

**LA FIJACIÓN DEL CANON DE LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XX
A TRAVÉS DE LAS ANTOLOGÍAS: EL CASO DE *POESÍA EN MOVIMIENTO***

Miguel Rupérez Pascual

(Universidad Complutense de Madrid/Universidad Intercultural del Estado de Tabasco.
México)

ruperez.miguel@gmail.com

RESUMEN:

En este trabajo se señala, primero, la importancia de las antologías en México para definir su canon poético y, después, se profundiza en el caso de la antología *Poesía en movimiento*, publicada en 1966 por los poetas Homero Aridjis, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Octavio Paz, quienes moldearon el canon poético mexicano y, al mismo tiempo, se posicionaron a sí mismos dentro de él.

Palabras clave: poesía mexicana; canon; antología; poder cultural; Octavio Paz

ABSTRACT:

This paper analyses the predominant role of Mexican literary anthologies in establishing the literary canon. It will do so by focusing on the poetic anthology *Poesía en movimiento* (1966), edited by poets Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco and Homero Aridjis. With its publication, they established the poetic canon which prevails to this day. In doing so, they consolidated their power and authority within the field.

Keywords: Mexican poetry; canon; anthology; cultural power; Octavio Paz

INTRODUCCIÓN

La antología mexicana *Poesía en movimiento*, publicada por la editorial Siglo XXI en 1966, fue elaborada por cuatro poetas, dos maduros y consagrados, Alí Chumacero (1918-2010) y Octavio Paz (1914-1998), y dos jóvenes prometedores en aquel entonces, Homero Aridjis (1940) y José Emilio Pacheco (1939-2014). El libro, a pesar de que en su propia «Advertencia» al comienzo del mismo se asegura que «no es ni quiere ser una antología» (Paz, 1966: 1), poco tiempo después de su publicación ya se erigió como uno de los referentes más determinantes para la elaboración del canon de la poesía mexicana del siglo XX.

Esto se debió a su condición, aun negada, de antología, pues se trata de la plataforma con más alcance para divulgar diferentes poetas, cuyos poemas, de acuerdo al criterio seguido por el antólogo, «dialogan y se emparentan, convocados en nombre de la historia, la estética, o los grupos. Con ello, las antologías contribuyen en gran medida al conocimiento y a la fama de los poetas considerados individualmente, o como miembros de una generación» (González Aktories, 1996: 7-11).

En este trabajo se revisará tanto la importancia de las antologías en México para definir su canon poético como el manejo del poder en el campo cultural de la poesía mexicana del siglo XX que ejercieron Aridjis, Chumacero, Pacheco y Paz y al publicar la antología *Poesía en movimiento* y el estatus de autoridad y la hegemonía que, en consecuencia, procuraron alcanzar dentro del referido campo cultural. Estos tres conceptos, *autoridad*, *poder* y *hegemonía*, insertos en la noción más amplia de *poder en el campo cultural*, se conciben en este trabajo desde la definición que de ellos ofrece el estudio *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, de la investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México Patricia Cabrera López.

El *poder en el campo cultural* de un escritor o un grupo de escritores se circunscribe habitualmente al campo o sistema literario¹, donde puede ser decisivo para facilitar, o bien obstaculizar, a otros escritores o grupos de escritores la participación en editoriales o publicaciones periódicas, la obtención de subsidios o apoyos instituciona-

¹ Se entiende *sistema literario* como el fenómeno social, surgido en el siglo XVIII europeo, en el que, según Siegfried J. Schmidt, «se distinguen de manera funcional actividades focalizadas en la literatura, se organizan institucionalmente en el marco de un sistema social autónomo y autorregulado y se legitiman por medio de funciones específicas del sistema ante otros sistemas sociales y la comunidad en su conjunto» (ápuđ Curiel Defossé, 2008: 268).

les e incluso la contratación o el despido de empleos en el ámbito de la cultura (Cabrera López, 2007: 28).

La *autoridad*, según Cabrera López, se ha confundido en México con el poder. «La primera se gana con talento, constancia en el oficio, legitimidad artística, coherencia y, especialmente en la segunda mitad del siglo xx, con pruebas de independencia respecto del poder político o económico» (28). Si confluyen estas cualidades, es muy probable que el escritor goce de reconocimiento dentro de su campo cultural y, por tanto, su palabra tenga un apreciable valor simbólico y una alta capacidad de convocatoria.

En cambio, el *poder* responde a la capacidad de «apoyar manifestaciones estéticas afines o negociar la difusión de obras divergentes, siempre con la mira de reproducir el orden cultural cercano al agente y al grupo de poder» (29), gracias a un entramado de relaciones e intercambios de favores entre instituciones y grupos poseedores de capital simbólico que buscan velar por intereses más bien partidistas.

Entre las nociones de autoridad y poder se ubica la de *hegemonía*, que se refiere a «la capacidad de dirección cultural-ideológica en el seno de una esfera social específica» (29). No obstante, Cabrera López señala que disponer de autoridad o poder no es suficiente para gozar de hegemonía, pues se requiere, además, del «consenso de los grupos sociales interesados en el ámbito cultural» (29).

A partir de estos conceptos se revisará la relación entre los cuatro poetas que elaboraron la antología, pues los dos de mayor edad, Chumacero y Paz, ya eran entonces poetas consagrados que se habían posicionado con hegemonía dentro del sistema literario mexicano, mientras que los dos jóvenes, Aridjis y Pacheco, apenas comenzaban su trayectoria intelectual; para los poetas jóvenes, colaborar con dos poetas maduros, experimentados y referenciales suponía un aprendizaje y un incentivo como reconocimiento de su competencia dentro del sistema literario mexicano.

Estas consideraciones (la fijación del canon de la poesía mexicana del siglo xx a través de las antologías y, a este respecto, el caso señero de *Poesía en movimiento*) deberán hacerse a la luz de la controversia que suponen las antologías de poesía, ya que estas pueden resultar anodinas (cuando se pretende, en un gesto de complacencia democrática, incluir a todo el mundo activo en el medio literario) o muy sustanciosas cuando los criterios aplicados por el antólogo desatan polémicas críticas. También pueden columbrarse, a partir de la nómina de autores incluidos en una antología, las afinidades o los intereses del compilador dentro del sistema literario.

LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA COMO DELINEACIÓN DEL CANON POÉTICO

La elaboración de una antología de poesía acarrea la sempiterna dificultad de ser una garantía de controversia, dada la imposible imparcialidad del criterio por el que se guía el antólogo. El intento más cercano a la neutralidad es el tipo de antología a modo de floresta que prefiere dar cabida a todos los poetas posibles, sea la pauta la nacionalidad o el periodo temporal, pero este método tampoco resulta satisfactorio: la selección, que pretende ser ante todo equitativa e inclusiva, muy probablemente dejará fuera a algún candidato y acarreará poemas susceptibles de adolecer de una calidad estética cuestionable.

De igual forma, parece que las antologías que generan polémica por la parcialidad de su filtro selectivo son las que más interés para la crítica literaria suscitan al cabo del tiempo, como los casos de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) de Jorge Cuesta, *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española* (1941) de Juan Gil Albert, Octavio Paz, Emilio Prados y Xavier Villaurrutia, y la misma *Poesía en movimiento*. La controversia provocada por las antologías polémicas es la mesa redonda alrededor de la cual se genera una discusión fértil para la dilucidación del canon poético de una tradición particular. La comparación entre antologías pertenecientes a una misma tradición poética ayuda a comprender quiénes son los actores, individuales o grupales, con poder en el sistema literario, y cómo fluctúa este poder a lo largo del tiempo y según cada proyecto; incluso «hasta qué punto están permitidas la flexibilidad, libertad o creatividad de la antología como institución literaria y portadora de ideologías» (González Aktories, 1996: 9). Esta cualidad de las antologías poéticas para alumbrar el panorama de escritores que conforman el canon literario radica en que son «instrumentos esenciales en la creación, preservación y modificación de tradiciones», ya que

al incluir y excluir, al adoptar una disposición cronológica, temática o formal —o una mezcla de las tres—, al yuxtaponer y ordenar ciertos textos y al justificar con frecuencia su visión y sus criterios en un prólogo, los antólogos participan activamente en la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones [Stanton, 1998: 21-22].

Dada la importancia de las antologías para formular el canon literario, en particular el de la poesía, que es un género que suele presentarse en este formato, son los

propios poetas los que suelen encargarse de componerlas, con el probable anhelo de fondo de perpetuarse a sí mismos en la historia de la literatura (22).

Claudio Guillén, en *Entre lo uno y lo diverso*, incide en la misma idea, al afirmar que «la antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos» (ápuđ Stanton, 1998: 21), puesto que las antologías suelen surgir cuando se siente la necesidad —ya sea por obsolescencia del conjunto anterior, por anhelo de notoriedad de quien antologa o por una mezcla de ambos motivos— de “actualizar la relación entre el pasado y el presente” (Stanton, 1998: 21), es decir, de reelaborar el canon literario. Esta concepción de la antología poética como instrumento esencial para la consagración en la historia de la literatura se comprueba en el caso de la poesía mexicana del siglo xx, en la que las antologías han marcado la pauta para delimitar qué nombres deben figurar en el parnaso nacional casi sin excepción. Hasta el punto de que las antologías de poesía en México han sido consideradas como el «Juicio Final»:

Las antologías son recibidas como el Juicio Final, que es el cese de juicio: el cese del poema, convertido en cosa de la cual se habla, pero ya no escuchamos. [...] Hay que desmitificar las antologías, convertir ese deseo y terror del Juicio Final, en buen juicio dialogante, para no acabar sumisos a esa injusticia inherente, benévola o terrible de la Posteridad Absoluta. Pero no depende de uno solo. La sumisión está en el ambiente. Nuestros pequeños dedócratas literarios surgen de las expectativas colectivas [Zaid, 1999: 77].

Sin embargo, la percepción de que las antologías definen el canon poético no siempre es negativa. Resulta evidente, pues, que la inevitable ambivalencia entre favor y perjuicio que se desprende de la nómina escogida radica en que se piense que es coherente, sensata y que ha sido trabajada con rigor y ética intelectual o, por el contrario, que supone más bien un artefacto para legitimar ciertas firmas con un afán tendencioso o de amiguismo. Ejemplo del primer supuesto, el que confía en la validez de las antologías para dibujar el mapa histórico de la poesía, es la opinión del poeta y ensayista Víctor Manuel Mendiola en un artículo donde denuncia la actual «pretensión de establecer la situación de la literatura mexicana con encuestas incompletas y apresuradas y con listas sacadas de la manga»; añora cómo «tradicionalmente habían sido las antologías o los ensayos críticos el procedimiento como la república de las letras ponía en claro cuáles eran las obras representativas de nuestra literatu-

ra». Menciona como referentes confiables la *Antología del centenario* (1910) de Pedro Henríquez Ureña, Luis G. Urbina y Nicolás Rangel, la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) de Jorge Cuesta, *Poesía mexicana del siglo xx* (1966) de Carlos Monsiváis y *Poesía en movimiento* (Mendiola, 2001: 85).

De las obras que cita Mendiola, fue la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta la primera en resultar más determinante para la definición del canon poético mexicano del siglo xx. Cuesta, el crítico literario del grupo de los Contemporáneos, fue el principal encargado de elaborar la antología que refinaría los antecedentes directos de lo que, en su época, era considerada la poesía moderna, a través de la relectura crítica del pasado que quería ser, ante todo, útil para los jóvenes poetas que lideraban la creación lírica en las décadas de 1920 y 1930 en México. El criterio escogido por Cuesta fue el de la revisión de los clásicos para comprobar si sus obras, en el siglo xx, muchas décadas después de que fueran escritas, seguían siendo aportes estéticos tan rotundos y estimulantes al grado de merecer la consideración de clásicos:

¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que solo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril y que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos [Cuesta, 1985: 40].

Es importante tener en cuenta cómo entendía Cuesta la noción de *clásico*: obras que son «una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas». Cabe prestar atención a la semántica de los verbos que emplea para su definición: dos con sentido de contraste y choque frente a la obra anterior, *contradecir* y *corregir*, y uno con sentido de refrendo y aquiescencia del logro literario, *prolongar*. Por tanto, Cuesta parecía abierto a diferentes criterios estéticos, incluso contradictorios, aun cuando no fueran de su agrado, porque reconocía en ellos la validez de ser propositivos y estimulantes: «una constante incitación». Sin embargo, el crítico y poeta no fue consecuente consigo mismo en el sopeso de los nombres convocados, pues realizó una revisión de la tradición poética mexicana con el propósito de que le sirviera para allanar el camino a la tercera parte de su libro: la nómina completa de los poetas que conformaban el grupo de los Contemporáneos, entre los que él se encontraba. Se confirma así la lectura de Stanton: un caso palmario de poeta que elabora una compilación para incluirse tanto a sí mismo como a su grupo en el canon de la poesía. Gracias a tal procedimiento y a la insoslayable y persuasiva capacidad crítica de Cuesta, este

grupo de poetas jovencísimos, además de justificar los preceptos estéticos de su producción creativa, procuró proporcionarse autoridad y poder dentro del sistema literario de la época.

Este ejercicio de juvenil irreverencia —cuando Cuesta, nacido el 21 de septiembre de 1903, firmó su antología, en mayo de 1928, apenas tenía veinticuatro años— hacia la tradición poética mexicana no quedaría impune. Fue Manuel Maples Arce, principal representante del movimiento estridentista, quien protagonizó años después la reacción más altisonante. La protesta de Maples Arce se debió a que Cuesta lo incluyó en su antología con el propósito de denostar, ridiculizándola, su poética frente a la que proponía el grupo de los Contemporáneos. En la nota que presenta al poeta estridentista se dice que

Manuel Maples Arce ocupa [...] un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó —en un alarde de «acometividad pretérita», romántica— con el nombre injustificado de *estridentismo*, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa. Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de vanguardia. El marco del socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad.

La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas. El tono mismo del alejandrino que prefiere —y que desarticula con escasa agilidad— lo ata a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca [Cuesta, 1985: 157].

La indignación de Maples Arce fue tal que en 1940 elaboró su propia *Antología de la poesía mexicana moderna*, publicada en la distante Roma, en la que explicaba que uno de los motivos que habían impulsado su compilación era la falta de sentido crítico de «otras publicaciones semejantes», en las que le resultaba evidente que su razón de ser era la propaganda de la obra de «un vicioso sector» que se preocupaba más por la alharaca que por el rigor creativo, en clara alusión al trabajo de Cuesta y al proceder del grupo de los Contemporáneos (1940: 9).

No obstante, a pesar de este intento del estridentista por desacreditar el criterio de selección de Cuesta, su antología apenas tuvo repercusión en el campo cultural de la poesía mexicana, ni en el momento de su publicación (que se pregonó insistentemente) ni al cabo de las décadas (González Aktories, 1996: 148-149). Por tanto, fue la antología del Contemporáneo la que resultó más influyente y consiguió moldear el

canon poético mexicano de su siglo,² logro que refrendó en 1952, cuando «se lanzó una segunda edición de la antología de Cuesta, que se consideraba vigente dentro del panorama de la poesía, aun después de veinte años» (151).

Su vigencia se prolongó hasta la década de 1960, cuando se publicaron dos nuevas antologías que alumbraron el panorama con frescura y eficacia, pues se hacía perentorio tanto reconsiderar la perspectiva y ponderar las voces surgidas desde el estertor del dominio de los Contemporáneos como reevaluar la poética de estos últimos, quienes habían sido tratados con ilimitada generosidad por su crítico Cuesta, benefactor y beneficiado al mismo tiempo. Estas antologías fueron las de Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo xx*, y *Poesía en movimiento*, ambas publicadas en 1966. A este respecto, Gabriel Zaid señaló en su artículo «Recuento de un año antológico»:

Poesía en movimiento (México, 1915-1966) [...] por su calidad y por ser la última en aparecer, resulta la antología culminante de un año de antologías. Comparada con la de Monsiváis, es inferior desde el punto de vista informativo y cubre menos poetas mayores de cuarenta años (20 en vez de 38). En cambio tiene a favor la generosidad con los jóvenes (22 en vez de 7 poetas de menos de cuarenta años); la mejor selección de poemas; [...] ciertas innovaciones (invertir el orden cronológico de presentación de poetas, incluir a Torri y Arreola, como poetas en prosa) [Zaid, 144-145].

Otra virtud que Zaid encuentra en *Poesía en Movimiento* es el prólogo, escrito por Paz, aunque su poder de seducción no esté exento de parcialidad. Asimismo, el criterio adoptado por los antólogos, «la tradición de la ruptura», ya es motivo de polémica crítica para Zaid, a quien invita a reflexionar sobre la repercusión —que da por segura— que tendrá en la configuración de la tradición poética mexicana.

2 Sin embargo, a pesar de la cruel arremetida de Cuesta contra la poética estridentista de Maples Arce, al incluirlo en su compilación para ridiculizarlo tanto en su prólogo como en la comparación con los poemas que consideraba clásicos, Maples Arce fue incorporado después en tres antologías importantes: la de Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX* (1966), la misma *Poesía en movimiento* y la de Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana* (1971). Son los méritos que Cuesta le reconoce, como agudo crítico que fue («la cohesión de su esfuerzo y la forma directa en que se coloca frente a los motivos mecánicos de una existencia industrial y fabril como la que describe»), los que hacen que Maples Arce siga siendo hoy objeto de estudio.

ESTRATEGIAS DE PODER EN EL PROCESO DE GESTACIÓN DE POESÍA EN MOVIMIENTO

Dos autores ya afianzados en el canon de la poesía mexicana del siglo xx, Alí Chumacero y Octavio Paz, trabajaron al alimón con dos poetas muy jóvenes, Homero Aridjis, que entonces tenía veintiséis años, y José Emilio Pacheco, de veintisiete. De acuerdo a la teoría generacional de José Ortega y Gasset elaborada como curso universitario en 1933 y recogida en *En torno a Galileo. El hombre y la gente*, Paz y Chumacero pertenecerían, allá en 1966, a la «generación de predominio y mando», mientras que Pacheco y Aridjis conformarían la «generación de iniciación y gestación».³ Esta teoría orteguiana considera que entre los treinta y los cuarenta y cinco años el individuo comienza a elaborar sus propias ideas dentro del terreno profesional al que se dedica, etapa a la que llama de «gestación o creación y polémica» —en la que un escritor puede aspirar, en el caso del sistema literario, a alcanzar autoridad intelectual—; entre los cuarenta y cinco y los sesenta años, Ortega y Gasset sitúa la etapa de «predominio y mando» —cuando el escritor puede aspirar a disponer de poder o hegemonía, o ambos—, en la que el individuo se propone desarrollar con plenitud y afianzar las ideas que había gestado durante la etapa vital anterior (2001: 32). Esta acotación generacional orteguiana encaja casi a la perfección en las fechas de nacimiento de los cuatro autores que son objeto de estudio y, por tanto, ayuda a vislumbrar el ejercicio de poder en el sistema literario de la poesía mexicana del siglo xx que se produce en la colaboración de los dos poetas maduros con los dos jóvenes. Al elaborar la antología e influir en la modelación del canon poético, los primeros podían afianzar su hegemonía dentro del sistema literario mexicano y los últimos podían posicionarse en él y, con ello, ganar autoridad.

Para el conocimiento del proceso de gestación de la antología contamos con la ayuda capital de *Cartas cruzadas* (Paz y Orfila, 2006), el volumen que recoge la correspondencia entre Octavio Paz, autor del prólogo y el participante con mayor peso en la toma de decisiones, y Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica hasta 1965 y desde ese año de Siglo XXI, y responsable en todo momento de la publicación de la antología. La nueva editorial Siglo XXI auspició con valentía el proyecto, que ya se había iniciado durante la época final de Orfila en el Fondo de Cultura Económica. La lectura de *Cartas cruzadas* permite rastrear los entresijos de la elabo-

³ En este trabajo no se pretende encorsetar a los autores en compartimentos estancos según su edad, sino que se esbozan estas etiquetas como meras referencias orientativas para ubicarlos en el sistema literario de la época.

ración de la antología, que no resultó fácil por dos motivos: el primero, más prosaico, se debe a la distancia geográfica que separaba a los participantes (Paz vivía en la India y Aridjis en Estados Unidos); el segundo, más enrevesado, responde a las exigencias constantes de Paz para lograr imponer su criterio.

En 1966, año de la publicación de *Poesía en movimiento*, Octavio Paz era capaz de continuar su labor creativa desde un país tan lejano y exótico como la India, donde era embajador de México en Nueva Delhi, gracias a que su trayectoria literaria estaba ya fuertemente consolidada y gozaba de una posición hegemónica. Paz había publicado los poemarios *Águila o sol* (1951), *Piedra de sol* (1957), *La estación violenta* (1958) y *Salamandra* (1962) y los ensayos *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956) y *Cuadrivio* (1963, estando ya en la India), entre otros textos, y gozaba de un gran prestigio cultural tanto en México⁴ como en el extranjero.⁵

Alí Chumacero, que había publicado los poemarios *Páramo de sueños* (1940), *Imágenes desterradas* (1948) y *Palabras en reposo* (1956), había fundado y dirigido la revista *Tierra Nueva*, había sido redactor de *El Hijo Pródigo* y *México en la Cultura* y director de *Letras de México* y formaba parte de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1964, era amigo de Paz desde los años cuarenta, tal y como relata el propio Paz en la semblanza «Alí Chumacero, poeta», de 1980, recogida en *Generaciones y semblanzas. Literatura contemporánea*, el tercer tomo de *México en la obra de Octavio Paz* (Paz, 1987). También le muestra su simpatía directa en una carta de Paz a Chumacero, «Imágenes desterradas», fechada en 1949 y recogida en el mismo tomo. Por tanto, se puede considerar que tanto Paz como Chumacero eran poetas que contaban con la autoridad suficiente gracias al talento, la constancia y la legitimidad que habían demostrado con sus publicaciones; también contaban con poder tanto cultural

4 Octavio Paz es «nuestra segunda posibilidad de ganar un Nobel [...] con una legión mayor, si cabe, de enemigos y envidiosos que Alfonso Reyes [...] Se pregunta Armando Ayala Anguiano: “¿Por qué se ha convertido Octavio Paz en el ídolo de un fuerte núcleo de la población? [...] Paz es visto como el pensador independiente, brillante e incorruptible, que puede contribuir con su ejemplo y con sus escritos a hacer de México un país donde la vida digna sea un bien al alcance de todos. Paz es para algunos un mal ejemplo y para muchos una esperanza. A eso parece deberse el actual éxito de Paz”» (Huberto Batis, 2004: 91).

5 Sirva de ejemplo la siguiente nota: «La poeta francesa Claire Cέα, residente en Dakar, preparó la edición que la colección parisina *Poètes d'aujourd'hui*, de Pierre Seghers, dedicó a nuestro Octavio Paz. Dicha colección incluye antologías, estudios, inmejorables traducciones en su caso, de la obra de los principales poetas del siglo xx, así como de aquellos de siglos pasados que han contribuido más poderosamente a formar la conciencia literaria del nuestro. Entre los poetas de lengua española que han llegado a estas ediciones están Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca; americanos, solo Gabriela Mistral, Neruda, Vallejo y ahora Paz» (Huberto Batis, 2004: 93).

como político gracias a sus puestos institucionales de alta capacidad de convocatoria y aglutinación y al apoyo incondicional de un editor tan influyente como Arnaldo Orfila Reynal, quien, a pesar de haber sido expulsado del Fondo de Cultura Económica, enseguida encontró el respaldo simbólico y los medios económicos para fundar otra editorial, Siglo XXI, que comenzó sus andaduras con altos vuelos gracias al apoyo de un nutrido grupo de intelectuales mexicanos (Rodríguez Monegal, 1966: 82).

En cuanto a los jóvenes, José Emilio Pacheco, aunque había sido redactor de la revista *Estaciones*, dirigida por Elías Nandino, publicación desde la que se atacó sistemáticamente el surrealismo tardío de Paz (Escalante, 2006), había coincidido más adelante, desde 1964, con este en *La Cultura en México*, donde compartieron muchas ideas. Además, Pacheco ya había demostrado su aptitud para la poesía con los poemarios *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), la narrativa con *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1959) y *El viento distante* (1963), el propio ejercicio antologador con *La poesía mexicana del siglo XIX* (1965) y la crítica literaria y el periodismo cultural con sus frecuentes colaboraciones en diferentes medios escritos. Homero Aridjis, el más joven de los cuatro, había publicado *Mirándola dormir* (1964) y se encontraba ese año en Estados Unidos gracias a una beca Guggenheim desde donde, según Evodio Escalante, «se comunicaba telepáticamente con Paz» (Escalante, 2006), áspera ironía para expresar la falta de participación de Aridjis, ya que el prólogo lo escribió Paz y las notas estuvieron a cargo de Chumacero y Pacheco. Por tanto, los dos poetas jóvenes que intervinieron en *Poesía en movimiento*, dadas sus cortas trayectorias, no gozaban de poder ni hegemonía dentro del sistema literario, si bien ya habían comenzado a posicionarse dentro de él. Además, el hecho de que dos poetas hegemónicos y con poder como Paz y Chumacero quisieran colaborar con ellos —aunque, de un lado, la toma de decisiones fuera asunto exclusivo de Paz y, de otro, Aridjis apenas participara— era una forma de reconocer su competencia intelectual.

El editor del proyecto, Arnaldo Orfila Reynal, fue director entre 1945 y 1947 de la filial del Fondo de Cultura Económica en Buenos Aires. Al año siguiente pasó a dirigir la matriz, en México, donde hasta 1965 desarrolló una prolífica labor: publicó 891 nuevos títulos, creó siete colecciones, fundó la primera librería del Fondo de Cultura Económica en el Distrito Federal, la Daniel Cosío Villegas, en 1954 e inauguró la filial

madrileña en 1963.⁶ Sin embargo, la traducción al español en 1964 de un título polémico, *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, del antropólogo estadounidense Oscar Lewis, que denunciaba la pobreza creciente en la ciudad de México, exaltó la suspicacia chovinista del Gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (Monsiváis, 1993: 27-33; García Terrés, 2000: 188-189), que tomó la represalia de despedir a Orfila, argentino, de la institución que con tanto acierto había dirigido durante casi dos décadas. Este suceso, tildado por el crítico Emmanuel Carballo como «Historia de una ignominia» (Carballo, 2005a: 362) —artículo que demuestra el respaldo que recibió Orfila, lo que le ayudó a conservar su poder dentro del campo cultural mexicano—, provocó que Orfila fundara en marzo de 1966 la editorial Siglo XXI.

Gracias a la correspondencia contenida en *Cartas cruzadas* sabemos que Orfila le propuso a Paz la elaboración de una antología de poesía que fuera una «selección colectiva» entre tres o cuatro escritores, entre los que figurarían el propio Paz y Alí Chumacero. Paz aceptó la propuesta con agrado, y consideró que sus compañeros deberían ser dos poetas jóvenes: «su presencia me parece más importante que la nuestra ya que, entre otras cosas, las antologías sirven para expresar el punto de vista de una generación ante su tradición poética» (Paz, 2006: 22). Más adelante reconoce los tres tipos de antología que había distinguido Pedro Salinas: «la antología personal donde priva por completo el gusto del seleccionador [...], aquellas que representan una escuela o tendencia literaria, con exclusión de las restantes, [y] las que podríamos llamar históricas» (Stanton, 1998: 23), y se inclina por el segundo: «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 [...] dentro de la tradición mexicana» (Paz, 2006: 31).

Este criterio escogido por Paz despertó una larga discusión con Pacheco y Chumacero (Aridjis, residente en Estados Unidos mientras tanto, siempre aceptó con buen ánimo las opiniones de Paz, asumiendo así su hegemonía), pues aquel se oponía a cualquier ejercicio historicista y representativo (para esto argumentó que ya había muchas antologías, entre ellas la recientemente publicada por Monsiváis), mientras que estos no estaban de acuerdo con la anulación de los conceptos de «belleza decorosa» y «dignidad estética». Para Paz los poemas del decoro no respetaban la idea de movimiento y ruptura respecto a la tradición heredada, la tendencia de «los poetas

⁶ «Historia del FCE», https://www.fce.com.ar/ar/quienes_somos/historia.aspx (7-10-2014).

que conciben la poesía como *aventura y experimento*» (2006: 49), que es el criterio que Paz alegaba para la antología. Sin embargo, después de muchas desavenencias y de varias amenazas de renuncia por parte de Paz, este, gracias a su hegemonía, que explica el temor de Orfila, el editor y responsable comercial del proyecto, a que abandonara el proyecto y, en consecuencia, se perdiera el valor simbólico de su firma, consiguió imponer su criterio. Más tarde Orfila se confesó ante Paz:

Me contraría auténticamente saber que esta Antología le haya robado mucho tiempo y preocupado, como usted me lo dice, pero con un cierto egoísmo (tal vez gran egoísmo) me satisface plenamente que nos haya usted dado esta parte de su tiempo; porque creo que hacemos una obra buena para difundir la poesía mexicana con un criterio nuevo y avalado por la responsabilidad de usted, en primer término, y de sus tres colaboradores [64].

La «responsabilidad» que se atribuye a Paz podría leerse como hegemonía, mientras que la que toca a los demás no pasaría de autoridad, incluso en el caso de Chumacero. Ambas interpretaciones, no obstante, serían los avales intelectuales que buscaba el editor para legitimar el proyecto desde el punto de vista comercial, que es el aspecto que condicionaba el poder de Orfila en el sistema literario.

Pronto surgieron los problemas de afinidades y desavenencias personales que denotan una parcialidad en fricción con el ejercicio crítico al que aspira ser una antología. De un lado, Paz se negó a la inclusión de Octavio G. Barreda, sugerido por Chumacero, porque, según Paz, obedecía a «razones afectivas» (46). De otro, Paz y Pacheco se sumergieron en una discusión sobre la inclusión de Elías Nandino, pues el segundo sentía la obligación de corresponderle por su respaldo a los jóvenes escritores, él entre ellos, ya que colaboró en su revista *Estaciones* cuando tan solo tenía dieciocho años —gratitud hacia el poder con el que contaba Nandino en *Estaciones* y que había ayudado al posicionamiento en el sistema literario de Pacheco—; empero, Paz se negaba a su inclusión debido a los ataques que recibió a su poética tardosurrealista desde esa revista, que procuraban socavar su autoridad literaria. Paz le comentó a Orfila: «si se dice que [Nandino] ha sido generoso, y lo ha sido, ¿por qué no decir que sus revistas fueron un centro de ataque contra la poesía moderna, el surrealismo, Pound, etcétera?» (107). Ambos poetas, Pacheco y Paz, demostraron así una parcialidad ajena a un verdadero ejercicio crítico, pues si Pacheco se empeñó en incluir a Nandino casi a cualquier precio, Paz se negó no tanto por su propia obra poética sino por su pasada actividad editora, o sea, su ejercicio de poder. Si la actitud de Pacheco

es una muestra de gratitud hacia el poder de Nandino, la actitud de Paz es un intento por denostárselo y corroborar el suyo propio.

La segunda inclusión polémica fue la de Alfonso Reyes. Parece que Paz quiso ejecutar un acto de parricidio al querer excluirlo, ya que Reyes siempre le había mostrado su apoyo cuando su posición en el sistema literario mexicano era hegemónica y Paz tan solo aspiraba a posicionarse en él y procuraba acrecentar su autoridad: Reyes, además de apoyar la publicación de *El laberinto de la soledad* y *Libertad bajo palabra*, le concedió a Paz, siendo director de El Colegio de México en los años cincuenta, una beca de cinco años de duración para que pudiera dedicarse plenamente a escribir *El arco y la lira* (Escalante, 2006). Sin embargo, cuando Paz disfrutaba ya de una posición hegemónica, y habiendo fallecido su antiguo padrino, quiso apartarlo de la antología

porque su obra —admirable en muchos aspectos—, es una *pausa* entre el posmodernismo y la vanguardia. Reyes es un excelente poeta posmodernista e *Ifigenia Cruel* es uno de los grandes poemas de la poesía mexicana pero no se puede decir que su poesía se inscriba, como la de Tablada, en la línea de la *aventura* ni, como la de López Velarde, en la de la *experimentación* [49].

¿Resultan estos argumentos de suficiente peso crítico —que Reyes sea un excelente poeta, que su obra sea admirable y que haya escrito uno de los grandes poemas de largo aliento de la poesía mexicana— como para excluir a Reyes de la antología? ¿No podría argüirse también que su fascinación por el helenismo y su adaptación a las letras mexicanas, verbigracia, es una forma de aventura o, al menos, de experimentación? A pesar de la obstinación de Paz, Reyes terminó siendo incluido.

La discusión sobre la selección de poetas se prolongó durante meses y provocó que Paz amenazara en repetidas ocasiones con renunciar —chantaje posible gracias a su situación hegemónica— porque su empeño era que el libro se orientara «hacia los jóvenes» y señalara que «hay en México otra *tradición*, diferente a la *oficial*» (76). La insistencia de Paz por pluralizar la unilateralidad del canon oficial parece perder crédito a la luz de las discusiones que trufaron el proceso, en las que se mostró severamente terco en imponer su criterio,⁷ y de las polémicas que se habían desatado poco

7 Escribe Orfila a Paz el 10 de agosto de 1966: «me alarmó la duda de que podamos haber incurrido en algún cambio sobre lo que usted había propuesto; he revisado atentamente toda la copiosa y detallada correspondencia que

tiempo atrás, unas actitudes que más bien parecen desmanes de Paz por conservar su poder en el campo cultural. En la carta⁸ de Paz dirigida a Fernando Benítez, director del suplemento *México en la Cultura* del extinto periódico *Novedades*, en respuesta a una nota firmada por Emmanuel Carballo que se había publicado previamente,⁹ se defiende:

en el primer párrafo de su artículo [del escrito por Carballo] afirma que «Paz incurre en el ninguneo» y «suprime» a los autores que no coinciden con sus juicios. La aseveración de Carballo (particularmente injusta si alguien hojea *El laberinto de la soledad*) me hiere porque creo que durante más de 25 años de escribir para el público he procurado escuchar a los demás y nunca (al menos voluntariamente) he desdeñado a mis adversarios y contradictores. Carballo es un ejemplo [Carballo, 2005b: 487].

Carballo responde¹⁰ a la carta de Paz y le recuerda, entre otros detractores, «a Elías Nandino y a ciertos discípulos suyos que llegaron a fundar una revista (la que después mudó propósitos) para atacar al surrealismo y al propio Paz». Después, apunta que «Paz nunca escribió acerca de las pequeñas virtudes y las inconmensurables deficiencias de los disidentes», porque «sí incurre en el ninguneo en varios de los capítulos de este libro [*El laberinto de la soledad*, de 1950]. Desarrolla ideas de otros autores, las usa sin indicar procedencia» (2005b: 490-491). Carballo se refiere, sobre todo, a Samuel Ramos, autor de *El perfil del hombre y la cultura en México*, de 1934. Carballo también señala que «Paz ataca en la segunda edición de *El laberinto* (que no en la primera) el “culto a la personalidad”, sin embargo está acostumbrado a que se le rinda culto a su persona. Se muestra enemigo de la burocracia (en la cual es un afortunado alpinista)» (494). Esta polémica se desata a pesar de que *México en la Cultura* siempre apoyó a Paz públicamente (Cabrera López, 2006: 100-103) y de que Paz había facilitado que Carballo comenzara a colaborar en este semanario —otra muestra del poder en el sistema literario de Paz y, en el caso de Carballo, probable gesto parri-cida—, tal y como explica el propio Benítez, procurando salvaguardar la autoridad de

hemos mantenido y compruebo en forma terminante que hemos aceptado todas las sugerencias de usted y nos hemos atendido a sus opiniones, aceptando sus colaboradores lo que usted proponía a pesar de que en algún caso pudo haber alguna pequeña diferencia de criterio» (71).

8 En el número 561, el 13 de diciembre de 1959, del suplemento *México en la Cultura*.

9 En el número 553, el 18 de octubre de 1959.

10 En el número 562, el 20 de diciembre de 1959.

la publicación que dirigía, en la «Nota» que firmó para acompañar la carta de Paz: «Carballo ingresó a nuestra redacción por una recomendación especial de Octavio Paz».

Por tanto, Paz parece confirmar con su actitud desairada el enfado de un poderoso ante la rebeldía de un apadrinado suyo. Benítez concluye:

El artículo de Paz es, apenas, un débil reflejo del estado del pensamiento crítico mexicano. Prefiero no ocuparme de otros ejemplos. Acabo de leer un hermoso epigrama de René Chair que define muy bien la situación de nuestro mundo: «Obedeced a vuestros cerdos, que existen; yo me someto a mis dioses, que no existen». Si someterse a dioses que no existen es absurdo y obedecer a cerdos reales es innoble, ¿qué decir de aquellos que veneran a cerdos que tampoco existen? [Carballo, 2005b: 488]

El contundente colofón de Benítez se erige asimismo en otro ejemplo más del ejercicio de poder en el sistema literario mexicano. Estas fricciones en el proceso de elaboración de *Poesía en movimiento* y, en particular, de Octavio Paz con otros actores del sistema literario manifiestan que la publicación de una antología de poesía y el criterio que en ella adoptan los antólogos entrañan estrategias de poder en el campo cultural cuyo propósito, consumado en la conformación del canon literario, radica en la prolongación a lo largo del tiempo, e independientemente de las corrientes imperantes en cada época, de la autoridad estética de determinados escritores. La forma de relacionarse y posicionarse en vida dentro del sistema literario, ya sea a través de afinidades o discrepancias de carácter estético o incluso personal, que trasluce la adopción de un criterio para elaborar una antología, son condicionantes que proporcionan matices esclarecedores a la hora de interpretar las tradiciones literarias.

BIBLIOGRAFÍA

BATIS, Huberto (2004). *Reseñas al vapor de poesía mexicana (1960-1980)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

CARBALLO, Emmanuel (2005a). *Diario público 1966-1968*. México: Conaculta.

CARBALLO, Emmanuel (2005b). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara.

- CABRERA LÓPEZ, Patricia (2006). *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. México: Plaza y Valdés/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Celso SANTAJULIANA (2000). *La generación de los Enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen.
- CUESTA, Jorge (1985). *Antología de la poesía mexicana moderna*. Presentación de Guillermo Sheridan. México: FCE.
- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando (2008). *Sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*. México: UNAM.
- ESCALANTE, Evodio (2006). «Octavio Paz y los cuarenta años de *Poesía en movimiento*». *La Jornada Semanal*, 599.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime (2000). "Crítica e Inquisición". En Rafael Vargas (ed.), *Obras III. La Feria de los días (1953-1994)*. México: El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana (1995). «Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, 239-250.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana (1996). *Antologías poéticas en México*. México: Praxis.
- MAPLES ARCE, Manuel (1940). *Antología de la poesía mexicana moderna*. Roma: Poligrafía Tiberiana.
- MENDIOLA, Víctor Manuel (2001). *Sin cera*. México: UNAM.
- MONSIVÁIS, Carlos (1966). *La poesía mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales.
- MONSIVÁIS, Carlos (1993). "Arnaldo Orfila Reynal y la ampliación del lectorado". En VV. AA., *Arnaldo Orfila Reynal. La pasión por los libros*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- ORTEGA Y GASSET, José (2001). *En torno a Galileo. El hombre y la gente*. México: Porrúa.
- PAZ, Octavio (1987). *Generaciones y semblanzas. Literatura contemporánea. México en la obra de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. II.

- PAZ, Octavio, Alí CHUMACERO, José Emilio PACHECO y Homero ARIDJIS (1966). *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI.
- PAZ, Octavio y Arnaldo ORFILA (2006). *Cartas cruzadas*. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966). «El escándalo de *Los hijos de Sánchez*». *Mundo Nuevo*, 3, 82-83.
- STANTON, Anthony (1998). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- ZAID, Gabriel (1971). *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.
- ZAID, Gabriel (1999). *Leer poesía*. México: Océano.