



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Ferrada Alarcón, Ricardo
Momentos de la vanguardia mexicana
Literatura y Lingüística, núm. 16, 2005, p. 0
Universidad Católica Silva Henríquez
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201604>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Momentos de la vanguardia mexicana

Ricardo Ferrada Alarcón
chileno,
Universidad Católica Silva Henríquez
jferrada@ucsh.cl

Resumen

La literatura tiene distintas instancias en su desarrollo, marcadas por la emergencia de diversos programas estéticos que procuran modificar la tradición literaria. En Latinoamérica, los procesos de cambio se asocian al movimiento de las vanguardias, donde escritores de diversos países generaron nuevos lenguajes, que manifestaran su visión crítica de la sociedad y el valor potencial del arte como su agente transformador.

Lo que hace este trabajo es examinar lo acontecido en México, considerando dos momentos de la vanguardia –incluido el caso de Octavio Paz–, momentos que tienen como soporte previo el legado de la tradición modernista, entendida como prefiguradora de la vanguardia.

Palabras clave: – vanguardia – literatura mexicana – Octavio Paz

Abstract

The literature has different instances in its development, marked by the emergency of diverse programs aesthetic where try to change the literary tradition. In Latinamérica, the processes of change it's associated to the movement of the vanguards, where writers of diverse countries generated new languages that manifested their critical vision of the society and the potential value of the art like their agent transformer.

Then, the purpose of this work consist in to examine that happened in Mexico, considering two moments of the vanguard –including the Octavio Paz case–, moments that have like previous support the legacy of the modernist tradition, understood like a "prefigure" of the vanguard movement.

Key Words: – vanguards – mexican literature– Octavio Paz

1. Preámbulo

Dentro de la tradición crítica latinoamericana, se han desarrollado desde hace un tiempo ya numerosos trabajos acerca de la idea de vanguardia, donde los enfoques aplicados, mayoritariamente, dan cuenta de lo que condujo a su conformación histórica, cultural y estética en las primeras décadas del siglo XX.

A pesar de lo extemporáneo o incluso redundante que pudiera parecer, referirse al tema de la vanguardia posibilita conjugar o resituar un período asignado por los cambios y rupturas, en otros casos verdaderas brechas culturales (vanguardia en Haití y La Martinica, por ejemplo), cuyo

sentido hace vacilar la autosuficiencia o gratuidad de la obra literaria. En todo caso, cabe decir que la ordenación o sistematización de formas literarias señaladas en el contexto al cual nos abocamos, permite determinar en lo que derivó finalmente el proceso de rupturas: la certeza de que es imposible evadir, incluso para las obras formalmente más osadas, a que se consolide y defina una especie de "retórica" de su composición, en la medida que se trató finalmente de una escritura programática y una poética puesta en ejercicio.

Lejos de todo ánimo reduccionista, la noción que arranca de esos estudios tiende a configurar en proceso, luego, en el tiempo, las modulaciones o modalidades si se quiere, de un fenómeno artístico que en principio ofrece resistencias a su "encuadre" en determinadas variables de la actividad literaria, considerando que los mismos vanguardistas asumieron una mirada crítica sobre la literatura. En verdad, es pertinente recordar que ellos tendieron a situarse por sobre consideraciones institucionales, de manera que por los efectos y huellas de obras específicas, manifiestos y polémicas literarias y políticas, lo que hacen los estudiosos en el fondo es una elaboración (a veces muy personal), del sistema expresivo o de la estética entendida como vanguardia.

En virtud de su carácter, los supuestos programáticos y temas de la vanguardia orbitan en el ámbito de lo posible, esto es, la utopía, razón que amerita a considerar el trabajo literario como un modo de restituir a la realidad algo que le es propio: su disposición para construirla, transformarla y también simbolizar(la). Así entonces, descubrimos una de las variables que fueron impulso de la "avanzada" literaria: situar aquello que excede lo real y sus tensiones en otro posible a partir del lenguaje, que por principio ya es lo otro imaginado.

Hecha mención de las problemáticas iniciales, el interés de este trabajo consiste fundamentalmente en revisar dos momentos de la vanguardia mexicana. En primer término, nos referimos a la emergencia de un grupo de escritores, los estridentistas, en tanto condición germinal de un plazo en el que se inauguran nuevas formas expresivas, conectado además a un proceso complejo durante el cual Latinoamérica contribuye a las líneas que vertebraron lo que Octavio Paz llama en Los hijos del limo "la tradición de la ruptura".

A la hora de tratar las propuestas específicas del segundo momento, nuestra mirada la pondremos en la última fase de las propuestas vanguardistas históricas, el surrealismo, representada a través del poeta Octavio Paz. En ese contexto es donde los campos virtuales de lectura se corresponden con el diseño de una estrategia teórica y literaria, su propia

ironía, en la que subyace su interés por el lenguaje y la conjugación simultánea de arte y vida.

La consideración puntual del vanguardismo mexicano, en verdad permite constatar lo que es el decir común, en breves palabras, que experimentó una tensión interna al plantearse dentro de un contexto de autoafirmación en niveles distintos. Hablamos de la expresión literaria (arte) y lo que es considerado como nacional (sociedad), cuyo centro es alcanzar su proceso identitario y que, curiosa o paradójicamente, se explaya en una especie de comunión con otros movimientos y grupos simultáneos, o cuando menos que siguen una dirección similar, muy a pesar de la geografía y las reacciones de distancia y protesta. El cierre de ese eslabón lo hace precisamente la escuela surrealista.

De allí proviene, a nuestro entender, no solo el hecho de que se inventaran formas expresivas, o el contacto entre distintos colectivos producto de la modernización en las comunicaciones, por ejemplo, sino que también se experimentara la vivencia de un proceso inédito y complejo, esto es, la transversalidad de un fenómeno estético: frente a un hecho totalizador, los signos artísticos se entrecruzan, son las señales de un momento de crisis y que llevan en sí mismas las marcas de una mirada crítica sobre el espacio singular desde el cual emergen.

El trasfondo de estas páginas, dadas las consideraciones previas, intenta por último mostrar, aunque sea en términos generales, algunas de esas variables, cuya justificación no es sino percibir que las explicaciones lineales, en ocasiones agotan la riqueza de las multívocas direcciones de la historia artística y cultural latinoamericana.

2. Prefiguraciones de la vanguardia: la obra como objeto artístico

Todo fenómeno, dentro de su constitución como tal, de un modo o de otro remite a situaciones previas, ya sea por continuidad, crisis, brechas y saltos en la labor que lleva a diseñar estrategias literarias o estéticas particulares, como es el caso que nos ocupa. Sin pretender un acercamiento facilista, observamos que en el proceso vivido por la vanguardia, se dieron situaciones que en cierto modo anunciaban un escenario distinto en el campo del trabajo literario, cuyo signo más claro emerge desde la concepción del objeto artístico. Ese momento surge con fuerza en el modernismo.

Si consideramos la producción literaria de los autores modernistas, es posible advertir que, en muchos casos, las notas prologales o los textos propiamente dichos, manifiestan un discurso teórico e incluso crítico, referido al oficio literario o al proceso constitutivo de una poética

personal. La forma reflexiva se traspasa, como campo de ideas, a la obra, lo que posibilita la identificación de estilos personales, asimismo el grado de coherencia entre la teoría y la práctica, con lo que se rompe una imagen del modernismo, esto es, la grandilocuencia y la retórica, el lirismo fácil, el lugar común inclusive.

La singularidad del artista y de su obra, asumida como un oficio o una práctica, son un legado modernista, lo mismo su disidencia respecto a la tradición, con un elemento adicional: la invención de formas, la experimentación con el lenguaje artístico.

Sobre la base de estas propuestas es que durante el modernismo la literatura se multiplicó en formas expresivas, pero el hecho excepcional de la escritura y el texto transformaron la palabra y su sentido en signo de lo artístico, la palabra-arte equivaldría a una. El problema que debieron resolver fue el encuentro de el vocablo, la imagen, la metáfora, el adjetivo, en síntesis, cómo lograr el verso, la estrofa, el poema, el ensayo y la crítica.

No es extraño, por lo tanto, que el modernismo haya manifestado una especie de verbalismo desmesurado, una sobrecarga de recursos literarios, la fusión de códigos de la pintura y la música traspasados a la palabra escrita, el sentido del ritmo y de los objetos que responden al criterio estético de la ornamentación de los espacios. Aparecen los símbolos.

La concepción de la obra como objeto artístico, en la perspectiva que señalamos, establece en muchos sentidos la idea de un producto, una especie de operatoria en el lenguaje para generar una curiosidad literaria habitada por un Yo que se comunica. Con esto, decimos que en verdad la supuesta inspiración de raíz romántica (las Musas) equivale más bien a una impostura, un juego o una invención fantástica, pues en este contexto la espontaneidad ha pasado a un nivel secundarísimo.

Desde una perspectiva de técnica escritural, ese proceso de experimentación con la forma que realizaron los modernistas, produjo verdaderos hallazgos literarios que, consciente o inconscientemente, acercan a sus autores a los procedimientos de la vanguardia. No sin razón, en palabras de Octavio Paz, "después de esa experiencia el castellano pudo soportar pruebas más rudas y aventuras más peligrosas. Entendido como lo que realmente fue –un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo– aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo" (Paz, 1976: 12).

Altamente notable nos parece por ejemplo Leopoldo Lugones, el cual en "La voz contra la roca" (de Las montañas de oro, 1897), anticipa en gran medida la visión del "Arte poética" de Vicente Huidobro:

El poeta es el astro de su propio destierro.
Él tiene su cabeza junto a Dios, como todos.
Pero su carne es fruto de los cósmicos todos
De la vida. Su espíritu del mismo yugo es siervo.¹

En "El himno de la torres" del mismo Leopoldo, perteneciente a Las montañas de oro (1897), encontramos:

Canto a las altas torres, gloria del siglo y decoro del suelo. Las torres que ven las distancias; las torres que cantan la gloria de las buenas artes del hierro y de la piedra. Las torres gigantes que tienen cien lenguas intactas: cien lenguas, que son las campanas, sapientes de un mágico idioma que dice a los astros las preces del culto extinguido, con frases de bronce y de fe [...].

Leído hoy, es un texto que (a)parece como contemporáneo y adscrito a la estética de seriaciones generadas por el futurismo y una imagen del crecimiento urbano a comienzos de siglo XX, con su carga de miradas múltiples sobre un mismo objeto. Lunario sentimental (1909) es superior en creatividad, y allí plantea en el prólogo su poética vanguardista:

Va pasando, por fortuna, el tiempo en que era necesario pedir perdón a la gente práctica para escribir versos.

Tanto hemos escrito, que, al fin, la mencionada gente ha decidido tolerar nuestro capricho.

[...]

Por otra parte, el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez. Los encargados de esta obra, tan honorable, por lo menos, como la de refinar los ganados o administrar la renta pública, puesto que se trata de una función social, son los poetas. El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades (pág. 351).

Con igual notoriedad, en "El rosario de Eros" de Delmira Agustini, publicado en sus Obras completas (Tomo I, 1924), leemos:

Hay cabezas doradas al sol, como maduras ...
Hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,
cabezas coronadas de una espina invisible,
cabezas que sonrosa la rosa del ensueño,
cabezas que se doblan a cojines de abismo,
cabezas que quisieran descansar en el cielo,
algunas que no alcanzan a oler a primavera,
y muchas que trascienden a flores de invierno ...

Y sigue el desarrollo con la misma forma de versificación. En este caso, según vemos, la disposición del verso, las imágenes, el lenguaje evocan asociaciones libres y casi oníricas, además del caos temático cuyo creciente desarrollo mantiene un centro a partir de la reiteración.

En la obra de los autores citados a modo de ejemplo, sin olvidar a Julio Herrera Reissig y José Juan Tablada entre otros, ha operado un procedimiento propio de la poesía contemporánea, esto es, el "vaciamiento" del yo, para instalar en su lugar los objetos y el lenguaje que los nomina; también se ha experimentado con la forma y el espacio, a partir de denominaciones y determinaciones gramaticales que posibilitan la gracia de inventar imágenes nuevas, una realidad sustentada en el lenguaje mismo, sin exterioridad, lo cual será el máximo, pero en la situación de las vanguardias posteriores. En ese momento ha estallado la realidad (guerra) y el lenguaje (sintaxis de la forma).

Para el tema que nos ocupa, mencionar a Tablada constituye establecer un momento literario en el que se rompe con la dirección modernista de modo consciente y explícito. Conocer la obra de este mexicano, al igual que la de Ramón López Velarde, implica asumir en ambos casos encontrarse con la negación de un lenguaje y una estética; desde una perspectiva complementaria, significa descubrir el tránsito (conflictivo) de dos poetas y críticos además, que al alejarse de un centro, pasaron casi inadvertidos en su momento, salvo en su condición de creadores extraños (Tablada) o en su línea más convencional (López Velarde).

Si se examina la poesía de este último, por ejemplo, es inevitable que nos parezca cercana, por lo menos en uno de sus rasgos: la valoración de lo urbano, como lenguaje y actitud; es lo que llamamos "vida cotidiana", con sus señales de búsqueda de la expresión adecuada, y donde lo poético y no poético se entrecruzan, a lo que se agrega cierta voz interior en el texto, al modo del monólogo.

Más interesante para el tema de la vanguardia es José Tablada, por trayectoria poética y aportes innovadores más radicales. De hecho,

aparece como un precursor², donde se destacan claramente dos aspectos de su poesía: el modo en que logra dar mayor libertad a la imagen poética y, consecuentemente, el abandono de mecanismos argumentales en el desarrollo del poema, el sentido de anécdota o de circunstancia lírica como centro temático del texto poético.

Lo anterior pudo hacerlo a través de dos innovaciones formales, que en definitiva, sobredeterminan la tensión lírica y el espacio poético representado. Pensamos en su trabajo con el haikai japonés, que traspasa a lengua castellana, por conocimiento directo de esa cultura. En 1919 publicó en Caracas, por ejemplo, Un día, que llamó "poemas sintéticos o disociaciones líricas"; en 1920 Li Po, que son poemas "ideográficos", aun cuando él denominó a sus textos "madrigales ideográficos", como sus conocidos "El puñal" y "Talon Rouge".

Respecto del ideograma, cabe señalar su resonancia con los caligramas de Apollinaire, técnica que Tablada conoció según él mismo relata, en Nueva York, cuando preparaba su edición de Li Po. (Es en dicha ciudad que falleció, después de viajar y mantener una amplia actividad literaria y cultural en variados países, en 1945).

Mención aparte de su obra, lo que sorprende en Tablada es no solo su permanente viajar (París, donde estuvo con Lugones y Darío, Bogotá, La Habana, Japón, China, India, por ejemplo), sino el hecho de que cuando la vanguardia latinoamericana no era sino un hecho germinal, su iniciativa innovadora y de cambio se proyectó hacia un amplio campo de creación y de discusión, de crítica y de divulgación teórica: arte japonés, futurismo y cubismo, música moderna, relatividad, psicoanálisis, pintura mexicana y poseía.

En un ámbito más personal, su sentido estético se manifestó igualmente en su cotidianidad y su estilo de vida, en una extraña coherencia, inusual en la segunda década del siglo XX y años posteriores. En ese sentido, logró experimentar la fusión de arte y vida, constante y rasgo esencial de la vanguardia francesa. Dicho en sus términos, puso "la poesía en movimiento", en un espacio llamado página y otro experiencia diaria. O como dice Octavio Paz, "situado entre el modernismo y la vanguardia, se explora a sí mismo y explora el lenguaje. Es un ejemplo más que un camino" (Paz, 1966: 13).

3. La revolución literaria: el movimiento estridentista

Probablemente, en ningún país hispanoamericano, salvo México, la aparición de la vanguardia literaria tuvo, de verdad, el sentido más cercano a su propósito. Desde una perspectiva actual, México emerge

tanto como origen y tránsito en simultáneo, en virtud del proceso que se comenzó a suceder durante la primera década del siglo XX, en la que confluyeron categorías del ámbito político y artístico y cuya trayectoria aún mantiene sus señales y marcas.

En las discusiones sobre la fisonomía cultural latinoamericana, los teóricos aluden al eterno dilema de este continente, esto es, la definición contrapuesta de cosmopolitismo y nacionalismo, como generadora de la actividad política y cultural. Sin embargo, para el tema que desarrollamos, surge una variable, pues en México, desde nuestro punto de vista, el espacio que sitúa a la vanguardia tuvo como polos axiales la revolución real (1910), luego, el cambio, frente a la tradición o permanencia del paisaje sociocultural. Y en ese contexto, sin duda que el modo en que se actualizan las proposiciones estéticas y literarias adquieren matices peculiares.

Mediante algunos textos de los modernistas Darío y Nervo, se conoció en Hispanoamérica sobre el futurismo, como una mirada crítica a la sociedad por cierto, sin que se manifestara interés en producir obras desde esa orientación teórica. Este momento inicial (1909) luego cambiaría. A la pregunta acerca de los posibles orígenes de la vanguardia en México, no cabe sino responder que su gestación, al igual que en otros países, se debió al contacto de artistas y escritores que viajaron a Europa y luego regresaron, habiendo incorporado nuevos medios expresivos, pero a su vez nuevos modos de ver lo habitual nunca visto, es decir, con una sensibilidad más abierta.

La formación de una tendencia vanguardista, según se sabe, implica un proceso complejo, en el que se problematiza y cuestiona, hay un desafío en el que las categorías se relativizan (pensamos en especial en la función estética y práctica del lenguaje). Por cierto, también existen las relaciones personales de los artistas. En tal sentido, el aporte proviene de múltiples fuentes. Para México, el caso de Diego Rivera es ejemplar, a pesar de que su inserción en el campo artístico sea la pintura.

Según consignan Paz (1986: 313-314) y Schwartz (1991: 509-513), Rivera participó del grupo cubista en París, donde realizó una exposición en 1913 (Galería B. Weil), siendo reseñada una nota por Guillaume Apollinaire en el *Paris-Journal*, el 7 de mayo. Después de permanecer varios años en Francia, regresó a su país en 1921, comenzando una etapa de divulgación de su obra y, asimismo, la de compromiso hacia la Revolución. Con el tiempo, sería un activista más del arte y la literatura, relacionándose en su momento con los estridentistas. Curiosamente, desde 1913 hasta su muerte (1919), vivió en México Albert Apollinaire, hermano de Guillaume, quien dibujó el caligrama *Lettre-Océan* en una

postal mexicana. Agregamos otro antecedente acerca de la formación de la vanguardia en Latinoamérica: Carpentier visitó México en 1925, tomando contacto con el grupo de Rivera, lo cual impactó profundamente en el cubano y, tal como sabemos, también pasó por una etapa vanguardista³.

Si mencionamos a Rivera, lo hacemos para destacar que, simultáneamente a su participación en lo que fue el arte muralista, nace el movimiento estridentista, que no obstante la dirección de la sociedad mexicana y de la revolución, se constituyó en un modo totalmente radical de romper con el canon artístico de los años 20, dominado por las convenciones estéticas de raíz modernista en su etapa ya agónica.

El líder y portavoz del grupo, Manuel Maples Arce, da inicio a la vida del movimiento, con la publicación de *Actual* en 1921, donde la rebeldía de los integrantes muestra clara filiación con la estética futurista y dadaísta. Por lo anterior, no resultan extrañas las palabras de rechazo al academicismo, la religión, la noción de patria y sus héroes.

El programa estético no omite los mueras de rigor, para superar y herir el falso arte nacional. En el punto VII del programa de *Actual* se puede leer: "Hagamos una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada..."⁴, entonces, se declara la absoluta negación de todo aporte, hasta llegar al mismo futurismo. Y como fue usual, el tono exaltado de *Actual* señala que "toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un determinado momento", con la fe y el "apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir ... y la literatura de los avisos económicos", en una cita fragmentada de la edición ya mencionada.

Como grupo, la actividad y las ediciones de obra cesaron, tempranamente, en 1927, pero antes en el Café de Nadie, realizaron la primera exposición estridentista, donde estuvo Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, y la poesía de Maples Arce, Germán List Arzubide, Luis Felipe Mena y Ordaz Rocha, nombres que marcaron una dirección y su propia trayectoria personal.

En cuanto a su poética, les interesaba "organizar la forma correcta, pura sencilla y armoniosa, pero que correspondiera a la poesía y no fuera anécdota, ni plástica, no descripción...", con una afirmación clara y taxativa, cuya resonancia remite a una tradición nueva: "nosotros sacamos a las palabras del diccionario y las pusimos en mitad de la calle para que corrieran ampliamente" (Arzubide, 1967: 29-30). Con esas marcas textuales, aunque no literarias, el estridentismo se sitúa

claramente en un espacio donde lo urbano y la dinámica de las nacientes ciudades modernas se funden, liberando en la interioridad del lenguaje estético, propuestas en las que se sugiere un desborde del texto hacia la realidad, asimismo una mirada crítica sobre el rol del arte joven, como ellos se catalogaron.

No obstante la aparente brevedad del grupo, en sus años de actividad artística y literaria, fueron creando condiciones de proceso, de modo que su forma de innovar se valida de modo distinto, no solo por su nexo con la continuidad en otras formas artísticas; en el fondo, también ocurre porque de alguna manera dio carácter y envergadura, espesor en último término, a la creación poética, cuya cercanía con manifestaciones de la plástica configura una estética de acción, rol que le cupo desarrollar al, quizás, último gran movimiento del siglo XX: el surrealismo.

4. Vanguardia y surrealismo en México

...el surrealismo era la enfermedad sagrada
de nuestro mundo, como la lepra en la Edad
Media o los alumbrados españoles en el siglo XVI .
O. Paz

El intento de comprender, al menos en sus líneas centrales, el desarrollo de la actividad literaria y artística en su fisonomía de cambio y ruptura, según vemos, excede cerrar la obra en su especificidad. Hacemos este alcance por cuanto observamos que, desde la prevanguardia hasta la manifestación consciente y activa de un proyecto estético, el artista somete y tensiona su actividad en un contexto de totalización, en la medida que intentan abarcar todas las experiencias humanas para desplegarlas en aquello que produce, constituyéndose así en un símbolo o en un signo, cuyo proceso semiológico en definitiva invierte esa tensión inicial, al abrirse y fragmentarse en las multívocas direcciones de lectura e interpretación.

La atracción por los cambios, en el ámbito cultural y literario, en el caso de México, contó con un evento propicio, como lo fue su Revolución y, luego, la huella profunda del estridentismo, simultáneo a la presencia de los muralistas, quienes descubren la realidad de su entorno y recogen los modos figurales del arte popular. No obstante, emblemáticamente, el año 1938, con la visita de Andre Breton, y luego la estadía de Benjamín Peret, el surrealismo entró a México, "el lugar surrealista por excelencia", en el decir del mismo Breton.

Cabe señalar, en todo caso, que las afinidades entre los artistas mexicanos y el surrealismo, el acento del movimiento en adentrarse hacia

lo mítico y lo maravilloso, que Breton percibió de modo directo (pensamos en la experiencia de Artaud y los indios tarahumaras con su iniciación en el peyote), no alcanzaron a tener la fuerza de proyecto conjunto, un programa estético. En verdad, ocurrió que la propuesta de liberación de las formas se asumió en el plano individual, antes que grupal. Así, es identificable el trabajo de Rufino Tamayo, Frida Kahlo, el mismo Rivera que traspasa el cubismo y el surrealismo; luego, la creación de Remedios Varo y Leonora Carrington, que se radican en el país producto de la guerra, lo mismo Peret, que será el contacto presencial más vivo para el poeta Octavio Paz en su tránsito por la vanguardia.

Para Paz, el surrealismo activo comenzó con su asistencia a un Congreso de escritores realizado en Madrid (1937-1938), donde conoció, entre otros, a Alejo Carpentier y César Vallejo, a Pablo Neruda, quien lo invitó pese a su juventud, a Vicente Huidobro, además de escritores europeos, activistas de la literatura de vanguardia. Su regreso a México –previo paso por París, encuentro con Robert Desnos y Carpentier nuevamente–, estaría marcado ahora por el ambiente y el lenguaje de una nueva estética, que le hace comprender el dilema de Latinoamérica y su propio país: enfrentar el proceso modernizador (inevitable), atendiendo a las tensiones y conflictos internos o nacionales, a lo cual suma su propio cambio de percepción respecto del valor revolucionario del surrealismo, respecto del cual se había mostrado inicialmente reticente con sus compañeros generacionales, con quienes impulsó polémicas y discusiones⁵.

De allí su inserción y reflexión poética y crítica, la fe en que el proyecto impulsado por Breton alcanzaría a ser cierto. En 1945, cuando Breton y Peret lo invitan a París, piensa, secretamente, que asistirá, incluso, a la gran revolución europea, dadas las características del discurso o la teoría social, manifestada en los Manifiestos y proclamas surrealistas.

La etapa que Paz vivió en contacto con la vanguardia, más que marcarle su expresión textual (las técnicas escriturales), le permite concebir un pensamiento poético que se entrecruza con la forma del poema, el tiempo, el ritmo, la disposición espacial de la página; en otro sentido, enriquece la percepción de su análisis, al reflexionar en nuestra literatura y su propia identidad como escritor.

Así por ejemplo, para el poeta mexicano, "la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje: fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida" (Paz, 1993: 148); en ese mismo ámbito, entiende que la ruptura con el momento previo es una tradición, proveniente desde el romanticismo. Al respecto, nos interesa señalar que vemos aquí el germen de un concepto sobre el arte y la

literatura: su dimensión crítica, asumida como una mirada sobre su contexto y una distancia, una brecha abierta por un imaginario, para trazar un mundo posible: la liberación del hombre.

En definitiva, lo ocurrido con Octavio Paz, se inserta en su reconocimiento de los aportes de Breton en su militancia y filiación literaria, que en su propio proceso significó ampliar su conciencia crítica y de oficio literario desde la geografía latinoamericana, asimismo su pensamiento poético, que proyectará a su labor como ensayista y teórico.

Si se quisiera plantear un rasgo temático en Octavio Paz, sin duda que, centralmente, emerge su insistencia en tratar el material básico de todo poeta, es decir, la palabra, y no es gratuito en esta perspectiva trazar un arco imaginario en su creación poética, en virtud de ese elemento: Libertad bajo palabra (1935–1957) y El fuego de cada día (1989), esto es, el poema, que en cuanto libro, recoge gran parte de su producción, armada por él mismo en una especie de antología general.

El proceso intermedio de ambas obras, en gran medida corresponde a las variaciones que esa misma palabra experimenta en su transcurso, transcurso que es símil y metáfora de transformación al hacerse historia y ejercicio de creación, luego, poesía y signo, el poema.

Como ejercicio, se observa en Paz el trabajo con formas tradicionales, pensamos en el soneto, que él escribe en sus primeras obras, poemas de cuidadosa factura y de imágenes sugestivas, sostenida en la percepción directa de las cosas:

El resonante tigre de las aguas,
las uñas resonantes de cien tigres,
las cien manos del agua, los cien tigres
con un a sola mano contra nada
(Mar por la tarde)⁶

Es claro que haya variaciones en el sistema poético de un autor, en tal sentido, si retomamos el planteamiento inicial, la palabra poética de Octavio Paz se dinamiza según determinados círculos de influencia, desde los más conservadores o tradicionales más bien, hasta su etapa de experimentación, que coincide con su participación o descubrimiento de formas vanguardistas.

Al respecto, de modo muy sumario, recordamos que a partir de la década del 40, Paz se ubica como escritor asociado al surrealismo; sin embargo, no recoge mecánicamente sus propuestas, más bien traslada a su poesía lo señalado en páginas previas, o sea, el tema de la palabra (signo e

imagen), como generadora de una realidad cuya forma interior lo pone en contacto con su historia tocada por el mito.

En tal sentido, pensamos en "Himno entre ruinas" y, más particularmente, en "Piedra de sol", textos pertenecientes a La estación violenta (1948–1957), cuya composición y versificación remite al calendario azteca, pero a su vez a su personal vivencia interior, marcada por la soledad y el encuentro con una vida cotidiana marcada por la violencia.

Sin embargo, se reconoce que desde Salamandra (1958–1961), la voz interior de sus textos se potencia y el texto cobra, desde el punto de vista gráfico, mayor libertad y desarrollo, el poema es sonaja de simientes ("Solo a dos voces").

En 1966 publicó su libro Blanco, en cuyo diseño se pone en juego tanto la tipografía, su composición como poema y sus posibles lecturas. Se trata de un texto extenso, leíble según las formas habituales o no: por estrofas continuas, separando columnas (izquierda y derecha), uniéndolas, como poemas distintos, solo los textos centrales, luego las columnas, etc. Es un poema curioso, sin embargo no es mero juego:

El silencio reposa en el habla
El espíritu
es una invención del cuerpo
El cuerpo
es una invención del mundo
El mundo
es una invención del espíritu ...
000000000000000000(Blanco)

Con esa obra, Paz complementa o quiere salir de su materialidad, una dialéctica situada en la experiencia de vivir y la posible trascendencia, que lo lleva a manifestar, estéticamente, a través del texto, la imagen figural del des-encanto y la des-ilusión. Entre la palabra y el sujeto que enuncia está el vacío, previo y posterior a la realidad múltiple, el texto en tal caso es el nexo de lo plural. A su vez, el poema sugiere o quiere sugerir ese vacío.

Impresiona ese poema, en definitiva, porque a pesar de todo, se aspira a una especie de síntesis de lo real, mediante el recurso de sobreponer las lecturas textuales, para llegar al resplandor de lo vacío.

Llaman la atención, luego de este libro, sus obras Vuelta (1969–1975), Pasado en claro (1974) y Árbol adentro (1976–1987), que son de absoluta madurez literaria; sin embargo, remiten a los textos anteriores,

por tensión poética y la mirada sobre objetos que se re-descubren, con su dilema de siempre: "estoy en un cuarto abandonado del lenguaje".

En lo anterior, vemos a lo menos dos lecturas: la imposibilidad de dar con el vocablo adecuado para el poema, asimismo el desafío técnico de traspasar al poema la intensidad o la imagen adecuada en esa palabra.

Y en ese contexto, anotamos finalmente, Octavio Paz es fiel a su pasado literario, en la medida que, para el surrealismo, preocuparse por el problema de las palabras no era gratuito; por el contrario, implicaba más bien reconocer en ellas su poder de transferir o sugerir lo inefable, su función reveladora en último término, de una realidad distinta, pues

sobre la hoja de papel
el poema se hace
como el día
sobre la palma del espacio.
000(El fuego de cada día)

5. Palabras finales

Como dijéramos al inicio de este trabajo, nuestro interés, más que de hacer un examen detallado sobre el tema central, ha sido recomponer un proceso, atendiendo a determinadas variables temáticas.

Las formas tensionales o discontinuas en que se manifiestan las vanguardias, a pesar de sí mismas, se instalan sobre una base, en la cual operan ciertas mutaciones de formas y de lenguajes. No obstante, en cualquier caso, ese mismo lenguaje se constituye en un modo de discusión y, especialmente, de mirada sobre lo real, de manera que la producción artística resulta ser un elemento referencial de los ámbitos desde los cuales emerge, es decir la sociedad.

Los estridentistas mexicanos, como es usual en los movimientos estéticos de ruptura, llegan a su madurez y desaparecimiento, tras una actividad en que lo literario promueve los cambios; su coincidencia con la revolución, dispersa en cierto modo a sus iniciadores, que verán posteriormente, un nuevo momento y una nueva oportunidad de desarrollar propuestas revolucionarias con el surrealismo.

En el caso de la poesía de Octavio Paz, ciertamente pusimos el acento en algo definido, como es la palabra poética, por cuanto en su obra es una especie de sistema operador de la realidad. Dicho de otro modo, es una suerte de reactivo, cuyos efectos residuales sugieren, perturban o persuaden al lector, por su riqueza de imágenes y porque surgen nuevas

preguntas sobre el sentido de la escritura y el mundo desde el cual emerge.

A fuerza de repetirnos, vemos así en la poesía una posibilidad de darle interioridad a lo real, como asimismo su inevitable rasgo de figurar en pensamiento, algo que no podría ser expresado de ninguna otra forma.

Notas

1 Citamos según la Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana (1992), Madrid: Ediciones Hiperión, de José Olivio Jiménez.

2 Aquí nos remitimos a Stefan Baciú y su Antología de la poesía surrealista latinoamericana (1981), Valparaíso: Ediciones Universitarias. López Velarde y Tablada los trata Paz en Las peras del olmo, cuya edición original es de 1957.

3 Remitimos a los artículos de Carpentier en Tientos y diferencias (1987), Barcelona: Plaza y Janés, "Un camino de cincuenta años", "Robert Desnos, el hombre-poeta"; acotamos que su trabajo "Diego Rivera", fechado en 1927, aparece íntegro en el libro de Schwartz.

4 Actual N° 1, reproducido por Verani, Hugo (1990) en Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, México: Fondo de Cultura Económica, pág. 90.

5 Recordamos su precoz trabajo "Ética del artista", publicado en la revista Barandal N° 4, 1931, donde alude con suspicacia y sentido crítico al "arte puro", que corresponde a su percepción inicial de la vanguardia, contraria al compromiso con la realidad latinoamericana. Se reproduce en su libro Primeras letras (1988), México: Vuelta, edición de Enrico Mario Santí.

6. Bibliografía

Obras citadas:

List Arzubide, Germán (1967). El movimiento estridentista, México: Cuadernos de lectura popular N° 107.

Jiménez, José Olivio (1992). Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana, Madrid: Ediciones Hiperión.

Paz, Octavio (1966). Poesía en movimiento, México: Siglo XXI.

_____(1976). Cuadrivio, México: Joaquín Mortiz.

_____(1989). El fuego de cada día, Barcelona: Seix Barral.

_____(1993). Los hijos del limo, Barcelona: Seix Barral.

Schwartz, Jorge (1981). Las vanguardias latinoamericanas, Madrid: Cátedra.

Verani, Hugo (1990). Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, México: Fondo de Cultura Económica.

Obras de consulta:

Baciu, Stefan (1979). Surrealismo latinoamericano, Valparaíso: Ediciones Universitarias.

_____(1981). Antología de la poesía surrealista latinoamericana, Valparaíso: Ediciones Universitarias.

Breton, André (1987). Conversaciones (1913–1952), México: Fondo de Cultura Económica.

Carpentier, Alejo (1987). Tientos y diferencias, Barcelona: Plaza y Janés.

Fernández Moreno, César (1972). América Latina en su literatura, México: Unesco y Siglo XXI editores.

Franco, Jean (1971). La cultura moderna en América Latina, México: Joaquín Mortiz editores.

Osorio, Nelson (1988). Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Paz, Octavio (1986). Sobras de obras, Barcelona: Seix Barral.

_____(1988). Primeras letras, México: Vuelta. Edición a cargo de Enrico Mario Santí.

_____(1990). Pasión crítica, Barcelona: Seix Barral.

Phillips, Rachel (1988). Las estaciones poéticas de Octavio Paz, México: Fondo de Cultura Económica.

Pizarro, Ana (1995). América Latina: Palabra, literatura e cultura, Sao Paulo: Fundación Memorial de América Latina. Volumen 3: Vanguarda e modernidade.

Yurkievich, Saúl (1973). Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Barcelona: Seix Barral.

----- (1997). Suma crítica, México: Fondo de Cultura Económica.