de Educación titulado «El que quiera comer, que trabaje». El fresco muestra cómo la capitana de un batallón de obreros y campesinos pone una escoba en manos de la actriz Antonieta Rivas Mercado con la cual ella debe barrer los restos del arte burgués. Entre esos restos se halla también el ejemplar de una revista, que es presentada como contaminación de *Ulises*, *Contemporáneos* y la cubana *Revista de Avance*. En un papelito se lee: «Los Contemporáneos de Ulises Rey de Plaza y de Sodoma, también en función del caballo de Troya (Jean Joyce [sic])». Uno de los combatientes del batallón ha puesto su pie sobre la espalda de una figura con orejas de asno que está arrodillada ante una «basura intelectual» simbolizada con una lira, una paleta y diversas monedas.¹⁷

En razón de su interés por el arte y la literatura de la actualidad, próximos al concepto del artepurismo, la revista *Contemporáneos* y los artistas y literatos que están detrás de ella se ven denunciados inmediatamente como elitistas, no-mexicanos y reaccionarios burgueses, representantes de un programa que va a contracorriente de las metas de la revolución mexicana. En un ensayo programático que aparece en el

¹⁶ Pp. 43-75.

¹⁷ Cf. las reproducciones en *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Revista de Bellas Artes*. Tercera Época, 8 (1982). Posiblemente también con el objetivo de despejar la controversia, Ortiz de Montellano incorpora un extenso ensayo de Samuel Ramos: «El sueño de México - Diego», en: *Contemporáneos* VI, 21 (1930) pp. 113-126, y VII, 24 (1930) p. 103-118, donde se hace una valoración positiva de la pintura mural de Rivera mediante la presentación de sus cualidades artísticas, a favor de la pretensión artística de la revista y a la vez «rescate» de Rivera. La interpretación de Ramos aproxima la obra del pintor a las aspiraciones que también perseguían los Contemporáneos.

fascículo 23 (1930), Ortiz de Montellano defiende la concepción que sostiene la revista. Es una defensa encubierta, dado que la crítica hecha a los Contemporáneos no constituye directamente el objeto de sus reflexiones. El ensayo se titula «Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria». Tomando como motivación la traducción al inglés y al francés de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, hace una distinción radical entre la literatura sobre la Revolución y la literatura revolucionaria.¹⁸

La literatura sobre la Revolución sería aquella que, como *Los de abajo* y como *El águila y la serpiente*, tiene como tema la Revolución. De ella se diferencia la literatura revolucionaria contemporánea de México, cuyo carácter revolucionario no se manifiesta por la exposición de la Revolución:

El tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abonada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemiga de viejos moldes.¹⁹

Una literatura no es revolucionaria por hacer de la Revolución su contenido o tema, es revolucionaria sólo gracias a su expresión y su estética. Y estas últimas se definen en relación con las corrientes revolucionarias de la literatura y del arte en general. En este punto resulta interesante que Ortiz de Montellano procura generar una brecha entre los partidarios de la crítica a su revista. Por un lado, rechaza la equiparación de la literatura sobre la Revolución con la literatura revolucionaria pero, por otro lado, reclama expresamente la mexicanidad del arte revolucionario tal como es sostenida por *Contemporáneos*. La nueva literatura revolucionaria se correspondería con la manera especial que tiene México de sentir, y que se ha hecho visible con la Revolución. Y a esa sensibilidad intenta dedicarse la nueva generación de escritores, «sin retrasarse con la cultura del mundo»:²⁰

En vez de entregarse a la realidad inmediata, a la carne de la revolución, a los hechos pasajeros que podrían haber sido temas más o menos vivos y vividos, prefirieron darse al espíritu nuevo de su país, a la entrañable búsqueda de formas tradicionales y profundas, concentradas en su propio ser. Esfuerzo equivalente a la identificación del carácter nacional que intenta el país con la revolución procurando, también, encontrarse y conocerse a sí mismo.²¹

¹⁸ *Contemporáneos*. T. VII (abril-junio 1930), pp. 77-81.

¹⁹ *Ibid.* p. 80.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* pp. 80-81.

La «literatura revolucionaria», así puede concluirse, no es por lo tanto sólo una literatura revolucionaria sino también una literatura de la Revolución, en la medida en que sus objetivos están en correspondencia con el verdadero ser de la nación que ha sido puesto de manifiesto gracias a la Revolución. Dicho con otros términos y con mayor claridad: así como por la Revolución, México se halló a sí mismo (y se sigue hallando), así también el arte se halla a sí mismo en la reflexión sobre los elementos que le son propios, vía por la que se hace revolucionario.

Ortiz de Montellano rechaza, por lo tanto, que la literatura sobre la Revolución sea revolucionaria. En ella ve más bien —junto con Valery Larbaud, de quien procede el prefacio de la edición francesa de *Los de abajo*— una forma de expresión del siglo XIX.²² Para él, las obras de Azuela, orientadas según la vanguardia narrativa contemporánea, y publicadas fragmentariamente en *Contemporáneos*,²³ son las verdaderas representantes de una literatura adecuada al México revolucionario. Su participación en la modernidad literaria, en este caso en la manera de escribir prosa de la vanguardia contemporánea, garantiza su carácter revolucionario.

Es posible reprochar a esta literatura no ser mexicana. Pero Montellano (en una reflexión no exenta de cierto «malabarismo») afirma que no es así, que queda preservada de tal reproche. Y ello en virtud de la siguiente circunstancia: el descubrimiento y la revelación de sí misma que hace esta literatura es equiparable al autodescubrimiento y la revelación que México lleva a cabo mediante la experiencia de la Revolución.

El reclamo de mexicanidad de esta literatura revolucionaria así concebida, se ve apoyado también por el redescubrimiento de la figura de Sor Juana Inés de la Cruz promovida por la revista *Contemporáneos*. Sor Juana desempeña una función similar a la desempeñada por Góngora para

²² *Ibid.* p. 78.

²³ *Ibid.* p. 79. *Contemporáneos* publica extractos de las novelas de Azuela que se ciñen a técnicas narrativas de la vanguardia: *La luciérnaga*, I, 3 (1928), pp. 235-252, así como VII, 23 (1930), pp. 20-33, y *La Malhora*, VIII, 30-31 (1930), pp. 193-216, y IX, 32 (1931), pp. 42-70. El prefacio de Valery Larbaud a *Los de abajo* aparece en *Contemporáneos* VI, 21 (1930) pp. 127-143.

con la vanguardia española de los años veinte.²⁴ En la medida en que se rechaza el pasado literario más cercano como hilo orientador normativo — en forma paralela con las metas de la Revolución, que desecha las estructuras político-sociales del Porfiriato (o al menos afirma hacerlo así)— en esa misma medida, el pasado remoto, vale decir, la obra de la gongorina Sor Juana Inés de la Cruz, se asume como una orientación tanto en el campo de la estética como en la cultura nacional.

¿Pero cuáles son las características de la postura opuesta? Una observación previa: en México, la vanguardia artística literaria y el compromiso político se concretan —desde 1924— en el estridentismo con la meta de transmitir mensajes que apunten a la acción. El extenso poema de Manuel Maples Arce «Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos» y la revista *Horizonte* (1926-1927) son ejemplos de lo anterior. El fracaso del estridentismo, debido a la caída del gobernador Heriberto Jara, en 1927, en Veracruz, quien financiaba las actividades de los estridentistas,²⁵ pone sin embargo de manifiesto que también en México fracasa la difusión de mensajes políticos orientados hacia la acción con los medios del discurso vanguardista artístico-literario. No se podría abolir la contradicción existente entre la intención de promover la acción y la expresión literaria a la vez, una expresión que, por la acentuada lejanía del lenguaje cotidiano, induce a una actitud de recepción estética. Para explicar estas circunstancias, cito de hacia el final del «estridente» ensayo *El movimiento estridentista* de List Arzubide de 1926, dirigido a los obreros de México:

OBREROS:

Con vuestras manos que la intrepidez de la fatiga contrajo, rasgad el uniforme de los días. Levantad con las grúas de esos puertos estriados en el adiós de las sirenas, las tardes que remachan los crepúsculos. Arrastrad con vuestras locomotoras indomables, los barrios haraposos del progreso sin trolle, arrojadlos en las praderas de la madrugada. (...) Sobre la

²⁴ De y sobre sor Juana Inés de la Cruz aparecen en *Contemporáneos: Primero Sueño* (edición de Ermilo Abreu Gómez) I, 3 (1928), pp. 272-313; Ermilo Abreu Gómez: «*El Primero Sueño* de Sor Juana», II, 4 (1928), pp. 46-54; Luisa Luisi: «Sor Juana Inés de la Cruz», III, 9 (1929), pp. 130-160; Dorothy Schons: «Nuevos datos para la biografía de Sor Juana», *ibid.*, pp. 161-176; Ermilo Abreu Gómez: «La *Carta Atenagórica* de sor Juana y los jesuitas», IV 12 (1929), pp. 137-143; del mismo autor: «Advertencia y notas a la *Carta Atenagórica* de Sor Juana», VI, 22 (1930), pp. 215-217; *Carta Atenagórica* (edición de Ermilo Abreu Gómez); *ibid.*, pp. 218-268; *Liras* (edición de Ermilo Abreu Gómez), XI, 40-41 (1931), pp. 120-132; Ermilo Abreu Gómez: «*Vida y obra de Sor Juana*, de Ezequiel A. Chávez», *ibid.*, pp. 200-206. Sobre la función orientadora de Góngora para la vanguardia de los años veinte y sus razones, cf. Hans Ulrich Gumbrecht: «Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewusstsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg», en: Rainer Warning - Winfried Wehle (editores): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink 1982, pp. 145-192.

²⁵ Cf. mi ensayo «Der Estridentismus», en *Iberoamericana* 15 (1982), pp. 31-42.

impavidez de los letreros, encaramad los hurras; y poned en ruta los tejados que se asoman con su ciega paciencia. Arrojad sobre el firme silencio los discursos que dilapidan el enojo, y al quebrar con vuestras amenazas las vidrieras del día, en la cumbre del horizonte desterrado, las banderas agitarán sus voces.²⁶

En 1929 el estridentismo cede paso al agorismo. Si bien el agorismo continúa la línea política del estridentismo, toma de este sólo la intención de promover la acción revolucionaria, incluso cuando, al final del manifiesto fundacional, aflora una reminiscencia futurista. Su postura se revela muy clara en un artículo de José María Benítez, aparecido en la revista *Vértice*:

Los agoristas, organizados en un grupo compacto, levantamos la bandera que individualmente sostuvieron con anterioridad algunos escritores, y nos proponemos romper con el tradicionalismo vacío y negativo de la literatura contemporánea de México, poniendo las motrices a un programa definido: hacer literatura avanzada sin compromisos con la burguesía, que englobe y trate los problemas peculiares de las mayorías trabajadoras, que capte y traduzca el creciente anhelo de igualdad económica que agita al proletariado universal; poner nuestro contingente personal en la obra de capacitación y orientación cultural, estética y social que necesitan las masas trabajadoras; hacer literatura o arte que por su técnica no constituyan un privilegio más de las minorías con preparación específica; hacer literatura sin temas narcisistas; romper la cómoda teoría de la belleza pura, del arte deshumanizado, que sirve de escondite a los pensadores inhibicionistas de todas las latitudes; realizar un arte cuyas características sean las de la lucha en que vivimos. La máxima aspiración de los escritores hasta hoy ha sido ver sus obras en los anaqueles de los consagrados o en las bibliotecas oficiales; los agoristas estamos tratando de hermanar la producción artística con la acción social.²⁷

El agorismo se dirige por lo tanto contra la literatura contemporánea tradicionalista de México, con lo cual quizás se alude a la así llamada «novela colonial», como también contra la literatura o arte que se toma a sí mismo como tema o cuya expresión sólo es accesible a una minoría culta. Quiere romper con la teoría de la «belleza pura», del «arte deshumanizado». Su meta consiste en el hermanamiento entre, por un lado, un arte o bien una literatura, accesibles a las masas obreras y orientadores

²⁶ Germán List Arzubide: *El movimiento estridentista*. Jalapa: Ediciones de Horizonte (1927), pp. 104-106.

²⁷ Citado según José Ma. Benítez: «El Estridentismo, El Agorismo, Crisol», en: *Las revistas literarias de México*. México: INBA 1963, pp. 145-154 s. Luis Mario Schneider cita otro texto programático del agorismo de enero de 1930: «Héctor Pérez Martínez: ¿estridentista o agorista?», en: *Estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE 1983, pp. 229-240, aquí p., 233 s.

para ellas y, por otro, las luchas sociales de la época. Con este objetivo fundamenta su carácter vanguardista, su participación precursora en la modernidad contemporánea. Muy similar aparenta ser la posición del Bloque de Obreros Intelectuales que, en su revista *Crisol*, aspira de manera más clara aún a fundamentar una orientación marxista. Es así como escribe José María Benítez sobre una literatura de las masas y para las masas:

Habremos de convenir en que hacer literatura para las multitudes, hacer correr la facultad creadora por los rieles de los objetivos proletarios, es, a los ojos de la mayoría de los pensadores de nuestro tiempo, un rebajamiento, desde el punto de vista técnico, ya que la manifestación literaria, según el concepto estético, debe realizarse con intenciones expresivas supremas, y al paralelizar con las cuestiones prácticas o teóricas del proletariado, la técnica habitual queda rota, maltrecha, sin un significado esencial, porque las masas productoras necesitan la verdad sobre sus problemas y esta verdad no puede decirse más que de un modo sencillo, comprensible, fuera del pensamiento artístico.²⁸

Con otras palabras, una literatura que quiera decir la verdad a las masas sobre sus problemas tiene, a la vez, que deponer toda «artisticidad» para alcanzar sus objetivos. Esta postura rompe también, necesariamente, con movimientos literarios que, si bien comparten con ella semejantes objetivos, emplean otros medios de expresión, precisamente los del discurso vanguardista. Es así en consecuencia como Carlos Gutiérrez Cruz juzga el estridentismo sin dejar de hacer al mismo tiempo una crítica indirecta al esperpentismo de Valle-Inclán:

Así pues, el arte moderno debe salir del plano superficial y formalista que marcan los futurismos literarios, para penetrar en el plano ideológico y emocional en que se desarrolla la lucha de clases sobre la superficie de la tierra. Pretender que el estridentismo sea un reflejo de la revolución social es aceptar que el Arte debe desempeñar el papel de un espejo de superficie irregular donde se suceden los planos convexos y cóncavos, y donde las imágenes adquieren proporciones absurdas y lineamientos ridículos.²⁹

La pregunta que se plantea Gutiérrez Cruz es si tal postura por y para la Revolución puede acaso identificarse con el «arte de tesis», sobre el cual Octavio Paz se pronuncia a finales de 1931 en *Barandal*. Tanto el contenido como el contexto del mencionado artículo se manifiestan

²⁸ Gracias a la amabilidad de José Luis Martínez (México), que me abrió su biblioteca privada, pude examinar muchos números de la revista *Crisol*, que hoy resulta extraordinariamente difícil encontrar. La cita está tomada de una aportación de José María Benítez: «Los escritores y la Revolución»; en: *Crisol* I, 2, 8 (1929) pp. 109-110.

²⁹ Carlos Gutiérrez Cruz: «Arte lírico y arte social», en *Crisol* II, 2, 21 (1930), pp. 210-212, p. 212.

contrarios a tal suposición. Ciertamente, el rechazo del «arte puro» en Paz es claro; pero igualmente claro es el mantenimiento de una actitud estética de producción y recepción. «Arte de tesis» significa para el joven Paz sobre todo también un «arte» comprometido con una actitud casi religiosa de transmisión de la verdad. Esa verdad es positiva, «grandes y nobles sentimientos expresados en bellas palabras», no es mero arte verbal «de y para decadentes». Los artistas cautivados por la verdad se empeñan en destruir «toda la obra escéptica y corrosiva del hombre individualista, estrechamente hombre, sin sentido religioso.»³⁰ Desde este punto de vista se hace comprensible que el arte de fundamento religioso o político, o simplemente con una cierta visión particular del mundo, sea considerado como un conjunto. Que Paz acierte en el adecuado tratamiento de los ejemplos que propone, como en el caso del surrealismo, es algo que puede ponerse en duda. Pero sí resulta claro que artisticidad y sentido extra-artístico constituyen para él una unidad y, en cuanto tal, fundamentan la ética de la actividad estética.

La insistencia en la tradición del arte a la hora de tomar partido por el «arte de tesis» en Paz, vuelve a aparecer en un ensayo que uno de los editores de *Barandal*, Salvador Toscano, publica en el último número de la revista, en marzo de 1932.³¹ Las diferentes manifestaciones del arte, afirma Toscano, se sostienen en su conjunto por una característica común que constituye su esencia. En este sentido sólo hay arte:

Arte que está al margen del tiempo, que sobrevive a su época (por lo que la obra circunstancial nunca puede ser verdadero arte). La obra revolucionaria, retornemos a la vieja idea, puede llegar a ser clásica; porque arte clásico es el que ha roto los límites del tiempo: arte de eternidades.³²

Toscano adopta, asimismo, una postura del grupo de *Barandal* que sitúa las aspiraciones de los jóvenes autores en el marco de las corrientes contemporáneas existentes en México de una manera más clara de lo que lo hace el ensayo de Octavio Paz. Así pues, *Barandal* se concibe a sí misma en defensa de una literatura y un arte que relevan la precedente vanguardia de *Contemporáneos* (no se menciona la revista, pero sí, en cambio, su antecedente, *Ulises*). A diferencia de sus precursores juguetones, sarcásticos y destructivos, *Barandal* se esforzaría por una obra de afirmación:

Nosotros jamás construiremos sobre ruinas, respetamos la tradición, aun la más cercana —y aunque la creación no nos importa nacional, ya que la preparación de un verdadero arte debe ser universal—, anhelamos una obra afirmativa, con un sentido

³⁰ «Ética del artista», p. 149.

³¹ Salvador Toscano: «Fuga de valores», en: *Barandal* (1931-1932) pp. 275-278.

³² *Ibid.*, p. 275 s.

constructivo, en medio del escepticismo inteligente que nos precede.³³

La vanguardia inmediatamente anterior debe ser relevada. Pero a la vez se la respeta, sobre todo cuando en ella se aprecia la creciente «depuración clásica» que reclama Toscano. Y tal respeto queda de manifiesto en el hecho de que *Barandal* publica dos «Nocturnos» de Xavier Villaurrutia, precisamente en el fascículo donde también se publica la «Ética del artista», de Octavio Paz.³⁴ Resulta también claro el rechazo a una definición «funcional» del arte, según la cual el arte sólo sería vehículo de orientaciones para la acción presente, en un contexto político concreto. En este sentido, para el grupo de *Barandal* ni el estridentismo, ni el agorismo, ni la concepción del arte de la revista *Crisol* son válidos como pauta a seguir.

En tanto que éste ha sido el punto de partida de la obra literaria de Octavio Paz, ¿cómo transcurre entonces su desarrollo ulterior, en los años treinta? A continuación querría esbozar brevemente una respuesta a este interrogante.³⁵ El poemario *Luna silvestre* aparece en 1933 en setenta y cinco ejemplares. Contiene siete poemas. Puede considerarse como una expresión de la estética proclamada en *Barandal*.³⁶ Ciertamente, falta el compromiso concreto con algo, dado que, en el fondo, se trata de la sublimación literaria de estados de sentimientos, un fenómeno habitual en la lírica de juventud. Pero se aprecia en dicha obra una pretensión artística y una exigencia de recepción estética bien marcadas. De modo similar a *Luna Silvestre* aparece más tarde el fascículo de poesías *Raíz del hombre* en 1937. Contiene quince poemas que pueden leerse como partes de un gran poema de amor.³⁷ La visión del ser humano que se aprecia en esta última obra es la de un ser oscuro, desconocido, acechado por la muerte. Una visión muy próxima a la de los poemas de Villaurrutia escritos desde fines de los años veinte.³⁸ Tanto aquí como en las casi simultáneas «Vigilias. Fragmentos del diario de

³³ *Ibid.*, p. 278.

³⁴ Se trata de los poemas «Nocturno» y «Nocturno eterno» de Villaurrutia, en: *Barandal* (1931-1932) pp. 177-181. «Nocturno eterno» había aparecido unas semanas antes en: *Contemporáneos*, t. XI, julio-diciembre 1931 pp. 184-186.

³⁵ Cf. Klaus Müller-Bergh: «La poesía de Octavio Paz en los años treinta», en: *Revista Iberoamericana* 37 (1971) pp. 117-133; Carlos H. Magis: *La poética hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México 1978, pp. 9-25, y la mirada retrospectiva de Octavio Paz: *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE 1978, pp. 9-34.

³⁶ Octavio Paz: *Luna Silvestre*. México: Fábula, 1933.

³⁷ Octavio Paz: *Raíz del hombre*. México: Simbad, 1937.

³⁸ Estos poemas aparecen en Xavier Villaurrutia: *Nostalgia de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1938. Paz comenta este libro en un artículo titulado «Cultura de la muerte», en: *Sur* 8, 47 (1938), pp. 81-85.

un soñador»,³⁹ ya no quedan vestigios de la actitud juguetona, sarcástica, iconoclasta, de los movimientos vanguardistas de los primeros años veinte que por momentos es dominante en algunos Contemporáneos como, en especial, Salvador Novo. Más bien en estos textos la poesía es entendida como expresión directa de un estrato profundo del ser humano, de cosas que no pueden ser transmitidas de otra manera. Sobre la base de esta concepción resulta lógico que Octavio Paz, luego de romper con el frente literario popular, en los primeros años de la década del cuarenta, se encontrara finalmente con el surrealismo.⁴⁰

Cuando en 1937 se publica *Raíz del hombre*, aún no habían cesado en México los debates en torno de las tareas propias de la literatura y del arte. Debates que habían sido desatados por la aparición de los Contemporáneos. Además de la revista *Crisol*, es sobre todo la revista *Frente a frente* la que asume la postura opuesta a la pretensión artística y la actitud de recepción estética. *Frente a frente* es el «órgano central» de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), sección mexicana, fundada según el ejemplo de la AEAR francesa. Una literatura que quiera ser revolucionaria sólo ha de entenderse como instrumental. Tal como se lo formula en el «Congreso de Escritores, Artistas, Hombres de Ciencia e Intelectuales, convocado por la LEAR y celebrado del 17 al 24 de enero de 1937», esa literatura revolucionaria tiene que probarse en tres campos de tareas:

I. Literatura progresista: literatura antifeudal: humanista: reacción del hombre justo contra los grandes males sociales, aunque no intente la

³⁹ Octavio Paz: «Vigilias. Fragmentos del diario de un soñador», en: *Taller 1* (diciembre de 1938), pp. 3-13, y 7 (diciembre 1939), pp.11-22, cf. la reimpresión México: FCE 1982.

⁴⁰ El compromiso político del autor le impidió acercarse más tempranamente al surrealismo, a pesar de la cercanía a las convicciones fundamentales de éste. Como se sabe, luego de la definitiva ruptura con el partido comunista, en 1934, el grupo que rodeaba a Breton asumió una posición de disidencia que fue combatida encarnizadamente. El *Komintern* y sus simpatizantes equipararon esa posición al trotskismo. En efecto, en 1938 Breton compuso en México, junto con Trotski, el manifiesto: «Pour un art révolutionnaire indépendant», que debía constituer la base de un arte revolucionario independiente de la política cultural del *Komintern*. Si bien en esa oportunidad, Paz no tomó posición públicamente, algunos de sus compañeros de camino atacan violentamente el surrealismo. Cf. Luis Mario Schneider: *México y el surrealismo*, en: (1925-1950). México: Arte y Libros, 1978 p. 109 ss. En enero de 1940 Wolfgang Paalen y César Moro organizan en la ciudad de México una gran exposición internacional sobre el surrealismo. La revista *Romance* hace entonces una encuesta en la que, entre otras cosas, se pregunta por las características de la literatura postsurrealista. También Paz responde a dicha encuesta. En su respuesta, el surrealismo está caracterizado como una continuación del romanticismo y rechazado (dicha respuesta se halla reproducida en Luis Mario Schneider: *Op. cit.*, p. 185).

transformación total del régimen; repugna del crimen monstruoso de la guerra y se rebela contra la reacción. Ayudará al resurgimiento económico y espiritual del pueblo mexicano. Vivirá en íntimo contacto con toda expresión popular como fuente creadora de todo lo noblemente humano. Tenderá a esclarecer la posición de la clase media, orientándola hacia su destino de clase explotada, y, finalmente, tenderá también a crear y sublimar la unificación del proletariado urbano con el campesinado y las demás capas populares que tienen un sentido progresista de la humanidad.

II. Literatura antiimperialista: luchará por la reintegración nacional; los valores raciales propios; la liberación de la tierra en manos extranjeras y hará la denuncia de la penetración del capitalismo extranjero en todas sus formas.

III. Literatura clasista: encarará los problemas económico-sociales del proletariado nacional e internacional y que, haciendo la crítica de la sociedad actual, la impulsará hacia el fin de una sociedad sin clases.⁴¹

Desde el punto de vista de tal fijación de tareas, una posición como la que promueve el joven Octavio Paz ha de buscarse más en la cercanía de los Contemporáneos que en la cercanía de la LEAR, de la que el autor, por otra parte, era miembro. Según una apreciación de aquella época, Paz pertenecía más bien, junto con Miguel N. Lira, Elías Nandino, Rafael Solana y otros, a un grupo heterogéneo que se orientaba principalmente hacia los Contemporáneos.⁴² Pero esa orientación no significaba un retorno a la torre de marfil. Así lo señala la reacción ante un acontecimiento que, como ningún otro, pasa a ser tema de debate en aquellos años:

El 17 de julio de 1936 en Melilla, en el Marruecos español, se produce —un día antes de lo planificado— el alzamiento militar contra el régimen del Frente Popular. Es el comienzo de la Guerra Civil española.⁴³ En las primeras semanas de la defensa de la República, Octavio Paz escribe un poema al que titula con la consigna de los republicanos de la amenazada Madrid: «¡No pasarán!» El mismo se publica el 30 de septiembre de 1936 con una tirada de 3.500 ejemplares como obsequio

⁴¹ Publicado en *Frente a frente* 8, marzo de 1937, p. 23. Agradezco, asimismo, a José Luis Martínez la posibilidad de leer esta revista.

⁴² Cf. Gastón Lafarga: «La actualidad literaria en México. De la torre de marfil a la arena candente», en: *Frente a frente* 10, julio de 1937 s. p.

⁴³ Cf. Hugh Thomas: *The Spanish Civil War*. Harmondsworth: Penguin Books, 3^o ed., 1977 p. 215 ss.

destinado a la representación del Frente Popular español en México.⁴⁴ Pues bien, este poema intenta unir voluntad artística y compromiso político; actitud de recepción estética y consigna política para la acción. Paz escribirá otros tres poemas sobre este tema español. Los dos más conocidos, «Elegía a un joven muerto en el frente» y «El barco» —cuyo estilo evidencia una clara influencia de Neruda—, se publicarán también en España, en la revista *Hora de España*.⁴⁵ La guerra civil se convierte en el disparador de un «arte de tesis» cuyo objetivo va más allá de la declaración poética sobre la situación humana en general y puede ser entendido ahora como una toma concreta de posición. De este modo, ofrece también la posibilidad de una lectura meramente instrumentalizadora que eclipsa el carácter del arte. ¿Cómo evitar esa lectura que no estaría en la intención del autor? Juan Gil-Albert, quien más tarde emigraría a México, hace la siguiente observación al respecto en su artículo «Octavio Paz» aparecido en *Hora de España*, un artículo dedicado a la antología de poemas de Paz publicada en Valencia en 1937, con el título *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*:

En los versos de Octavio Paz nada indica una falsa preocupación ni un abandono desgraciado al tema del momento, por lo cual sus cantos a España no producen esa desagradable impresión de impotencia que origina el confundir en la mayoría de los casos el interés por una causa con el ímpetu poético. Los poemas que dedica a los españoles no quiebran la línea de inspiración de estas trémulas palabras de amor que les preceden, y en virtud de las cuales sabemos que el que entona aquí su asombro, su lamento y su esperanza con nuestro pueblo, es un joven enamorado al que algunos se permitirán de tildar por ello mismo de indiferente a otras realidades menos íntimas. Frecuente error. Porque cuando un joven escribe estos versos en los que resplandece la vida, está por el solo hecho de haberlos escrito, del lado de la revolución que los hombres anhelan.⁴⁶

Más tarde, de cara a la imposibilidad de excluir una lectura instrumentalizadora, Octavio Paz retocará o bien no volverá a editar sus

⁴⁴ Cf. la nota al texto del poema en *Repertorio Americano* 32, 116 (1936). Octavio Paz puso dicho texto, para su publicación, también a disposición de este semanario de San José, Costa Rica. Pude tener acceso a él gracias a una fotocopia que amablemente me alcanzara Hugo J. Verani, University of California at Davis.

⁴⁵ Octavio Paz: «Elegía a un joven muerto en el frente», en: *Hora de España* 9 (septiembre de 1938), pp. 39-42; y «El barco», en: *Hora de España* (noviembre de 1938), pp. 43-45.

⁴⁶ Juan Gil-Albert: «Octavio Paz», en: *Hora de España* 11 (noviembre 1937), pp. 75-76.

poemas sobre España.⁴⁷ Además, para no recaer en el «arte puro», declarará a la poesía acto subversivo, revolucionario, transformador del hombre y de la sociedad, acto que devuelve al hombre y a la sociedad a su plenitud prístina. Lo hace así junto al surrealismo y en el sentido de la nota conclusiva de Gil-Albert. Un acto que si es instrumentalizado, sea de la manera que fuere, pierde necesariamente su fuerza. Esta evolución no tiene lugar antes de la ruptura con el frente literario popular y se considera aquí apenas como una perspectiva. Desde ya que la misma no significa un distanciamiento radical de la posición asumida por el autor durante los años treinta.

Luego de su regreso de España, donde en 1937 participa entre otros invitados mexicanos del II Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, pasa a compartir la responsabilidad de la dirección de la revista *Taller* (1938-1941). En el segundo número de la misma (en abril de 1939) Paz publica un artículo titulado «Razón de ser», donde retoma la explicación de la tesis de «Ética del artista».⁴⁸ Se trata nuevamente de la postura ante la vanguardia de los años veinte que Paz identifica con los Contemporáneos, y el problema del compromiso.

Con mayor claridad que en «Ética del artista», propone ahora concebir la nueva poesía como continuadora y superadora de los Contemporáneos: por una parte, pues, continuadora de su espíritu subversivo y de sus medios, vistos a esa altura como «herramientas»; y por otra parte, superadora de su fijación en la expresión poética, de su «horror a lo grave, a lo último», y superadora de su falta de «angustia metafísica». En lo esencial, en «Razón de ser», Paz reclama una vuelta al romanticismo, pero con los medios del discurso vanguardista. Ve cumplido tal retorno en algunos Contemporáneos, y considera que el mismo no sería posible sin las experiencias de la vanguardia histórica. Apuntando a lo general, su pregunta es la siguiente:

¿Sería posible el Picasso de Guernica sin el Picasso cubista? ¿No es cierto que la pureza actual, la tendencia hacia un orden poético, humano y universal, mundo, universo de **poesía**, no son concebibles sin la anarquía y atomización que en su primera obra introdujeron?⁴⁹

⁴⁷ La «elegía a un joven muerto en el frente» y «El barco» serán retocadas. Cf. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*. México: FCE 1960 p. 229-233; y *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral 1979 p. 99-103. No se volverán a editar «¡No pasarán!» y «Oda a España». Ambos poemas pueden encontrarse en la ya mencionada y hoy extraordinariamente rara antología de Octavio Paz: *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*. Valencia: Ediciones Españolas 1937, que publicara Manuel Altolaguirre.

⁴⁸ Octavio Paz, «Razón de ser», en: *Taller 2* (abril 1939), p. 30-34. Cf. la reimpresión México: FCE, 1982, 2 t., I, pp. 150 - 154.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33 (p. 153).

¿Y el compromiso? Está siempre implícito en esta postura y se expresa en el deseo de hacer de la revista *Taller* un espacio «en donde se construye lo mexicano, y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte».⁵⁰

Este artículo se publicó originalmente con el título «Octavio Paz in den dreißiger Jahren. Rekonstruktion einer mexikanischen Avantgarde», en Karl Hölz (Hrsg.). *Literarische Vermittlungen. Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1988, 121-136.

Traducción: Sergio Danilo Acosta.

Con la revisión del autor, Klaus Meyer-Minnemann, a quien agradecemos la generosa cesión de derechos para la presente versión de su texto en castellano.

Referencia electrónica | | Meyer-Minnemann, Klaus. «Octavio Paz en los años treinta: reconstrucción de una vanguardia Mexicana». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 2 (2019): 245-261. <http://www.hyperborealabtis.org/es/paper/octavio-paz-la-busqueda-de-la-otredad-y-el-presente-151>

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34 (p. 154).