

N.º 17 junio 2023

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

OCTAVIO PAZ

ARTÍCULOS

Marco Antonio Campos
POEMAS DE APOLLINAIRE
TRADUCIDOS
POR OCTAVIO PAZ

Richard Berengarten
OCTAVIO PAZ
IN CAMBRIDGE, 1970.
REFLECTIONS
AND ITERATIONS

ESTUDIOS

Xicoténcatl Martínez Ruiz
OCTAVIO PAZ:
LO ÍNDICO
INTRADUCIBLE

POEMAS

Joseph Brodsky
POEMAS DEDICADOS
A OCTAVIO PAZ

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]		[ESTUDIOS]
Mario Calderón OCTAVIO PAZ Y SU VANGUARDIA SEMINAL	5	Xicoténcatl Martínez Ruiz OCTAVIO PAZ: LO ÍNDICO INTRADUCIBLE
Carlos Roberto Conde «POESÍA EN MOVIMIENTO», CADUCIDAD AL INSTANTE	25	Sergio Briceño González UNA MIRADA A LA INDIA: POEMAS KÁVYA Y OCTAVIO PAZ
Marco Antonio Campos POEMAS DE APOLLINAIRE TRADUCIDOS POR OCTAVIO PAZ	49	Alí Calderón LA POESÍA MEXICANA Y SU RÉGIMEN DE HISTORICIDAD: 1980-2020
Elsa Cross LA UNIÓN DEL CUERPO, EL UNIVERSO Y LO DIVINO	53	[POEMAS] Traducción de Alan Myers POEMAS DEDICADOS A OCTAVIO PAZ DE JOSEPH BRODSKY
Carlos Alcorta OCTAVIO PAZ: LA TRADUCCIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA	67	[RESEÑAS] Robert Hass A POEM BY OCTAVIO PAZ
Richard Berengarten OCTAVIO PAZ IN CAMBRIDGE, 1970. REFLECTIONS AND ITERATIONS	73	Normas de publicación / Publication guidelines
José Luis Díaz Granados OCTAVIO PAZ O LA ENUMERACIÓN CAÓ(P)TICA	111	Equipo de evaluadores 2022-2024
Juan Gustavo Cobo Borda OCTAVIO PAZ Y JULIO CORTÁZAR. AFINIDADES Y DISCREPANCIAS	123	Orden de suscripción
Carlos Velazco Fernández FERNANDO PALENZUELA. EL ÚLTIMO SURREALISTA	137	

Fotografia: Amador Loureiro, 2014.



«POESÍA EN MOVIMIENTO», CADUCIDAD DEL INSTANTE

—
“POETRY IN MOTION”, THE EXPIRATION OF THE MOMENT
—

Carlos Roberto Conde
Université de Lille (Francia)

from_liverpool@hotmail.com

Para valorar las antologías hay que situarse más allá de las consabidas tachas que lleva anejo todo libro-ómnibus, todo “caravansérail”. Hay que considerarlas como libros de inventario, como balances de una época, una tendencia o un estilo, o bien desear que se conviertan en eso.

Guillermo de Torre

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Octavio Paz, Poesía en movimiento, Antología, Ruptura, Modernidad }

Tras el tiempo transcurrido desde de la publicación de la antología Poesía en movimiento, dirigida por Octavio Paz, que supuso un hecho cultural y poético innegable en su contexto y en el nuestro; este trabajo se propone estudiar cuáles fueron los entresijos que acompañaron a la configuración de este libro, así como reflexionar sobre las consecuencias que pudo producir su publicación en el ámbito cultural y sociopolítico. De esta manera, partiendo del cuestionamiento intrínseco que acompaña a cualquier proyecto antológico —la problemática del criterio escogi-

Fecha de recepción: 29/05/2023 Fecha de aceptación: 02/06/2023

do para reunir a determinados autores, la cuestión de la autoría colectiva, la propuesta formal concreta que se pretende defender, entre otros muchos facotres—, reflexionaremos aquí sobre el concepto de poesía de la ruptura, clave para entender, no sólo el criterio que siguió esta antología; sino, más concretamente, cuál era la visión poética de Octavio Paz, quien defendería siempre una escritura basada en la originalidad, el atrevimiento y la búsqueda de la transformación.

A B S T R A C T

PALABRAS CLAVE { Octavio Paz, Poetry in motion, Anthology, Rupture, Modernity }

After the time that has passed since the publication of the anthology *Poetry in motion*, directed by Octavio Paz, which was an undeniable cultural and poetic event in his context and ours, this paper aims to study the intricacies that accompanied the configuration of this book, as well as to reflect on the consequences that its publication could have produced in the cultural and socio-political sphere. In this way, starting from the intrinsic questioning that accompanies any anthological project —the problematic of the criteria chosen to gather certain authors, the issue of collective authorship, the specific formal proposal that is intended to defend, among many other facets—, we will reflect here on the concept of poetry of rupture, key to understand, not only the criteria followed by this anthology; but, more specifically, what was the poetic vision of Octavio Paz, who would always defend a writing based on originality, daring and the search for transformation.

Más de medio siglo después de su publicación, ¿qué queda en pie de *Poesía en movimiento*? Originalmente se trató de un proyecto esbozado a Octavio Paz —en una carta de junio de 1965— por el editor sudamericano Arnaldo Orfila Reynal, entonces director del Fondo de Cultura Económica: una antología de poesía mexicana diferente, que tomara el lugar de la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Antonio Castro Leal, y que se escribiera, quizá, a ocho o diez manos: en colaboración con tres o cuatro escritores o críticos. Sin embargo, el autor de *Salamandra* quiso

integrar la tarea en el curso general de su reflexión sobre la poesía mexicana y, especialmente, sobre la poesía moderna. Paz entendió que la llamada trampa de la antología –que extrae los poemas de su marco de enunciación original y reúne en un nuevo libro el trabajo de poetas distintos, disolviendo así su individualidad en la gran olla de la literatura–, era también “la posibilidad de una relectura inteligente de un conjunto poético. Una relectura que renueve, ensanche o afine la sensibilidad poética de un público”. [1] La antología tendría la oportunidad de ser una *obra nueva*, una capaz, según Eliot, de provocar el reacomodo de toda la tradición anterior, una que buscara reconfigurar su sistema sincrónico. En *Poesía en movimiento*, Paz intentaría realizar una lectura particularísima de la tradición poética mexicana y pugnar por una reformulación de su canon, partiendo de un concepto tan caro a sus reflexiones como lo fue la llamada *tradición de la ruptura* y la relación que ésta guardaba con otra idea de reciente aparición en la teoría literaria de su tiempo: la *obra abierta*. En estas páginas me ocuparé de la consecución parcial de esta tentativa, que estuvo determinada tanto por factores editoriales (se trata de una antología colectiva) como por la propia inefabilidad del eje crítico.

Para algunos críticos, el tiempo transcurrido desde 1966 sería suficiente para consagrar esta antología dentro de nuestro presumible parnaso poético. Así, en su “Breve repaso a las letras contemporáneas de México (1955-1993)”, Christopher Domínguez Michael toma la antología a manera de libro de cuentas sobre el cual hacer un corte de caja de la poesía mexicana y concluye: “A más de veinte años de *Poesía en movimiento*, esa antología sigue siendo un faro de lucidez sin el cual resulta imposible leer la tradición de la poesía mexicana y sus negaciones”. [2]

Creo que pocas perspectivas críticas resultan más ajenas a *Poesía en movimiento* que esa petrificación servil y complaciente. Después de todo, el deseo de Paz era conformar una antología polémica y parcial, que rompiera paradigmas críticos y propusiera una tradición diferente. El reconocimiento de la antología como

instrumento de la crítica literaria. En el Prólogo de *Poesía en movimiento*, Paz afirma sobre la poesía lo que también podría haber sentenciado respecto de la antología: “los poemas que amamos son mecanismos de significaciones sucesivas –una arquitectura que sin cesar se deshace y se rehace, un organismo en perpetua rotación”. [3] A una muestra que, desde la advertencia, sintoniza su cuadrante crítico en el cambio y consigna la polémica como su intención principal no cabe hacerle nada peor que consagrarla. Todo lo contrario, la peculiar lectura e interpretación que *Poesía en movimiento* propone acerca de la poesía mexicana, más de 40 años después de su publicación, exige una revisión tanto de la pertinencia de sus conceptos rectores como de su coherencia interna como obra, revisión que apenas podremos esbozar en estas páginas. El ya aludido Paul Auster decía que una antología no puede ser considerada “como si fuese la última palabra respecto al tema en cuestión; no es más que la primera palabra, una ventana abierta a un espacio nuevo”. [4] Discutir la actualidad de esta antología es nuestro propósito.

El antólogo-autor colectivo de *Poesía en movimiento* es especialmente consciente de las implicaciones conceptuales del fenómeno poético de la antología: la posibilidad de rebatir una tradición y proponer una distinta representa “el derecho del presente a reinventar un pasado que le pertenece, en lugar de aceptar pasivamente un pasado construido por otros”. [5] La tradición se asume como un discurso hermenéutico muy particular: no existe por sí misma y no está ya establecida sino que es una lectura e interpretación susceptible de ser cuestionada y, más aún, deconstruida. No es ocioso que Paz proponga la idea, a partir de la tradición de la ruptura, de una poesía en movimiento y en rotación. La tradición se asume como un discurso capaz de interpretarse y modificarse en su lectura, y la antología constituye una herramienta de esa lectura, pues “el antólogo [...], desde un punto de vista hermenéutico, está obligado a una doble lectura: la de la tradición poética que quiere reflejar en su libro y la de la tradición de las lecturas de la tradición poética que

alcanzaron a reflejar los antólogos que antes que él acometieron semejante labor”.[6]

Este trabajo procurará realizar un primer examen a Poesía en movimiento, abordando tres factores fundamentales para una (posterior) crítica a mayor profundidad de la antología. En primer lugar, revisaremos el concepto tradición de la ruptura, que Paz inviste como el criterio antológico de Poesía en movimiento, si bien constituía por aquellos años una preocupación constante en su reflexión sobre el acto poético. Sin embargo, no debemos olvidar que Poesía en movimiento es una antología colectiva y a pesar de la presencia dominante de Paz, quien la prologa y define su itinerario, se trata de una conciliación entre sus intereses críticos y los de sus pares, específicamente José Emilio Pacheco y Alí Chumacero (Homero Aridjis casi fue un convidado de piedra). No hay un criterio claramente unificado: si bien la tradición de la ruptura es dominante, no consigue gobernar la totalidad de la selección. Esto señala la segunda y tercera etapas de este trabajo: por un lado, examinar el carácter colectivo de la figura autorial; por otro, analizar la falta de concordancia entre el prólogo y la selección, resultado de las negociaciones naturales entre los autores.

* * *

Si bien la idea paradójica de una *tradición de la ruptura* sería formalizada por Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1972), se trata de un concepto presente en sus reflexiones sobre poesía mucho tiempo antes de aquel ensayo y cuyos antecedentes y parentescos es posible rastrear en etapas anteriores de su obra. Las posibilidades críticas que Paz otorga a la *ruptura* aparecen ya definidas, por ejemplo, en “Invención, subdesarrollo, modernidad”, uno de los apartados de *Corriente alterna*, libro de ensayos publicado en 1967 y que Paz debió redactar anterior o simultáneamente a su trabajo como antólogo en *Poesía en movimiento* (1966).

El presupuesto teórico de la ruptura paceana en *Corriente alterna* es la superación de la temporalidad y, por ende, del

historicismo, paradigmas cuestionados en los años sesenta tanto en filosofía como en crítica literaria; pero el concepto tiene raíces aún más profundas: lo mismo que la idea de poesía moderna, la ruptura tiene su origen en las ideas del movimiento romántico y específicamente en la idea de la creación original y única, la obra que vale por su novedad, a partir de lo cual Paz concluye:

Lo que distingue a la modernidad es la crítica: lo nuevo se opone a lo antiguo y esa oposición es la continuidad de la tradición. La continuidad se manifestaba antes como prolongación o persistencia de ciertos rasgos o formas arquetípicas en las obras; ahora se manifiesta como negación u oposición [...] si la modernidad no hace crítica de sí misma, si no se postula como ruptura y sólo es una prolongación de «lo moderno», la tradición se inmoviliza.[7]

La paradoja se resuelve, como es habitual en Paz, a través de una síntesis conciliadora: la única forma de continuar a los precursores es negándolos, la única manera de continuar con una tradición es rompiendo con ella: “La tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura”.[8]

Será en Los hijos del limo donde se develen algunas de las implicaciones críticas de la ruptura. Allí, Paz afirmará que hablar de una tradición moderna de la poesía no es sólo hablar de una poesía moderna, sino que la propia modernidad es en sí una tradición: “Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo”.[9] La modernidad entendida como tradición de lo nuevo entraña un afán crítico acerca del pasado, especialmente del pasado inmediato, pero también la afirmación de algo distinto: “aquello que es ajeno y extraño a la tradición reinante, la heterogeneidad que irrumpe en el presente y tuerce su curso en dirección inesperada”. [10] Esa heterogeneidad, dice Paz, no necesita distinguir el antes del ahora: “Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra”. [11] Para el autor de *El mono gramático*, la modernidad disolvería todas las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporá-

neo, lo distante y lo próximo; a este razonamiento se confiará Paz cuando reconozca y pretenda superar el carácter oximorónico de su edificación crítica: “Podemos hablar de tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional”. Resulta así una propuesta casi tautológica: la idea de una tradición de la ruptura subraya las oposiciones entre los tiempos, pero al mismo tiempo las disuelve y esa misma disolución hace posible que hablemos de una tradición de la ruptura.

La tradición de lo moderno se muestra como un concepto aparentemente revelador y ciertamente provocativo en su paradójica propuesta, pero, a pesar de formularse de modo aparentemente categórico, no es para estar de acuerdo: pensar que el arte moderno nace de una mera ruptura estética es una visión peligrosamente simplificada, pues el problema es más complejo: implica una ruptura sociocultural. El investigador italiano Mario de Micheli, en un libro publicado justamente en 1966, lo resume de esta forma:

Buscar una explicación a las vanguardias artísticas europeas investigando sólo acerca de las mutaciones del gusto es una empresa condenada al fracaso. [...] lo que aquí nos interesa destacar en esta “unidad” histórica, política y cultural de las fuerzas burguesas-populares en torno a 1848, porque, precisamente, de la “crisis” de esta unidad y, por tanto, de la “ruptura” de esta unidad, nace, como ya se ha dicho, el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo.[12]

Además, la dicotomía *ruptura/obra abierta* implica una serie de conflictos al momento de considerar su operatividad crítica. Así, Gabriel Zaid, al momento de comentar la publicación de *Poesía en movimiento*, se preguntaba: “acuñar el concepto «tradición de la ruptura», ¿no alentará una parda poesía «revolucionaria institucional?»”[13] Carlos Monsiváis, con su ironía habitual, subrayó la pronta caducidad de la idea al momento de redactar el nuevo

prólogo de su *Poesía mexicana II (1915-1979)*, originalmente publicada en 1966: “Una *consigna*, la “tradición de la ruptura”, preside estos años [los sesenta]”. [14] Pero pocos críticos fueron tan ácidos como Jorge Aguilar Mora, quien atacó la *tradición de la ruptura* en sus propios fundamentos teóricos:

[...] / afirmación-que-es-negación / negación-que-es-afirmación / afirmación-que-es- negación / etcétera. Éste es el esquema de la ruptura: la novedad como tradición. Pero si nos detenemos aún más en este esquema, percibiremos que de hecho ni puede haber ninguna continuidad, como quiere Paz, sino una contemporaneidad: esos distintos eslabones son relaciones contemporáneas unas de otras, ya que la negación como tradición es un gesto abstracto, un gesto epistemológico, pero no es la actualización concreta, real, de un conflicto con el pasado. [15]

Desde este punto de vista, erigir la *tradición de la ruptura* como criterio de selección de una muestra de poesía implicaría una postura parcial y arriesgada. Eminentemente antológica, sí, pero simultáneamente un riesgo crítico mayúsculo: el antólogo podría terminar interpretando el papel de ontólogo, distinguiendo a los poetas/poemas *modernos* o *rupturistas* de aquellos que no lo son y que, por lo tanto, se quedaron *atrapados en el pasado*. “Lo interesante del caso es que los que quedan excluidos de ella [de la antología] también lo están de la tradición moderna, cuyo representante y revelador es el propio Paz”. [16] Es cierto que el autor de *Blanco* no está interesado en ofrecer una visión panorámica y objetiva de la poesía mexicana del siglo xx: lo suyo es en realidad una apuesta por una serie de instantes “en que la poesía, además de ser franca expresión artística, *es búsqueda, mutación y no simple aceptación de la herencia* [o continuidad]” (p. 1). Pero finalmente el hecho mismo de legar un modelo de lectura específico de la tradición implica un acto de autoridad crítica, un ejercicio de poder.

Las cosas se complican cuando Paz enhebra la dicotomía obra-abierta vs. obra-cerrada como parte del eje crítico del

Prólogo de Poesía en movimiento. Se ha criticado el uso esquemático que Paz hace de esta noción, introducida en los estudios literarios por Umberto Eco, pero uno y otro están de acuerdo en lo esencial: la cooperación interpretativa del lector como fuente de la significación del texto literario. El problema es otro, muy diferente, y surge, me parece, de concebir la obra abierta o la tradición de la ruptura como criterios antológicos de la poesía moderna cuando ninguno de los dos es total y sistemáticamente representativo del pensamiento moderno y son, por lo tanto, incapaces de dar cuenta de la totalidad de la poesía moderna. Bien lo ve Anthony Stanton:

[...] *al intentar establecer una equivalencia directa entre obra abierta y poema moderno, se corre el riesgo de privilegiar sólo una parte —la más experimental en sus búsquedas formales— de la poesía moderna.* Esta restricción resulta excesiva cuando amenaza con eliminar de cierto canon mucha poesía que es indudablemente moderna pero que no emplea mecanismos formales o recursos estructurales de apertura.[17]

Tradición de la ruptura es un concepto que, curiosamente, había sido prefigurado por los Contemporáneos, la promoción anterior a la de Paz, en sus antologías. En su Prólogo a la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de 1928, Jorge Cuesta subrayaba el criterio parcial que había animado la muestra y sostenía: “Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación *a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas*”.[18] Por su parte, Xavier Villaurrutia, al momento de prologar *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, de la que Paz fue promotor y firmante, sentenciaba que “Cuando el movimiento se pasma en inmovilidad, o, dicho de otro modo, cuando un movimiento poético se convierte en escuela, sobreviene la hora de la desconfianza, en que al entusiasmo sucede el rigor”,[19] y añadía después una frase cuyo dialéctico mecanismo nos resulta familiar: “La antítesis modernista es ahora una síntesis que reclama, a su vez, una nueva antítesis”.

Paz compartió siempre el interés (cabría también llamarlo obsesión) por la tradición moderna con los Contemporáneos, si bien la filiación no parecía precisamente de su agrado,[20] y en la introducción a la *Anthologie de la poésie mexicaine*, publicada por la UNESCO en 1952, buscó en un principio cimentar la modernidad, que él siempre consideró inherente a la poesía mexicana, en la historia literaria: es natural, dice, que nuestra poesía tienda a la ruptura, después de todo, “la heterodoxia frente a la tradición castiza española es nuestra única tradición”. [21] En su reseña de la *Antología de la poesía mexicana* de Antonio Castro Leal, texto fechado en 1954, no dudó en reprocharle al crítico que eligiera un enfoque panorámico y esteticista. Al mismo tiempo, ya esbozaba la orientación que a su vez tendrá *Poesía en movimiento*:

La imagen que el libro de Castro Leal nos ofrece es la de una poesía correcta, que linda más con la artesanía que con la verdadera inspiración. Es posible que esto sea cierto *pero el “buen gusto” y la medida académica no son toda nuestra poesía. En sus mejores momentos la poesía mexicana, como la de todos los pueblos, ha sido una aventura espiritual.* [22]

La reseña perfiló algunas de las preocupaciones que Paz planteó después en sus cartas a Orfila durante la preparación de *Poesía en movimiento*. Consideró la obra de Castro Leal más como una nómina de nombres (cerca de un centenar) que como una verdadera antología y censuró la falta de poemas en prosa: “Daría muchos de los versos bien medidos de la *Antología* por dos o tres textos de Torri, Owen y otros que han cultivado el poema en prosa, género que como pocos expresa la poesía de la vida moderna”. Pero, sobre todo, y éste es su mayor reclamo, juzgó que la *Antología*, especialmente la segunda parte, revelaba una “incomprensión de lo que significa, quiere y es la poesía contemporánea”, [23] y que era incapaz de establecer el lugar de la poesía mexicana en el entorno de la poesía moderna universal.

* * *

Alguna vez Ezra Pound sugirió, no sin humor, que el mejor manual de poesía posible sería “una antología en doce volúmenes, en la que cada poema fuera elegido, no por ser bonito o porque le gustase a nuestra tía, sino porque aportara una invención, una contribución definitiva al arte de la expresión verbal”. [24] Al poco tiempo de iniciado el intercambio epistolar entre Paz y Orfila a propósito de la antología, el autor de *Corriente alterna* recibió la primera propuesta de Alí Chumacero: una antología panorámica, “especie de historia de la poesía desde fines del siglo [ante] pasado hasta 1965”, [25] con solamente 150 poetas. Paz hizo eco de la propuesta de Pound y en su carta del 20 de octubre de 1965 expresó por primera vez el criterio que deseaba investir como rector del proyecto de la antología mexicana (hasta entonces, la conversación con Orfila había girado en torno a factores de orden práctico):

Para mí, una antología de poesía mexicana debe responder, sobre todo, al criterio de originalidad del poeta, quiero decir, a la *novedad* de su obra, en el buen sentido de la palabra, dentro de la tradición mexicana. Por ejemplo, Gutiérrez Nájera, López Velarde y Tablada son *poetas que agregan algo que no existía en la poesía de sus antepasados inmediatos*. Son una ruptura y un comienzo. [26]

En aquellos días, la *Antología* de Castro Leal se encontraba en una especie de *impasse* burocrático que hacía casi imposible su reedición en el Fondo de Cultura Económica. El interés editorial de Orfila era, como suele decirse coloquialmente, “madrugar” al antiguo rector de la Universidad, lanzando al mercado una nueva antología realizada, además, por un poeta y ensayista reconocido. Paz supo ver más allá de las intenciones del editor de origen argentino: pese a las complicaciones que pudieran surgir, la antología simbolizaba un cambio de paradigma en la crítica literaria mexicana o por lo menos en la conformación de las antologías de poesía. Por ello, se negó a considerar la idea de una antología-directorio o de un simple catálogo de la *mejor poesía* mexicana del siglo xx:

[...] queremos una antología en movimiento, polémica, que exprese una tendencia, una idea de la poesía. Una antología, además, que dé la mejor representación, la mejor y más amplia, de los poetas jóvenes y de los de la generación inmediatamente anterior: ambos grupos constituyen la poesía actual, buena o mala, de México. Esa antología polémica tendría, inclusive, el mérito de oponerse a la de Castro Leal. Oponerse no en el sentido de negarla (siempre he dicho que es un buen crítico) sino en el de representar otro punto de vista.[27]

Ese otro punto de vista propuesto será el de la *tradición de la ruptura*, con su correlato *obra abierta*. En el plano literario, el objetivo será demostrar la plena modernidad de México e Iberoamérica. En el plano crítico, se señala la tradición –el pasado en términos de *Poesía en movimiento*–, como una relectura –reinterpretación– hecha desde el presente. “El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: *es un pasado reinventado*” (p. 5. Las cursivas son mías). En el plano antológico, por tanto, la intención es dibujar, como Paz afirma en el prólogo, una trayectoria de la modernidad en la poesía mexicana mediante una vertiente específica: “Nos proponemos una antología no de la mejor poesía mexicana moderna sino de los poetas que conciben la poesía como *aventura* y *experimento*. Una antología de la poesía en movimiento. [...] un panorama o visión de la poesía que se escribe *actualmente* en México, *dentro* de esa dirección de *aventura* y *experimentación*”. [28] El posterior disimulo de *Poesía en movimiento* (disimular ser una antología) se entiende en este sentido: si bien la propia palabra *Anthología* significa la acción de *elegir* o *seleccionar* poemas, [29] lo que se niega es un criterio de selección *académico* y, sobre todo, una poética muy específica (la que en el transcurso de la discusión con Chumacero y Pacheco se denominó *decoro*). “Quedaría claro que no nos proponemos una antología de la poesía mexicana actual, que es una pluralidad de corrientes, sino que sólo recogemos una tendencia”. [30]

Sin embargo, *Poesía en movimiento* es una antología colectiva,

firmada en aparente igualdad de circunstancias por Paz, Chumace-ro, Pacheco y Aridjis; aunque Paz la prologue y defina el rumbo que debe seguir, se trata de una conciliación entre los intereses críticos de Paz y los de sus pares: “Como toda obra colectiva y como las dos antologías anteriores [la *Antología* de Jorge Cuesta y *Laurel*], *Poesía en movimiento* es el resultado de un compromiso que nace de diferencias de opinión”. [31] Al respecto, sería conveniente revisar algunos aspectos de esta figura autoral colectiva.

Si bien, como afirma José Francisco Ruiz Casanova, la autoría de una antología es casi siempre colectiva, el *antólogo-autor colectivo* es quien firma el libro como tal, “un grupo de personas que asumen de principio a fin la unidad –alcanzada tras diversos procesos de negociación– de un libro”. [32] Una autoría de este tipo busca prever la recepción futura de la muestra, pues pretende neutralizar “algunos tópicos de la recepción crítica de las antologías, como son la discusión en torno al gusto individual, los criterios de selección, la *subjetividad*, etc.”. [33] A este respecto, el caso de *Poesía en movimiento* es curioso. La propuesta inicial de Orfila se dirige únicamente a Paz y si éste solicita un equipo de colaboradores es principalmente por su lejanía del país (entonces era embajador de México en la India), lo que implica, por ejemplo, que carece de libros y no está al tanto de todas las novedades. Sin embargo, la peculiar naturaleza que tendrá este antólogo-autor colectivo está esbozada desde la respuesta inicial de Paz: “juzgo indispensable que un miembro del «comité de selección» desempeñe las funciones de coordinador. [...] El coordinador centralizaría el trabajo, verificaría las bibliografías y los datos biográficos, vigilaría la edición y, sobre todo, *escribiría el prólogo. Este último debería ser un verdadero estudio crítico*”. [34] Es decir, la colectividad de la empresa no implica necesariamente la plena igualdad de los jugadores, pues se plantea la necesidad de un coordinador que señale una ruta a seguir, en otras palabras, que *tire línea*, en principio un crítico: “Pienso que podría ser Ramón Xirau –o una persona de méritos semejantes”. En el transcurso de la preparación, esta idea será abandonada y entonces Paz propondrá que uno de los poetas cumpla esas funciones: “*Indudablemente, Alí*”, afir-

ma. Sin embargo, a partir de su respuesta al planteamiento inicial de Chumacero, Paz tomará virtualmente la coordinación del proyecto porque tiene una idea clara de que la antología debe dar una nueva visión, “representativa”, de la poesía mexicana. Se niega en un principio a redactar el prólogo y *sugiere* una primera lista “no tan estricta” de 42 poetas al tiempo que insinúa, diplomáticamente, una salida: “si ustedes piensan que nuestras diferencias son demasiado grandes (¡nada menos de medio centenar de poetas!), no se preocupen: me haré a un lado”. [35] Pero al mismo tiempo señala directrices y pautas, como sucede en la carta del 3 de mayo de 1966 cuando indica el tono que debe tener el prólogo del que se ofrece primero a redactar un borrador para sorprender después a Orfila y al equipo de trabajo con la noticia de un estudio de 30 cuartillas: “firme sin insolencia –o, más bien, sin demasiada insolencia– y, en cierto modo, agresivo, polémico”. [36]

Sin embargo, hasta en las antologías individuales la autoría individual es inalcanzable, dice Ruiz Casanova y Poesía en movimiento es buena prueba de ello. Paz pretende establecer un criterio rector, la tradición de la ruptura, pero, naturalmente, sus compañeros disienten: “En un momento de la discusión surgió la verdadera divergencia: Alí Chumacero y José Emilio Pacheco sostuvieron que, al lado del criterio central de cambio, deberíamos tomar en cuenta otros valores: la dignidad estética, el decoro –en el sentido horaciano de la palabra–, la perfección” (p. 8). Surge un enfrentamiento más bien ríspido, complicado por la urgencia de Orfila para editar el material, la lejanía de Paz y sus reiteradas solicitudes de abandonar el proyecto si éste no refleja su idea de tradición moderna. La autoría colectiva (se ha citado en otras páginas) es resultado de un proceso de negociaciones y renunciadas de los antólogos. Es cierto que Paz en algún momento comentó agriamente con Orfila: “Usted me dirá que Alí y Pacheco han hecho concesiones muy importantes y que han accedido a casi todo lo que pedíamos Aridjis y yo. Lo sé y lo agradezco. Sin embargo, aclaro que nunca pedí «concesiones». Pedí que fuésemos coherentes con nosotros mismos”; [37] sin embargo las concesio-

nes existieron, y él, lo mismo que los demás antólogos en conflicto, se vio en la necesidad de ajustar su criterio particular al objetivo general. En realidad, se trata de problemas propios de la firma colectiva de una antología y en ese sentido “obligan a que la recepción de una obra de tales características tenga que ser formulada con importantes matizaciones, por parte de la crítica, en cuanto a los juicios que se extiendan sobre el resultado de la selección, tanto de nombre como de textos”. [38] En el caso que nos ocupa, las incongruencias en la conformación de la antología determinaron en buena medida que sus objetivos declarados se cumplieran parcialmente, si bien existe otro factor que revisaremos a modo de conclusión de estas páginas.

Poesía en movimiento es, al menos de modo circunstancial, una expresión de las ideas poéticas de Paz: tanto en el título como en el Prólogo, lo mismo que en su eje crítico (que hemos revisado en páginas anteriores). Sin embargo esta voz se debilita en la selección de autores y poemas, donde Paz mostró mayor inconformidad, como se puede leer en Cartas cruzadas, y donde Pacheco y Chumacero llegaron a operar con cierta autonomía: “Un libro hecho entre cuatro no puede ser el exclusivo fruto de lo que piensan uno o dos de ellos, salvo en el caso de que Alí y yo hubiéramos llevado a cabo la triste labor de amanuenses”. [39] Es en ese punto donde la discusión y los pactos entre los antólogos son evidentes, pues la selección resulta en varios momentos incongruente con el criterio parcial y polémico que establece el ensayo inicial. Las diferencias tuvieron diversos motivos y no siempre fueron estrictamente literarias o se relacionaron con la polémica ruptura-decoro: la inclusión de Elías Nandino, por citar un ejemplo clásico, obedeció a razones emotivas: el director de Estaciones había sido el primero en publicar a José Emilio Pacheco. Paralelamente, la inserción de Manuel Calvillo fue cuestionada duramente, pues se había comportado de modo descortés con Arnaldo Orfila tras la salida de éste del Fondo de Cultura Económica. Paz, por cierto, zanjó esta discusión sentenciando atinadamente: “una antología no es un tribunal de moral pública”.

Es revelador que el índice de Poesía en movimiento ya estaba definido en un 76% en el anexo de la carta de Octavio Paz fechada el 20 de octubre de 1965.[40] En ella, si bien todavía incluía dos apartados dedicados al modernismo (y que serían eliminados por el grupo de trabajo en México después del encuentro entre Paz y Aridjis en Nueva York), ya aparecen los cuatro apartados que conforman el corpus final. Resultará útil examinar las diferencias entre la carta y el índice definitivo, y comentar algunos casos específicos, haciendo a un lado la diferencia más obvia de todas que es el orden inverso de presentación, surgido como un corrolato del criterio de selección.

Mientras que el apartado de los precursores de la vanguardia ya está casi fijado en sus cuatro integrantes (Tablada, López Velarde, Reyes y Torri) desde las primeras discusiones,[41] la llamada primera vanguardia sufrió casi de inmediato la baja de Jorge Cuesta (quizá la ausencia más discutida en las primeras reseñas) y la ya mencionada incorporación de Elías Nandino, junto con Rodolfo Usigli y Renato Leduc. La presencia de Usigli se debió en gran medida a Paz, quien en todo momento sugirió su incorporación. Pero si admitía a uno, negaba a los otros y no sin motivos: nunca consideró que Leduc y Nandino participaran del movimiento contemporáneo ni que sus poemas se inscribieran dentro de la tradición moderna. Al respecto, el prólogo es revelador: Paz se limita a calificar a Nandino de solitario y, por todo argumento sobre su inclusión, observa que es “gran amigo y discípulo de Xavier Villaurrutia” (p. 18). Acerca de Leduc y Usigli afirma que se trata de dos francotiradores y a continuación describe brevemente sus intereses poéticos para terminar glosando: “Los dos son anarquistas a su manera y en ambos el realismo es nostalgia” (p. 18).[42] En el *estira-y-afloja* crítico, Pacheco consiguió, finalmente, sostener la inclusión de Nandino, y Paz, la de Usigli: “Resultaría monstruoso excluir algo de *Conversación desesperada*, poesía personal y con acento propio, si se incluyen las imitaciones de Nandino de la poesía de Villaurrutia”. [43]

El tercer apartado, correspondiente a la llamada segunda generación de la vanguardia, no sufrió bajas y sí, en cambio, dos inclusiones.

Es curioso el caso de Manuel Durán: se trata de una propuesta de Paz, hecha en su carta del 12 de agosto de 1966, pero de la cual nunca luce plenamente convencido pues en el prólogo juzgará que, junto con Margarita Michelena –la otra poeta incorporada en el transcurso de las negociaciones–, y Rosario Castellanos, “pertenecen a la tradición de la ruptura sólo en momentos aislados” (p. 23). Por otra parte, tanto Rosario Castellanos como Juan José Arreola son un ejemplo más del afán revisionista que Paz podía llevar hasta sus últimas consecuencias: los dos aparecen en su primer corpus; sin embargo, su reflexión lo llevó a concluir que la poesía de Castellanos poco o nada tenía de experimentación, mientras que acerca de los poemas en prosa del autor de *Confabulario* no pudo sino afirmar lo que había dicho en privado durante la preparación de la antología: “Sin embargo, no por el espíritu ni por el lenguaje esos textos revelan afinidades con las tendencias más recientes del poema en prosa (desde Owen hasta los más jóvenes). Más bien son un regreso a Torri” (p. 23). Otros casos resultan de interés anecdótico, como el de Jorge Hernández Campos quien, presente desde las primeras listas tanto de Chumacero como de Paz, en algún momento desaparece para ser nuevamente propuesto por Paz (“No lo conocía. Me parece muy bueno”) después de la lectura que éste hiciera de su selección por parte de Carlos Monsiváis, en especial de su poema “El presidente”. Y, claro, mención aparte merece el problema antológico generado por la inclusión de Torres Bodet, cuya posible exclusión nos da mayor idea del concepto perseguido por Paz en la antología que los textos y notas de algunos antologados: “es autor de algunos poemas excelentes (sonetos y formas fijas) y su nombre y su obra serían indispensables en otra antología de nuestra poesía, no en la nuestra”. [44] Sin embargo, Alí Chumacero insistió en su inclusión sosteniendo que la muestra ya tomaba en cuenta a poetas, a su juicio, de menor significación que Torres Bodet. El autor de “Poema de amorosa raíz” no lo menciona, pero seguramente se refiere a Leduc, Michelena, Durán o Calvillo, entre otros, quienes estuvieron en diferentes momentos, junto con Torres Bodet, a punto de ser omitidos.

El cuarto grupo, denominado en el borrador inicial poetas jóvenes, quizá sea el más trabajado de la antología: entre la lista inicial de Paz (quien reconoce que a su vez se ha apoyado en la lista de jóvenes propuesta por Chumacero)[45] y el índice final de Poesía en movimiento la diferencia es apenas de una baja y cinco inclusiones, pero en el intermedio hay algunos cambios de no poca consideración. Así, en su carta del 3 de mayo de 1966, Paz sugiere la introducción de José Carlos Becerra, Sergio Mondragón e Isabel Fraire, así como también las de Juan Martínez y Octavio Cortés, de quienes conocía pocos textos (apenas algunos poemas sueltos) y que pronto fueron descartados por el grupo de trabajo en México, que no consideró que contaran con obra suficiente que justificara su inclusión. En esa misma carta Paz menciona que “le han hablado de otros jóvenes, por ejemplo, del traductor de Pessoa [Francisco Cervantes]”, quien sería incluido junto con Thelma Nava: los dos contaban con poemas publicados en revistas, principalmente en *El corno emplumado* que Sergio Mondragón dirigía junto con Margaret Randall.

Sin embargo, el problema más evidente que asoma entre las líneas del prólogo y las de las selecciones y notas, no es sólo la falta de congruencia. Ésta es apenas el resultado de la tremenda infabilidad del concepto rector de la muestra, propio, con todos sus bemoles, de la obra ensayística de Paz, y que Pacheco y Chumacero manejan con dificultad en sus notas críticas. En parte esto se debe, es cierto, a que se trata de un concepto de naturaleza distinta al que ellos a su vez habían propuesto: el decoro.[46] Pero también, a mi juicio, a la dificultad de someter un panorama vasto, como la poesía mexicana, a una interpretación acotada: una cosa es definir tradición de la ruptura en abstracto y otra muy distinta aplicar el concepto a poetas concretos. Definir al poeta de ruptura mexicano a partir del prólogo de Paz es complicado, pero buscar un carácter rupturista a partir de la conjunción entre prólogo y notas críticas es prácticamente imposible. La tradición moderna puede ser “exploración de sí mismo y del lenguaje” (López Velarde), “el erotismo eléctrico, la pasión y el asco, la

desesperación lúcida” (Novo), “la fidelidad a la angustia y la predilección por la soledad” (Villaurrutia), la “liturgia de los misterios cotidianos” (Chumacero), el “coloquialismo” (Sabines) la “retórica de la fuerza” (Bañuelos), “el enriquecimiento del versículo con imágenes” (Becerra), “un continuo volar de imágenes que se disipan, reaparecen y vuelven a desaparecer” (Fraire), la posesión de un “temperamento crítico” (Pacheco), el contacto con el movimiento surrealista (Paz) o, incluso, la resolución de la disyuntiva entre tradición y ruptura a favor de la primera (Gorostiza). Paz mismo admite esta condición paradójica de la ruptura cuando finaliza el Prólogo concluyendo: “no creo que la poesía mexicana tenga carácter: creo en el carácter de algunos admirables poetas de México” (p. 34), en una más de sus acostumbradas conciliaciones de opuestos.

Ridicularizar las intenciones de Paz sería escapista. La verdad es que, pese a sus múltiples contradicciones, algunas derivadas de sus criterios de selección y otras de su carácter colectivo, Poesía en movimiento es justo lo que quiere disimular –una antología– y su objetivo es precisamente el que Octavio Paz proclama en su Prólogo: una búsqueda de instantes y de continuas transformaciones. Es meramente una antología y como tal una lectura e interpretación particulares de la poesía mexicana que contiene en su génesis crítica su propia maldición: si de verdad “el movimiento de la tradición supone la superación del pasado y la afirmación de un presente que a su vez será rebasado por la condición cambiante de la modernidad”, [47] entonces las propias perspectivas críticas que de aquí surjan estarán lejos de sustentarse como visiones hegemónicas perdurables. Y si su propia consecución parcial cuestiona la pertinencia de estos presupuestos teóricos, será difícil sostener su validez sistemática o actual. El propio Octavio Paz lo entendía de esa forma y, consciente del carácter abierto de Poesía en movimiento, pugnó por la mutación en lugar de la belleza quieta. La crítica y deconstrucción que nuestro tiempo debe emprender, necesariamente, sobre Poesía en movimiento (y sobre la obra de Paz en general), a partir de la inherente caducidad del instante, no hacen

sino consumir esas intenciones. Quizá se trate, después de todo, de un ciclo por cumplir.

NOTAS

- [1] Gabriel Zaid, “De las antologías como juicio final” en *Obras de Gabriel Zaid. 2. Ensayos sobre poesía*, El Colegio Nacional, México, 1993, pp. 146.
- [2] José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, p. 240.
- [3] Octavio Paz *et al.*, *Poesía en movimiento (México 1915-1966)*, 22a. ed., Siglo XXI, México, 1991, p. 6. En adelante citaré por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.
- [4] “Los poemas y los días”, *Fractal*, núm. 1, 1996, 83-124.
- [5] Anthony Stanton, “La invención de la tradición: tres antologías decisivas en la poesía mexicana moderna” en Herón Pérez Martínez (ed.), *Lenguaje y tradición en México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1989, p. 191.
- [6] José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos. Poética de la antología poética*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 48.
- [7] *Corriente alterna*, 3a. ed., Siglo XXI, México, 1969, p. 20.
- [8] Octavio Paz, *Obras completas. I: La casa de la presencia: Poesía e historia (El arco y la lira, Los hijos del limo, La otra voz)*, F.C.E., México, 2002, p. 423.
- [9] *Ibid.*, p. 333.
- [10] *Ibid.*, p. 335.
- [11] *Loc. cit.*
- [12] *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 2a. ed., Alianza, Madrid, 2002, pp. 17-25.
- [13] Gabriel Zaid *apud* Anthony Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, F.C.E., México, 1998, p. 53.
- [14] PROMEXA, México, 1979, p. xlv. Las cursivas son mías.

[15] *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Era, México, 1991, p. 29.

[16] Jaime Moreno Villarreal, *La línea y el círculo*, U.A.M., México, 1981, p. 46.

[17] Anthony Stanton, *Inventores de tradición...*, p. 55. Las cursivas son mías.

[18] Jorge Cuesta *apud* Anthony Stanton, “La invención...”, p. 184. Las cursivas son mías.

[19] Xavier Villaurrutia *et al.*, *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, 2a. ed., Trillas, México, 1986, p. 15.

[20] En varias ocasiones descalificó los aportes de la generación o menospreció sus logros. Así, en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* les reconoce haber logrado cierta contemporaneidad con los escritores de su época; sin embargo, “su interpretación de la tradición moderna desdeñó ese elemento visionario y pasional que es uno de sus componentes esenciales, desde el romanticismo hasta el surrealismo” (Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, F.C.E., México, 2003, p. 29). Cuando epilogue *Laurel* sentenciará: “Para Villaurrutia la negación no está fuera sino dentro del *modernismo*. Por arte de prestidigitación se evaporan la *vanguardia* y sus distintas manifestaciones americanas y españolas. La continuidad triunfa a expensas de la ruptura. *A expensas también de la verdadera historia de nuestra poesía*” (Octavio Paz, “Epílogo: *Laurel* y la poesía moderna” en Xavier Villaurrutia *et al.*, *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, 2a. ed., Trillas, México, 1986, p. 491. Las cursivas son mías). Señalo esta circunstancia porque en ella es evidente el reclamo de Paz sobre lo que considera un criterio *falso* de la modernidad, en contraste con el suyo, el *verdadero*. Si fuéramos cínicos, se diría que también se reclama un derecho de primacía.

[21] Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, 2a. ed., F.C.E., México, 1994, p. 35.

[22] *Ibid.*, p. 63. Las cursivas son mías.

[23] *Loc. cit.*

[24] Ezra Pound *apud* José Francisco Ruiz Casanova, *op. cit.*, p. 49. Las cursivas son mías.

[25] Octavio Paz y Arnaldo Orfila, *Cartas cruzadas, Siglo XXI*, México, 2005, p. 26.

- [26] *Ibid.*, p. 31. Las cursivas son mías.
- [27] *Ibid.*, p. 47.
- [28] Octavio Paz y Arnaldo Orfila, *op. cit.*, p. 49.
- [29] José Francisco Ruiz Casanova, *op. cit.*, p. 34.
- [30] Octavio Paz y Arnaldo Orfila, *op. cit.*, p. 59.
- [31] Anthony Stanton, *Inventores...*, p. 56.
- [32] José Francisco Ruiz Casanova, *op. cit.*, p. 105.
- [33] *Ibid.*, p. 106.
- [34] Octavio Paz y Arnaldo Orfila, *op. cit.*, p. 14.
- [35] *Ibid.*, p. 33.
- [36] *Ibid.*, p. 49.
- [37] *Ibid.*, p. 97.
- [38] José Francisco Ruiz Casanova, *op. cit.*, p. 109.
- [39] José Emilio Pacheco *apud* Octavio Paz y Arnaldo Orfila, *op. cit.*, p. 79.
- [40] Paz propuso una lista “no muy estricta” de 42 poetas, justo el número incorporado finalmente a *Poesía en movimiento*. En las discusiones de la etapa de preparación, 32 poetas permanecieron más o menos constantes y solamente hubo 10 modificaciones definitivas.
- [41] El único de todos ellos que estuvo en riesgo fue Alfonso Reyes, de cuyo compromiso con la *aventura* dudó Paz en todo momento, incluso en el prólogo, donde menciona que Reyes “examina con prudencia las novedades; asimila unas cuantas y rechaza otras” (p. 13). Tras su inclusión definitiva, su selección estuvo originalmente a cargo de Pacheco para ser definitivamente ajustada por Paz en las etapas finales de la preparación.
- [42] La nota, en cambio, es más clara con el autor de *El gesticulador*: “Huellas de Ramón López Velarde y de T.S. Eliot se descubren en esos poemas que, en su hora, constituyeron un propósito renovador de la lírica mexicana” (p. 288).
- [43] Octavio Paz y Arnaldo Orfila, *op. cit.*, p. 98.

[44] *Ibid.*, p. 50.

[45] Esta lista inicial la conforman, de acuerdo con la carta del 20 de octubre de 1965: Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco, Óscar Oliva, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, Jaime Augusto Shelley y Hugo Padilla (*ibid.*, p. 35). El primer *caído* fue Padilla por carecer de libro publicado, criterio que no impidió la entrada en la antología de Isabel Fraire, Thelma Nava o Francisco Cervantes, quienes se encontraban en una situación análoga.

[46] Paz incluso pretendió confrontar y oponer estas dos ideas y en algún momento de la discusión afirmó: “No me interesan los poemas «perfectos». Me interesan los poemas que me abren los ojos y los sentidos, los poemas insólitos” (*ibid.*, p. 97), mientras que Chumacero rebatió este punto de vista negando la oposición y sugiriendo la subordinación para resolver la dicotomía: “si por una parte hemos procurado los poemas que representan una mutación, por la otra no hemos desdeñado escoger los que al mismo tiempo garanticen su calidad estética. No hay en ello contradicción” (*ibid.*, p. 82).

[47] Jaime Moreno Villarreal, *op. cit.*, p. 48.